

Gérard Wajcman

## Memòria, visió, espera

¿Què ha passat?

•

No és gens habitual que a un visitant que entra en un museu l'assalti aquesta pregunta. Normalment ens preguntem més aviat què passarà. Anar a un espai d'art és anar a trobar-se amb una trobada, amb una expectativa oberta. L'esdeveniment sempre està per venir. Fins i tot quan es tracta d'art antic. Perquè en un museu l'únic esdeveniment són les obres i la trobada amb les obres. Aquestes estan carregades de promeses, i en el fons els museus són una mena de casa de cites, uns espais fets expressament per arranjar aquestes trobades per tal que les promeses de l'art es puguin complir. Per això tendeixen a passar desapercebuts i es posen al servei exclusiu,

## Memoria, visión, espera

¿Qué es lo que ha pasado?

•

No es frecuente que un visitante, al entrar en un museo, se haga esta pregunta. En general, uno se pregunta más bien qué es lo que va a pasar. Cuando uno va a un espacio dedicado al arte, va al encuentro de un encuentro, está a la espera de algo. El acontecimiento está siempre por llegar. Incluso cuando se trata de arte antiguo. Porque en un museo no hay más acontecimiento que las obras y el encuentro con las obras. Las obras están cargadas de promesas, y los museos son en el fondo una especie de casa de citas, de lugares a propósito para propiciar estos encuentros, con el fin de que las promesas del arte puedan cumplirse. Por esta razón es por lo que tienden a pasar desapercibidos, consagrándose por completo al servicio discreto

discret i zelós, de les obres, una cosa així com el *White Cube Service* dels museus-hotels moderns. I per això quan entrem en un museu normal on tot sembla normal, no és gens habitual que ens preguntem què ha pogut passar. Tret d'un lloc devastat –que cridaria l'atenció de seguida–, en absència de senyals evidents de violència, de desperfectes o destruccions massives, de deteriorament o runes que facin pensar en un accident o un atemptat, no és gens habitual trobar-se un museu en funcionament, amb obres aparentment íntegres, i que en canvi la mirada sigui atreta per un detall, alguna cosa, una particularitat encara poc definida, confusa, potser ínfima, i malgrat tot prou rara perquè ens hi fixem i ens posem a mirar al nostre voltant amb un malestar difús tot preguntant-nos: i doncs ¿què ha pogut passar? Com si, per un motiu que ens costaria de dir, alguna cosa ens mogué a desplaçar l'atenció des de l'obra, tal com es presenta, cap a allò que li ha pogut passar, a l'obra; o més ben dit, és com si les obres visibles portessin amb elles, en elles, el rastre d'un esdeveniment invisible, passat, pròxim o llunyà, misteriós, incompreensible, del qual haurien estat víctimes o testimonis. Com si les obres d'art fossin, silencioses, el que queda.

•

¿Per què els prestatges d'aquesta biblioteca són buits?

•

[*Malgastar* / 19 grans pots de pintura blanca / primer examen] Passar la porta d'un museu i veure, a terra, una vintena d'aquests grans pots

y celoso de las obras, algo así como el *WhiteCube Service* de los modernos museos-hoteles. Por eso, al entrar en un museo normal donde todo parece normal, no es frecuente preguntarse qué ha podido pasar. Aparte de un lugar devastado –cosa que despertaría inmediatamente la atención–, en ausencia de signos manifiestos de violencia, de deterioro o de destrucciones masivas, de ruinas o escombros que nos hacen pensar en un accidente o un atentado, es raro descubrir un museo listo para ser visitado y obras aparentemente montadas y tener la mirada prendida de un detalle, de algo, un punto todavía indistinto, difuso, insignificante tal vez pero lo bastante extraño como para que se repare en él, que nos lleva, con un vago malestar, a mirar alrededor y preguntarnos: pero, ¿qué es lo que ha podido pasar? Como si, por un motivo inconfesable, algo nos exigiera desviar la atención de la obra, tal y como se presenta, hacia lo que ha podido sucederle a la obra; o mejor aún, como si las obras visibles conservaran la huella de un acontecimiento invisible, pasado, próximo o lejano, misterioso, incompreensible, del que habrían sido víctimas o testigos. Como si las obras de arte fueran, silenciosamente, lo que ha quedado de ellas.

•

¿Por qué los estantes de esta biblioteca están vacíos?

•

[*Malgastar* / 19 grandes cubos de pintura blanca/primer examen] Atravesar la puerta de un museo y ver, sobre el suelo, una veintena de grandes cubos blancos de pintura blanca industrial abiertos, suscita cierta perplejidad.

blancs de pintura blanca industrial destapats provoca un gran perplexitat. Primer desconcert. Com si el museu encara estigués en obres i haguéssim arribat massa aviat per veure l'exposició d'Ignasi Aballí –en aquest museu modern, encara deuen estar donant l'última capa a aquest *white cube*–. O bé l'exposició ja s'ha acabat i tornen a pintar les parets de cara a la següent. Sigui com sigui, el visitant té la impressió d'haver arribat a deshora, d'haver-se equivocat –si no és ell, que ha arribat massa aviat, tal vegada és el museu, l'artista, el comissari, els muntadors, que s'han retardat–. Alguns pots de pintura blanca que s'arrosseguen per terra, vistos de lluny, han estat suficients per provocar aquesta vacil·lació i el desconcert, i han obert una mena d'esquerda temporal, entre el massa aviat i el massa tard. Aquesta obra –perquè és una obra, aparentment molt simple, anomenada *Malgastar*– té l'estranya facultat d'aturar el present, el present de l'obra –temps de la visió– i, per això, d'aturar l'obra mateixa, de posar l'espectador en situació de veure alguna cosa diferent d'una obra, de veure el que se suposa que no li toca veure, un temps anterior a l'obra, els preparatius d'una obra, d'una exposició, la «cuina» de l'art i dels museus. Inquietant vertigen del temps amb el qual l'obra d'art es converteix en una màquina de veure el passat. Podríem anomenar-ho la *cuina de les bruixes*, pensant en la primera escena de *Macbeth on, in a desert place*, les tres bruixes enuncien els seus funestos vaticinis: els espectadors hi assisteixen com si el teló s'hagués aixecat massa aviat: no hauríem de ser aquí, no hauríem de veure què ha passat abans que la història comencés. Visió robada amb la qual sorprenem un secret que no ens era destinat, un secret de l'art. Instant màgic.

Primera confusió. Como si el museo estuviera todavía en obras y hubiésemos llegado demasiado pronto para ver la exposición de Ignasi Aballí – museo moderno, deben de estar todavía dándole la última capa del *whitecube*. O también, la exposición se ha acabado y están repintando las paredes para la siguiente. Sea lo que fuere, el visitante tiene la sensación de haber llegado a destiempo, de haberse equivocado; si no es él el que se ha adelantado, entonces tal vez sea el museo, el artista, el comisario, los montadores, los que se han retrasado. Algunos botes de pintura blanca tirados por el suelo, vistos de lejos, habrán bastado para provocar esta vacilación y la confusión, abriendo una especie de falla temporal, entre demasiado pronto y demasiado tarde. Esta obra –porque es una obra, muy simple aparentemente, titulada *Malgastar*– tiene el extraño poder de suspender el presente, el presente de la obra, tiempo de la visión, y por eso suspender la obra misma, poniendo al espectador en situación de ver algo distinto a una obra, de ver lo que se supone que no se puede ver, un tiempo anterior a la obra, los preparativos de una obra, de una exposición, la «cocina» del arte y de los museos. Inquietante vértigo del tiempo en que la obra de arte se convierte en una máquina para ver el pasado. Podría llamarse a esto la *cocinadelasbruixas*, pensando en la primera escena de *Macbeth* donde, *in a desert place*, las tres brujas llevan a cabo sus funestas predicciones: los espectadores asisten a ello como si el telón se hubiese levantado demasiado pronto: no deberíamos estar aquí, no deberíamos ver lo que ha pasado antes de que la historia comience. Visión robada en la que se sorprende un secreto que no estaba destinado a nosotros, un secreto del arte. Instante mágico.

•

Les obres d'Ignasi Aballí s'inscriuen en el temps. Les obres d'Ignasi Aballí inscriuen el temps. Les obres d'Ignasi Aballí trasbalsen el temps. Rastres del passat, les obres sorgeixen en una mena d'esquerdes, entre l'abans i el després, l'ahir i l'avui, entre el que es veu i el que passa, entre l'ara, l'abans i el després. O més ben dit, en oferir-se elles mateixes en aquest instant de veure que és el nostre present, són elles mateixes que obren esquerdes en el temps. En això, amb la seva immobilitat aparent, les obres d'Ignasi Aballí, són obres en moviment. «El temps és el nombre del moviment segons l'abans i el després», deia Aristòtil [*Física*, VIII].

•

[*hipòtesi del pot que falta*] L'arreglament dels pots de pintura en tres fileres rectilínies, dues de deu i una de nou, fa sospitar que hi ha un lloc buit, que hi falta un pot, que potser ha desaparegut. ¿L'han fet servir i l'han llençat, o bé l'han robat? De moment, res no permet decantar-se per una o altra hipòtesi. Però aquí ha passat alguna cosa.

•

[*Malgastar* / 10 potets de pintura blanca en una vitrina / primer examen] Hi ha una *cuina de les bruixes*, una autèntica bruixeria en Ignasi Aballí, capaç, amb simples pots de pintura blanca, de transportar l'espectador d'una exposició cap a un temps d'abans de l'exposició. Tot i així, el visitant també veu de seguida, al costat dels grans pots de pintura, una altra cosa. Altres pots, més petits, aquest

•

Las obras de Ignasi Aballí se inscriben en el tiempo. Las obras de Ignasi Aballí inscriben el tiempo. Las obras de Ignasi Aballí impacientan al tiempo. Huellas del pasado, surgen en una especie de fallas, entre el antes y el después, el ayer y el hoy, entre lo que se ve y lo que sucede, entre el ahora, el antes y el después. O mejor aún habría que decir que, presentándose ellas mismas en el momento de ver nuestro presente, son también ellas las que abren las fallas del tiempo. En esto, en su inmovilidad aparente, las obras de Ignasi Aballí, son obras en movimiento. «El tiempo es el número del movimiento según el antes y el después», decía Aristóteles [*Física*, VIII]

•

[*hipòtesi del cubo que falta*] La disposición de los botes de pintura en tres hileras rectilíneas, dos de diez y una únicamente de nueve, hace sospechar un lugar vacío, que un bote falta, que ha podido desaparecer. ¿Se ha usado ya y lo han tirado? ¿Ha sido robado? De momento las dos hipótesis son plausibles. Pero aquí ha pasado algo.

•

[*Malgastar* / 10 pequeños botes de pintura blanca en una vitrina / primer examen] Existe una *cocina de las brujas*, una autèntica brujería en Ignasi Aballí, capaz, con simples botes de pintura blanca, de trasladar al espectador de una exposición a un tiempo anterior a la exposición. No obstante, el visitante percibe también de inmediato, junto a los grandes botes de pintura, otra cosa. Otros botes, pero más pequeños, bajo

cop darrere d'un vidre, en una vitrina, com si fossin autèntiques obres. De cop i volta, tornem al present. El suport, la vitrina –artefacte expositiu clàssic–, tot sembla indicar que veiem una obra, o unes quantes, o si més no objectes valuosos. Tot i així, novament: el desconcert. Segon desconcert. Aquesta obra, també anomenada *Malgastar*, que es compon de potets de pintura blanca, de pintura per a artistes, està feta, per tant, amb la primera matèria de l'art, necessària per fer una obra; amb pintura. L'obra seria, així, la *mise en abîme* d'una obra –de pintura– com en altre temps Vermeer, Courbet o Picasso podien pintar-se pintant a l'estudi amb la paleta a la mà. Aquí, però, el temps i l'art s'esquincen. Una obra exposa el que fa falta per fer una obra, tret que aquí, al contrari que en Vermeer, Courbet o Picasso, no hi ha, pròpiament, cap obra, no hi ha cap quadre a l'horitzó; amb prou feines veiem a la paret, una mica més enllà, un esbós de quadrat esblanqueït que sembla esborrat, una tela coberta de pols, un quadrat de vidre estranyament pintat (¿un mirall?) i una mena de finestres pintades amb vernís transparent [*Pintures transparents*, 1995]. L'obra –de pintura– no hi és, o ja no hi és, o bé encara no hi és. La pintura hi és potencialment, encara tancada als pots com el geni de la llàntia d'Aladí (tot i que la paraula «tancada» sigui mal dita, ja que els pots són oberts).

•

També podem mirar-ho sota una altra llum. A la vitrina, aquests materials de pintors s'exposen i es mantenen a distància, mostrats com uns testimonis que s'han tret del passat, o bé s'han retornat al passat. Esquinçada del

un cristal esta vez, en una vitrina, como si fueran auténticas obras. De golpe, volvemos al presente. El soporte, la vitrina, dispositivo clásico de exposición, todo parece indicar que estamos contemplando una obra, o varias, o como mínimo objetos valiosos. Sin embargo, de nuevo, la confusión hace acto de presencia. Segunda confusión. Esta obra, titulada también *Malgastar*, compuesta de pequeños botes de pintura blanca, de pintura para pintar cuadros, está sin embargo hecha de la materia prima del arte, de la materia necesaria para hacer una obra; de pintura. La obra sería de este modo la *mise en abîme* de una obra –de pintura– como antiguamente Vermeer, Courbet o Picasso podían pintarse pintando en su taller con la paleta en la mano. Pero aquí el tiempo y el arte se desgarran. Una obra expone lo que hace falta para hacer una obra, salvo que aquí, al contrario que en Vermeer, Courbet o Picasso, no hay obra, hablando con propiedad, no se ve ningún cuadro en el horizonte; solo vemos un poco más lejos un ligero cuadrado pálido sobre la pared que parece borrado, una tela cubierta de polvo, un cuadrado de cristal extrañamente pintado (¿un espejo?), y una especie de ventanas pintadas con barniz transparente [*Pinturas transparentes*, 1995]. La obra –de pintura– no está aquí, o ya no está aquí, o bien no está aquí todavía. La pintura está aquí en potencia, todavía encerrada en los botes como el genio de la lámpara de Aladino (aunque decir «encerrada» no sea exacto, puesto que los botes están abiertos).

•

Esto puede explicarse todavía desde otro punto de vista. En la vitrina, estos materiales de pintura se exponen al mismo tiempo que se mantienen a distancia, mostrados como testimonios del pasado,

temps, perquè just en el moment en què descobrim, darrere de la vitrina, una obra en el present de la mirada, aquesta obra és projectada cap al passat. Només el gruix del vidre ja instaura la distància del temps. La vitrina canvia fins i tot la naturalesa de l'objecte: darrere del vidre, ja no es tracta de pots de pintura sinó de documents. Mirem aquests pots de pintura museografiats, exposats en una vitrina, i tanmateix moderns (són acrílics), amb la sensació de contemplar les restes d'una història antiga, gairebé exòtica –Roland Barthes deia que avui dia l'únic exotisme és la història–. Pots de pintures acríliques retrobats, excavacions d'un estudi de pintor, una arqueologia de l'art del segle xx.

•

Un detall, ja observat, reforça la hipòtesi que ens trobaríem davant d'uns fragments antics: la pintura és del tot seca. Pintura morta en els pots. Nova empremta del temps. I nova bruixeria, perquè, pel simple efecte d'una vitrina, un museu d'art contemporani es metamorfosa en museu arqueològic, o etnogràfic. Un museu d'art contemporani es converteix en un museu de la història material de la Pintura, o en un museu de pintura potencial.

•

Al capdavall, aquesta sèrie de pots és, pròpiament, una obra pictòrica. ¿Com classificar, aleshores, una obra pictòrica com aquesta? Podria emmarcar-se en el gènere de la natura morta, *Natura morta de la pintura*, o el del quadre naturalista, *Naturalesa de la pintura*

o que se los ha devuelto al pasado. Desgarramiento del tiempo, porque en el momento en que detrás de la vitrina se descubre una obra en el presente de la mirada, es proyectada hacia el pasado. El grosor del cristal es suficiente para sugerir la distancia del tiempo. La vitrina cambia incluso la naturaleza del objeto: bajo el cristal, ya no se trata de botes de pintura, se trata de documentos. Museografiados, expuestos en una vitrina, contemplamos estos botes de pintura, modernos sin embargo (se trata de acrílicos), con la sensación de contemplar los restos de una historia antigua, casi exótica. Roland Barthes decía que el único exotismo que existe hoy en día, es la historia. Botes de pinturas acrílicas descubiertas, excavación de un taller de pintor, una arqueología del arte del siglo xx.

•

Un detalle, ya observado, viene en apoyo de la hipótesis de que estaríamos ante fragmentos antiguos: la pintura está completamente seca. Pintura muerta en los botes. Nueva huella del tiempo. Y nueva brujería, porque, por el simple efecto de una vitrina, un museo de arte contemporáneo se metamorfosea en museo arqueológico, o etnográfico. Un museo de arte contemporáneo se convierte en un museo de la historia material de la Pintura, o en un museo de pintura potencial.

•

Después de todo, esta serie de botes es, hablando con propiedad, una obra pictórica. ¿Cómo clasificar entonces semejante obra pictórica? Podría tener algo del género de la naturaleza muerta, *Naturaleza muerta de la pintura*, o

morta, o el de la pintura històrica, figurant, a la manera de Rembrandt, la dissecció del cos de la pintura: *¿La lliçó d'anatomia pictòrica del doctor Aballí?*

•

Pots de pintura tancats en un reliquiari de vidre: ¿potser són autèntiques relíquies de l'art del segle xx, o les relíquies de l'art ver?

•

¿Ens trobem potser davant d'una meditació sobre la mort d'un art? Podem recordar, és un fet, que des de l'origen dels temps, mai no ha mort cap art que hagi nascut.

•

Un altre detall intriga, un detall en el detall que no s'adiu exactament amb la hipòtesi arqueològica, o la complica seriosament. És el fet que si els pots estan destapats i la pintura és seca a dins, en canvi tots els pots són plens. Mai no s'han fet servir. Això requereix un examen complementari, de més a prop.

•

[*Malgastar / segon examen*] Sorgeix una nova hipòtesi. Si els pots han estat destapats i si la pintura mai no s'ha fet servir, això significa que ja no se'ls pot considerar simplement unes restes, un fons retrobat de pintura qualsevol. El destí de la pintura és assecar-se, però a les teles, després de fer-la servir. Aquesta pintura d'ara no ha servit mai per pintar res i s'ha assecat directament als pots.

del cuadro naturalista, *Naturaleza de la pintura muerta*, o de la pintura històrica, representando, a la manera de Rembrandt, la disección del cuerpo de la pintura: *¿Lalección de anatomía pictórica del doctor Aballí?*

•

Botes de pintura encerrados en una urna de cristal, ¿se trata talvez de auténticas reliquias del arte del siglo xx, o de las reliquias del auténtico arte?

•

¿Estaríamos ante una meditación sobre la muerte de un arte? Podemos recordar, es un hecho, que desde el origen de los tiempos ningún arte nacido ha muerto jamás.

•

Otro detalle nos intriga, un detalle en el detalle que no se corresponde exactamente con la hipótesis arqueológica, o que la complica especialmente. Porque aunque los botes están abiertos y la pintura seca en su interior, todos los botes están llenos. No se han utilizado nunca. Esto requiere un examen complementario más detallado.

•

[*Malgastar / segundo examen*] Una nueva hipótesis se plantea. Si los botes han sido abiertos y si la pintura no se ha utilizado nunca, esto significa que no puede considerárselos simplemente como restos, un fondo encontrado de pintura cualquiera. El destino de la pintura es secarse, pero sobre los lienzos, después de

*Malgastar*, malbaratament. Qualsevol quadre deixa al seu darrere una pila de cadàvers, pots i tubs de pintura buits. El descobriment de pots plens s'adiu en aquest cas amb la constatació de l'absència de tot quadre. No s'ha pintat res. Aquests pots plens de pintura blanca seca ja no contenen cap pintura en potència, cap obra no ha sortit mai i cap obra no sortirà mai d'aquesta crosta seca de pintura, aquesta potència mai no es portarà a terme. Aquí ens trobem davant d'uns blocs de matèria estèril. Aquests pots de pintura són les restes inútils d'un art avortat. No han produït res i no produiran res. Tret d'ells mateixos.

•

Del sol fet que els pots estiguin destapats i la pintura s'hagi assecat abans de dipositar-se en una tela, n'hem de concloure que aquests pots han deixat del tot de ser pots anònims, no són «pots de pintura», no és «pintura» mostrada com un document o un fragment d'història: hi ha algú darrere de tot això, aquests pots són el senyal que aquí hi ha hagut algú, algú que ha destapat els pots de pintura i ha deixat que s'assequin. No són els testimonis retrobats d'un art del passat: ja són per ells mateixos un passat, una història, han estat propietat d'un artista, són els pots de pintura d'un pintor, d'un pintor, això sí, que no ha pintat. En aquest cas, el nom de «pintor» potser no és adient; com a pintor no ha fet res més, comptat i debatut, que comprar pots de pintura en una botiga de material per a pintors i destapar-los, i això és tot. Direm aleshores que algú, que anomenarem «artista», els ha comprat, els ha destapat i, per una raó desconeguda, ha

haber sido usada. Esta pintura que tenemos aquí no ha servido nunca para pintar nada y se ha secado directamente en los botes. *Malgastar*, despilfarro. Todo cuadro deja tras sí un montón de cadáveres, botes y tubos de pintura vacíos. El descubrimiento de botes llenos coincide aquí con el hecho de la ausencia constatada de cualquier cuadro. Nada ha sido pintado. Estos botes llenos de pintura blanca seca no contienen ya ninguna pintura en potencia, ninguna obra ha salido nunca y ninguna saldrá nunca de esta costra seca de pintura, esta potencia no se convertirá nunca en acto. Aquí nos encontramos ante bloques de una materia estéril. Estos botes de pintura son los restos inservibles de un arte abortado. No han producido nada y no producirán nada. Salvo a sí mismos.

•

Por el solo hecho de que los botes estén abiertos y la pintura seca antes de haber sido depositada en un lienzo, debemos deducir que estos no son en absoluto botes anónimos, no son «botes de pintura», no se trata «de pintura» mostrada como un documento o un fragmento de historia: hay alguien detrás de todo esto, estos botes son la prueba de que aquí ha habido alguien, que ha abierto los botes de pintura y los ha dejado secar. No son documentos que hayamos encontrado de un arte del pasado, sino que son ellos mismos un pasado, una historia, han pertenecido a un artista, son los botes de pintura de un pintor, pero de un pintor que no ha pintado. De repente el nombre de «pintor» tal vez no sea el más apropiado; en realidad como pintor no habrá hecho más que comprar botes de pintura en una tienda de suministros para pintor y abrirlos, eso es todo. De modo que podemos decir que alguien, al que llamaremos «un artista», los ha



deixat que s'assequin. ¿I per què? Si no hi ha hagut pintura és perquè no ha hi hagut pintor. És lícit suposar que aquests pots de pintura exposats han estat propietat de l'artista Ignasi Aballí, que no fa pintura.

•

Els pots de pintura destapats són el senyal que aquí hi ha hagut algú. Són com una signatura, una mica com la que Van Eyck va inscriure al mig del retrat dels Arnolfini, just sota el mirall en el qual es va representar reflectit: *Johannes de Eyck fuit hic* (fou aquí). Va escriure *fuit hic* en lloc de la fórmula tradicional *fecit* (ho féu). Ara bé, el quadre, sí que el va fer, el tenim davant dels ulls, amb el pintor-testimoni que es reflecteix en el mirall convex al fons de l'escena. A *Malgastar*, no s'ha fet res, els pots de pintura destapats són els testimonis d'un no-acte pictòric. Plens d'una matèria improductiva, que no ha generat res, són una signatura sense obra, una signatura que diu: *Ignasi Aballí fuit hic* (fou aquí), i *Ignasi Aballí non fecit* (no ho féu).

•

Tot d'una l'obra canvia de sentit, i fins i tot de naturalesa, perquè aquí ja no ens trobem en l'àmbit de la idea, d'un pensament crític –també una mica malenconiós, tal vegada– sobre la Pintura, ja no es tracta d'una meditació sobre un art: aquí ens trobem davant d'una obra «mallarmeana» que exposa en un museu el temps d'abans del museu, aquest temps de l'estudi que se suposa que no ens toca veure, que deixa a plena llum, en un lloc públic, objectes trets d'aquest lloc privat i solitari, tancat, fosc i misteriós, gairebé mític,

comprado, los ha abierto y, por una razón desconocida, los ha dejado secar. Pero, ¿por qué? Si no ha habido ninguna pintura es porque no ha habido ningún pintor. Podemos suponer legítimamente que estos botes de pintura expuestos han pertenecido al artista Ignasi Aballí, que no pinta.

•

Los botes de pintura abiertos son la prueba de que aquí ha habido alguien. Son como una firma, un poco como la que puso Van Eyck en medio del retrato del matrimonio Arnolfini, justo bajo el espejo en el que se representó reflejado: *Johannes de Eyck fuit hic* (estuvo aquí). Escribió *fuit hic* y no la fórmula tradicional *fecit* (lo hizo). Sin embargo el cuadro lo hizo, lo tenemos ante los ojos, con el pintor-testigo que se refleja en el espejo embrujado en el fondo de la escena. En *Malgastar*, nada ha sido hecho, los botes de pintura abiertos son las pruebas de un no-acto pictórico. Llenos de una materia improductiva, que no ha engendrado nada, son una firma sin obra, una firma que proclama: *Ignasi Aballí fuit hic* (estuvo aquí), e *Ignasi Aballí non fecit* (no lo hizo).

•

A menudo la obra cambia de sentido, e incluso de naturaleza, porque ya no nos encontramos en el terreno de la idea, de un pensamiento crítico –tal vez incluso un poco melancólico–, sobre la Pintura, ya no se trata de una meditación sobre el arte: aquí nos encontramos ante una obra «mallarmeana» que viene a exponer en un museo el tiempo de antes del museo, ese tiempo del taller que no nos está permitido ver, que viene a exponer a la luz del día, en un lugar público, objetos sacados de ese lugar privado y solitario,

que és l'estudi de l'artista. I encara més, el que se'ns mostra no són només objectes trets de l'interior de l'estudi d'un artista, és pintura abandonada, feta malbé, inservible. Pintura sense quadre. Pots de matèria estèril i temps perdut. Pura despesa.

•

¿Què ha passat?

•

¿Per què aquests pots s'han destapat i no s'han fet servir? En realitat, el que, de lluny, en una primera ullada, semblava una obra conceptual sobre «la Pintura» es va revelant com una obra autobiogràfica sobre la vida privada d'un artista, i en deixa veure els pensaments secrets, els desigs, les preguntes, els esgarriaments, i tal vegada els sofriments. Aquests pots destapats de pintura podrien ser les restes i els testimonis d'un temps de preguntes, de dubtes. ¿D'un abandó? ¿D'un fracàs? Les clivelles de la pintura assecada en els pots són com els moviments accidentats dels pensaments, dibuixen el paisatge mental d'un cap d'artista. Ignasi Aballí va destapar aquests pots i els va deixar allà, sense fer-los servir. Malbaratament. ¿Potser estava esperant la inspiració, o potser els va oblidar en un racó, o potser es va posar a fer una altra cosa, o se'n va anar a fora, de viatge? ¿Potser en aquell temps somiava convertir-se en pintor? I no s'hi va convertir. Pintura perduda: aquests pots són els testimonis del temps perdut; ara bé, aquest temps perdut també és un temps de l'art. Un artista va comprar uns pots de pintura, els va pujar a l'estudi, els va destapar i els va oblidar. ¿Potser durant aquell

cerrado, oscuro y misterioso, casi mítico, que es el taller del artista. Pero todavía más, lo que se nos muestra no son únicamente objetos sacados del interior del taller de un artista, es pintura abandonada, malgastada, estropeada. Pintura sin cuadro. Botes de materia estéril y tiempo perdido. Puro gasto.

•

¿Qué ha pasado aquí?

•

¿Por qué estos botes han sido abiertos y no han sido utilizados? En realidad, lo que desde lejos, en una primera ojeada, parecía una obra conceptual sobre «la Pintura», aparece poco a poco como una obra autobiográfica sobre la vida privada de un artista, descubriendo sus pensamientos secretos, sus deseos, sus interrogantes, sus vacilaciones, sus sufrimientos tal vez. Estos botes abiertos de pintura podrían ser los restos y las huellas de un tiempo de vacilaciones, de dudas. ¿De un abandono? ¿De un fracaso? Los resquebrajamientos de la pintura secos en los botes son como los recorridos accidentados de los pensamientos, dibujan el paisaje mental de una cabeza de artista. Ignasi Aballí ha abierto estos botes y los ha dejado ahí, sin utilizarlos. Despilfarro. ¿Tal vez estaba esperando la inspiración, tal vez los ha olvidado en un rincón, ha pasado a otra cosa, tal vez se ha ido, de viaje? ¿Tal vez durante todo ese tiempo soñaba con convertirse en pintor? No se ha convertido en pintor. Pintura desperdiciada, estos botes son la prueba del tiempo perdido; sin embargo este tiempo perdido es también un tiempo del arte. Un artista ha comprado unos botes de pintura, se los

temps –¿dies, mesos, anys?– es va quedar allà, a l'estudi, amb un certa perplexitat, mirant com s'assecava la pintura en els pots? ¿Potser la seva única activitat d'artista durant aquell temps, al seu estudi d'artista, va consistir a mirar com la pintura d'artista s'assecava al fons dels pots? Aquí és important dir que també s'ha trobat a l'estudi d'Ignasi Aballí una tela verge coberta de pols, la qual, si ho hem d'avaluar pel gruix de la capa de pols, es deu haver quedat allà, sense que l'artista la toqués, durant mesos o anys [*Pols (Deu anys a l'estudi)*, 1995-2005]. Malbaratament. ¿Què és el que s'ha malgastat, però, i qui ha malgastat? ¿Pintura malgastada? ¿Temps malgastat sense pintar? Aquesta obra, potser és l'obra del temps perdut, del temps passat a no fer cap obra. Una mena de bogeria (Michel Foucault definia així la bogeria: l'absència d'obra). El temps perdut de l'artista, però, també pot ser el temps retrobat de l'art. Entre el temps que l'artista s'ha passat a l'estudi mentre la pintura s'assecava en els pots i aquest temps en què els exposa com si fossin una obra en un museu, hi ha el mer pas del temps perdut al temps retrobat, aquest temps durant el qual, tal com Proust escrivint la llarga novel·la del seu propi temps «malgastat», l'artista fa una obra amb el seu temps perdut.

•

Obra oposada a la de Courbet, que es pintava pintant a *L'Atelier du peintre*, a la de Vermeer representant-se d'esquena a la seva *Allégorie de la peinture*, als autoretrats de Rembrandt o al de Velázquez a *Las Meninas*, en els quals tots dos es representen amb els pinzells a la mà, *Malgastat*, obra pictòrica, seria el quadre

ha llevat a su taller, los ha abierto y los ha olvidado. ¿Tal vez durante todo ese tiempo –¿días, meses, años?– se ha quedado allí, en su taller, en un estado de perplejidad, mirando cómo se secaba la pintura en los botes? ¿Tal vez su única actividad de artista durante todo ese tiempo, en su taller de artista, haya consistido en mirar cómo la pintura de cuadros se secaba en el fondo de los botes? Hay que reconocer que también se ha encontrado en el taller de Ignasi Aballí un lienzo virgen cubierto de polvo, que, a juzgar por el grosor de la capa de polvo, ha debido de estar allí, sin que el artista lo toque, durante meses o años [*Pols (Deu anys a l'estudi)*, 1995-2005]. Despilfarrado. Pero, ¿qué es lo que se ha despilfarrado y quién ha despilfarrado? ¿Pintura despilfarrada? ¿Tiempo despilfarrado en no pintar? Esta obra es tal vez la obra del tiempo perdido, del tiempo pasado en no hacer una obra. Una especie de locura (Michel Foucault definía así la locura: la ausencia de obra). Aunque el tiempo perdido del artista es quizás también el tiempo recobrado del arte. Entre el tiempo pasado por el artista en su taller mientras la pintura se secaba en sus botes, y ese tiempo en que los expone como si fueran una obra en un museo, se encuentra el puro tránsito del tiempo perdido al tiempo recobrado, ese tiempo en el que, como Proust escribiendo la larga novela de su propio tiempo «despilfarrado», el artista convierte en una obra su tiempo perdido.

•

Obra inversa a la de Courbet pintándose en el acto de pintar en *L'Atelier du peintre* a la de Vermeer representándose de espaldas en su *Allégorie de la peinture* a los autorretratos de Rembrandt, o al de Velázquez en las *Meninas*, en las que se representan con los pinceles en la mano,

de l'absència del pintor, del temps en el qual Ignasi Aballí no pintava. *Malgastar*, autoretrat sense retrat, podria anomenar-se: *Retrat de l'artista com a no-pintor*.

•

Pots de pintura destapats que no s'han fet servir, potser són, primer de tot, els testimonis d'un desig de pintura. Pur desig de pintura.

•

A la biblioteca buida d'Ignasi Aballí, hi devia haver l'edició completa d'*A la recerca del temps perdut* de Proust, el llibre de Panofsky en què es parla dels Arnolfini de Van Eyck, un volum sobre Vermeer, i també un catàleg de Bruce Nauman sobre les seves obres dels anys seixanta, quan el seu treball artístic consistia principalment a donar voltes pel seu estudi d'artista preguntant-se què fer com a artista.

•

I doncs, ¿per què aquesta biblioteca és buida?

•

[Correcció, 2001] Autoretrat sense retrat. És lògic que una obra penjada a la paret més allunyada cridi l'atenció. Un quadrat completament blanc. En realitat: un mirall ocultat. Estranyament tapat amb una capa de matèria opaca, com si fos pintat (encara que aquest blanc no sembla pintura), el mirall només es deixa endevinar per la vora, el cantell. No cal dir que ningú no s'hi pot veure, en aquest mirall, que és un mirall que no

*Malgastar*, obra pictòrica, seria el cuadro de la ausencia del pintor, del tiempo en el que Ignasi Aballí no pintaba. *Malgastar*, autorretrato sin retrato, podría titularse: *Retrato del artista como no-pintor*.

•

Botes de pintura abiertos que no han sido utilizados, tal vez sean ante todo las pruebas de un deseo de pintar. Puro deseo de pintar.

•

En la biblioteca vacía de Ignasi Aballí, sin duda, se encontraba la edición completa de *En busca del tiempo perdido* de Proust, el libro de Panofsky que trata de los Arnolfini de Van Eyck, un volumen sobre Vermeer, y además también un catálogo de Bruce Nauman, sobre sus obras de los años sesenta, cuando su trabajo artístico consistía fundamentalmente en dar vueltas por su taller de artista preguntándose qué hacer como artista.

•

Pero, ¿por qué esta biblioteca está vacía?

•

[Correcció, 2001] Autorretrato sin retrato. Es lógico que una obra colgada en la pared más alejada atraiga la atención. Un cuadrado completamente blanco. En realidad un espejo cubierto. Extrañamente recubierto por una capa de materia opaca, como pintado (aunque ese blanco no se parece en nada a la pintura), el espejo solo se adivina por su borde, por el canto. Lo que equivale a decir que nadie puede mirarse

reflechteix res. Diguem que, un cop convertit en suport, perd totes les seves propietats de mirall. ¿És el suport, però, el que importa aquí, o és el «quadre»? Tots dos a la vegada, probablement. Mirall sense imatge. Pintat, també és un quadre sense imatge. Respecte a aquesta obra, ¿Arthur Danto parlaria de «vacuitat de la mimesi» o de «mimesi de la vacuitat» [*La transfiguració del banal*]? ¿Per què pintar sobre un mirall, o pintar un mirall, doncs? Des d'Alberti i el seu tractat *Della pittura* de 1435, el mirall ocupa un lloc central en la història de l'art, i fins i tot passa per ser l'origen mateix de la pintura. Basant-se en un mite fundador inèdit, Alberti fa de Narcís «l'inventor de la pintura». Pintar –diu– seria com abraçar (*abbracciare*) la superfície del mirall de la font. Aquest gest fonamentalment amorós de la pintura contindria en ell mateix una dimensió «narcisista» irreductible, i pintar seria sempre, poc o molt, pintar-se. El Renaixement va formular, d'altra banda, aquest principi en una frase de moda a la Florència del Quattrocento atribuïda a Brunelleschi: *Ogni dipintore dipinge se*, tot pintor es pinta a ell mateix. Així, des de l'instant en què el mirall és tapat, opacificat, vet aquí, en termes albertians, que Narcís cau a l'aigua i la font de la pintura s'estronca. En el seu temps, Arnulf Rainer es va dedicar a esborrar els seus propis retrats. Ignasi Aballí esborra el nostre reflex –imatge per venir–, esborra qualsevol reflex, qualsevol imatge, i també la seva. La pregunta és insistent: mirall cec i retrat sense imatge, ¿un no s'hi pot pintar, malgrat tot?

Just darrere de *Malgastar*, l'obra-signatura del

en ese espejo, que es un espejo que no refleja nada. Digamos que, de golpe, convertido en soporte, pierde completamente sus cualidades de espejo. Pero, ¿es el soporte lo que importa aquí, o el «cuadro»? Los dos a la vez, sin duda. Espejo sin imagen. Pintado, es a la vez un cuadro sin imagen. Sobre esta obra, ¿Arthur Danto hablaría de «vacuidad de la mimesis» o de «mimesis de la vacuidad» [*La transfiguración delo banal*]? Pero, ¿por qué pintar sobre un espejo, o pintar un espejo? Desde Alberti y su tratado *Della pittura* de 1435, el espejo ocupa un lugar central en la historia del arte, se considera incluso el origen mismo de la pintura. Recurriendo a un mito fundador inédito, Alberti hace de Narciso «el inventor de la pintura». Pintar, dice, sería abrazar (*abbracciare*) la superficie del espejo de la fuente. Gesto fundamentalmente amoroso de la pintura, contendría en sí mismo una dimensión «narcisista» irreductible, pintar será siempre más o menos pintarse. El Renacimiento había formulado este principio en una frase a la moda en la Florencia del Quattrocento atribuida a Brunelleschi: *Ogni dipintore dipinge se*, todo pintor se pinta a sí mismo. Del mismo modo, desde el instante en que el espejo es recubierto, vuelto opaco, vemos como, en términos albertinos, Narciso se cae al agua y la fuente de la pintura se seca. En su época, Arnulf Rainer se dedicó a borrar sus propios retratos. Ignasi Aballí borra nuestro reflejo, imagen por venir, borra cualquier reflejo, cualquier imagen, su propia imagen también. La pregunta insiste: espejo ciego y retrato sin imagen, ¿a pesar de todo uno no puede pintarse en ellos?

Detrás de *Malgastar*, la obra-firma del pintor que no ha hecho un cuadro, obra en ciertos aspectos

pintor que no ha fet cap quadre, obra en certs aspectes oposada al quadre dels *Arnolfini* de Van Eyck, amb el seu enginyós joc de mirall al fons de l'escenari en el qual s'endevina el reflex del pintor, era lògic que Ignasi Aballí pengés a la paret un mirall cec... en el qual el pintor no es reflecteix.

•

Pintar un mirall de blanc, fer córrer la cortina sobre la pròpia imatge, no deixa de ser pintar-se: ¿podríem veure un retrat de l'artista com a no-pintor més exacte que aquest? Segon retrat d'aquest gènere. A Narcís se'l retorna a la foscor més fonda, i a Alícia se li impedeix passar *through the looking-glass*. El País de les Meravelles està tancat. Aquest és un art sense il·lusió que ens fa tornar brutalment a aquest costat del món.

•

[Correcció, 2001 / segon examen] Després d'una anàlisi, es confirma que la matèria blanca que s'ha fet servir per tapar el mirall no és pintura, en efecte, sinó Tipp-Ex, un conegut producte d'oficina destinat a dissimular i corregir els errors de picatge. El nom del Tipp-Ex, producte d'origen alemany, ve de *Tippfehler*, «falta de picatge», que en alemany col·loquial es diu *tippo* («escriure a màquina» es diu *tippen*), i d'*ex*, preposició llatina o grega que indica l'exclusió. El nom del producte promet, per tant, l'eliminació dels *tippo*. Es tracta novament de pots de blanc, però aquest cop són absents, necessàriament absents, ja que la pintura, ara sí, s'ha fet servir, estesa en la superfície d'un mirall d'un metre quadrat. ¿Quants pots de Tipp-Ex devien fer falta per

opuesta al cuadro de los *Arnolfini* de van Eyck, con su guiño del espejo al fondo de la escena donde se adivina el reflejo del pintor, era lógico que Ignasi Aballí colgara sobre la pared un espejo ciego... en el que el pintor no se refleja.

•

Pintar un espejo de blanco, correr la cortina sobre su imagen, sigue siendo todavía pintarse: ¿podemos imaginar un retrato del artista como no-pintor más exacto que este? Segundo retrato de género. Narciso es devuelto a la oscuridad profunda, y a Alicia se le prohíbe pasar *through the looking-glass*. El País de las Maravillas está cerrado. Este es un arte sin ilusión que nos devuelve brutalmente a este lado del mundo.

•

[Correcció, 2001 / segundo examen] Después de un análisis, se descubre que la materia blanca que se ha utilizado para recubrir el espejo no es en realidad pintura, sino que es Tipp-Ex, un conocido producto de oficina destinado a ocultar y corregir los errores de impresión. Producto de origen alemán, el nombre Tipp-Ex viene de *Tippfehler*, errata de impresión, a menudo llamada en alemán corriente: *Tippo* («escribir a máquina» se dice *tippen*), y de *ex*, preposición latina o griega que indica exclusión. El nombre del producto promete por tanto la eliminación de los *tippo*. De nuevo se trata de botes de blanco, pero aquí están ausentes, necesariamente ausentes puesto que el color esta vez ha sido utilizado, extendido sobre la superficie de un espejo de un metro cuadrado. ¿Cuántos botes de Tipp-Ex se habrán necesitado para recubrir semejante superficie? Sin embargo la pregunta es otra: ¿estamos teniendo en cuenta lo que

tapar aquesta superfície? Ara bé, l'autèntica pregunta no és aquesta: ¿mesurem prou el que caldria anomenar el repte filosòfic del Tipp-Ex? En efecte, es tracta d'un producte el concepte del qual no és fàcil de pensar, essencialment doble i contradictori. D'una banda aquest producte permet ocultar, i d'altra banda també serveix per veure, ja que, en tapar una falta, ens permet tornar a escriure a sobre. En ocultar el que hi havia escrit en el fons del full, es converteix al seu torn en un fons en el qual s'inscriurà una nova marca. En això el Tipp-Ex compleix la mateixa funció que la pantalla o el vel: amaga el visible i alhora dóna a veure, i s'ofereix novament com una superfície. D'aquesta manera el Tipp-Ex suggeriria la idea que tota desaparició és, indestructiblement, una aparició (un vídeo, més lluny, sembla voler fer entendre precisament això: *Pròximament*). Ara bé, el Tipp-Ex mostra un poder encara més gran que la pantalla o el vel. Perquè no es limita a tenir una naturalesa contradictòria, a combinar dues accions oposades i inconciliables –ocultar i mostrar–, sinó que té a més a més un poder gairebé diví de blanquejar, el poder, en definitiva, de restaurar o instaurar una virginitat. En el seu concepte, el Tipp-Ex no és només una manera de corregir, d'esmenar una falta, sinó que és una manera d'esborrar-la, purament i simplement, com si no hagués existit mai. Un penediment absolut. Seria lícit considerar que en el seu ús més comú contra les faltes, el Tipp-Ex assoleix una potència teològica incomparable: té el poder d'esborrar tots els pecats, fins i tot el pecat original.

•

A repèl de la funció comuna de l'art, aquí

podríamos llamar la apuesta filosófica del Tipp-Ex? Porque se trata de un producto cuyo concepto no es fácil de pensar, es particularmente escurridizo y contradictorio. Por una parte este producto permite ocultar, y por otra está hecho para ver, ya que, al recubrir una falta, posibilita que se pueda escribir de nuevo encima. Ocultando lo que había escrito en el fondo de la página, se convierte a su vez en un fondo sobre el que se va a escribir un nuevo signo. En esto el Tipp-Ex cumple la misma función que la pantalla o el velo, ocultando lo visible y ofreciéndose a sí mismo a la vista, ofreciéndose de nuevo como una superficie. De modo que el Tipp-Ex sugiere la idea de que toda desaparición sería, indisolublemente, una aparición (un vídeo, más lejos, viene a sugerir esto precisamente, *Próximamente*). Sin embargo, el Tipp-Ex manifiesta un poder mayor todavía que la pantalla o el velo. Porque no se contenta con ser una sustancia contradictoria, con reunir dos acciones opuestas e inconciliables, ocultar y mostrar, sino que añade además un poder casi divino de blanquear, el poder, en definitiva, de restaurar o de instaurar una virginidad. En su concepto, el Tipp-Ex no es únicamente una manera de corregir, de reparar una falta, sino que es una manera de borrarla, pura y simplemente, como si no hubiera tenido jamás lugar. Un arrepentimiento completo. Perfectamente podría considerarse que en su uso más normal contra las faltas, el Tipp-Ex alcanza un poder teológico incomparable: tiene el poder de borrar todos los pecados, incluso el pecado original.

•

Al revés de la función normal del arte, tenemos aquí una obra que no viene tanto a añadir algo visible como a sustraer algo visible, retirando

tenim una obra que no es proposa tant afegir més visible com sostreure una part de visible en eliminar tota imatge, en aquest cas del mirall. Freud va reprendre pel seu compte la fórmula de Leonardo que oposava pintura i escultura, en la mesura en què una actuaria *per via di porre*, és a dir, afegint, i l'altra ho faria *per via di levare*, és a dir, traient. En aquest cas, en pintar un mirall, en afegir-hi un tipus de pintura, Ignasi Aballí, paradoxalment, comença traient. Corregeix. *Correcció*, el títol de l'obra, podria evocar el càstig, l'ascesi, la penitència, la voluntat d'enfosquir, fins i tot d'humiliar la imatge fent-la desaparèixer. No és això. *Correcció* no es disposa a corregir els miralls incorrectes: l'obra suposa més aviat l'acte de corregir un defecte en el sentit de reparar-lo. En òptica es parla de correcció de les lents, de corregir la vista, per millorar-la, per fer-la més aguda. Aquí es tracta de cobrir un mirall per aconseguir veure-hi millor. Per dirigir la mirada cap a un altre lloc. A aquest costat del món.

•

Brecht va enunciar una llei, a la manera d'aquelles que són gravades a les Taules de Moisès: «No faràs cap imatge del món perquè aquesta el substitueixi.» Llei de l'art que diu que les imatges no han d'ocultar el món, sinó fer-lo aparèixer. Ignasi Aballí segueix aquest manament brechtianà.

•

¿És tan sorprenent entrelligar els actes aparentment oposats de velar i de veure? Fa temps que l'art ha desplegat les potències de l'ocult, però ha fet encara més: ha desvelat la

qualquier imagen, en este caso del espejo. Freud retomó la fórmula de Leonardo que oponía la pintura a la escultura: mientras una actuaba *per viadi porre*, añadiendo, la otra lo hacía *per viadi levare*, retirando. En este caso, al pintar un espejo, añadiéndole una clase de pintura, Ignasi Aballí, paradójicamente, primero retira. Corrige. *Correcció*, el título de la obra, podría evocar el castigo, la ascetis, la penitencia, la voluntad de oscurecer, incluso de humillar a la imagen haciéndola desaparecer. No se trata de esto. *Correcció* no se dispone a corregir los espejos defectuosos, la obra supone más bien el acto de corregir un defecto en el sentido de repararlo. En óptica se habla de corrección de las lentes, de corregir la vista para mejorarla, para hacerla más aguda. Aquí, de lo que se trata es de cubrir un espejo para conseguir ver mejor. Para volver la vista hacia otra parte. A esta parte del mundo.

•

Brecht enunció no hace mucho una ley, a modo de aquellas grabadas en las Tablas de Moisés: «No harás ninguna imagen del mundo con intención de sustituirlo.» Ley del arte que dice que las imágenes no deben ocultar el mundo, sino hacerlo aparecer. Ignasi Aballí sigue este mandamiento brechtiano.

•

¿Tan sorprendente es relacionar los actos en apariencia opuestos de velar y de ver? El arte no solo ha desplegado hace tiempo las potencias de lo oculto, sino que ha hecho algo más, ha desvelado la verdad del velo. Cosa por lo que el arte debe considerarse también una obra filosófica. Desde la antigüedad, desde el célebre



veritat del vel. I en això l'art és obra filosòfica. Des de l'antiguitat, des del famós duel entre els pintors Zeuxis i Parrhasios referit per Plini, la dialèctica del vel i del veure s'entén perfectament. En un sentit molt precís i profund, és a dir: el vel està sobre el visible desperta el desig de veure, de veure més enllà del vel, de veure el que hi ha al darrere. El vel com a incitació a veure. Això podria conduir a un art de la mirada més enllà de la imatge. Velar un mirall equivaldria a fer emergir el desig de veure. Fèrtil paradoxa: sostreure imatge condueix en aquest cas a afegir mirada.

•

Encara hi ha una pregunta pendent, és clar: ¿què hi ha més enllà? Coneixem la resposta de Parrhasios que triomfa sobre el seu rival Zeuxis quan aquest li demana que aixequi el vel per descobrir-li el seu quadre: sota el vel no hi ha res, perquè és precisament el vel, el que ha pintat. *Trompe-l'oeil*: ha enganyat el mateix Zeuxis. La resposta d'Ignasi Aballí continua aquesta obra de veritat de l'art: sota el vel, el reflex, la nostra pròpia imatge, o més ben dit l'absència de la nostra pròpia imatge; sota la pantalla, el mirall continua buit. La imatge ocultada podria dir la veritat de la nostra imatge, és a dir, la il·lusió, o la vanitat. Tot i així, l'obra no és aquí per donar-nos una lliçó d'humilitat, neoplatònica o cristiana, sobre la il·lusió o la vanitat dels miralls, de les imatges, de la nostra imatge, per castigar el Narcís. Tampoc és això. Aquest mirall en el qual hi ha pintada una superfície blanca mostra la veritat, però la de l'obra: darrere de qualsevol obra, hi ha el qui mira, el mirador. Duchamp deia que és el mirador qui fa l'obra. L'obra d'Ignasi Aballí mostra el que deia

duelo entre los pintores Zeuxis y Parrhasios referido por Plinio, la dialéctica del velo y del ver se entiende perfectamente. En un sentido muy concreto y profundo, a saber, que el velo arrojado sobre lo visible despierta el deseo de ver, de ver más allá del velo, de ver lo que hay detrás. El velo como deseo de ver. Esto podría conducir a un arte de la mirada más allá de la imagen. Velar un espejo equivaldría a hacer surgir el deseo de ver. Fértil paradoja: retirar la imagen conduce aquí a añadir la mirada.

•

Todavía queda, evidentemente, una cuestión: ¿qué es lo que hay más allá? Conocemos la respuesta de Parrhasios al vencer a su rival Zeuxis cuando este le pide que levante el velo para poder ver su cuadro: bajo el velo no hay nada, porque es precisamente el velo lo que él ha pintado. *Trompe-l'oeil*, ha engañado al mismo Zeuxis. La respuesta de Ignasi Aballí prolonga esta obra de la verdad del arte: bajo el velo, el reflejo, nuestra propia imagen, o mejor aún la ausencia de nuestra propia imagen; bajo la pantalla, el espejo sigue vacío. La imagen ocultada podría proclamar la verdad de nuestra imagen, es decir, su ilusión, o su vanidad. Sin embargo, la obra no está ahí para darnos una lección de humildad, neoplatónica o cristiana, sobre la ilusión o la vanidad de los espejos, de las imágenes, de nuestra imagen, para castigar al Narciso. Una vez más, no se trata de eso. Ese espejo sobre el que se ha pintado una superficie blanca muestra la verdad, pero la verdad de la obra, que detrás de toda obra, hay alguien que la está mirando. Duchamp decía que es el quien el que hace la obra. La obra de Ignasi Aballí muestra lo que decía Duchamp.

Duchamp.

No deixa de ser una estranya pregunta, malgrat tot, demanar-se què hi ha darrere d'una obra. En primer lloc perquè, aquí, l'obra presenta una superfície blanca, un pla, i perquè l'obra, aquí, en el fons, només és aquesta superfície blanca. ¿Ens podem imaginar la feina que ha suposat pintar una superfície d'un metre quadrat amb el diminut pinzell fixat al tap dels pots de Tipp-Ex? També cal posar atenció, però, a un matís decisiu, a saber que en utilitzar Tipp-Ex, i no pintura, Ignasi Aballí no ha pintat ben bé una superfície blanca d'un metre quadrat, sinó que ha esborrat un metre quadrat. És a dir, ha sostret alguna cosa i ens obliga a suposar que hi havia alguna cosa sota la capa plàstica, que hi ha alguna cosa sota la superfície verge, abans de la superfície verge. Generalment, davant d'un quadre, ens preguntem pel que s'hi pinta al damunt. Aquí, en arribar davant del que es presenta com un quadre buit, en el qual no hi ha res a veure, estem disposats a passar de llarg; només per curiositat, o per complir, llegim el rètol on hi ha escrit «Correcció, Tipp-Ex sobre mirall», i de cop i volta ens veiem obligats a aturar-nos: i doncs, aquí sota hi ha alguna cosa. L'esborrament ens crida la mirada. En definitiva, en pintar el sobre del mirall amb Tipp-Ex, Ignasi Aballí ha desvelat el dessota de la pintura. Però fa una mica més encara: li crea un passat, a aquesta pintura: el que hi havia sota, una història o fins i tot una prehistòria de la superfície blanca, que en principi és el fons d'un quadre. Ens obliga a suposar que hi havia i hi ha alguna cosa sota

Extraña cuestión, en cualquier caso, el preguntarse qué hay detrás de una obra. En primer lugar porque, aquí, la obra presenta una superficie blanca, un plano, y porque la obra, aquí, no es en el fondo nada más que esa superficie blanca. ¿Podemos imaginarnos el trabajo que ha representado pintar una superficie de un metro cuadrado con el minúsculo pincel del tapón de los botes de Tipp-Ex? Pero también hay que prestar atención a un matiz decisivo, a saber, que al utilizar Tipp-Ex, y no pintura, Ignasi Aballí no ha pintado en realidad una superficie blanca de un metro cuadrado, sino que ha borrado un metro cuadrado. Es decir que ha sustraído algo, y nos obliga a suponer que había algo bajo la capa plástica, que hay, bajo la capa virgen, antes de dar la capa virgen, algo. Por regla general, ante un cuadro, solemos preguntarnos qué hay pintado encima. Aquí, al llegar ante lo que se presenta como un cuadro vacío, en el que no hay nada que ver, estamos dispuestos a pasar de largo; solo por curiosidad o por el qué dirán leemos la cartela donde está escrito «Corrección, Tipp-Ex sobre un espejo», e inmediatamente nos vemos impelidos a pararnos: así que aquí debajo hay algo. La borradura atrae nuestra mirada. En definitiva, al pintar el envés del espejo con Tipp-Ex, Ignasi Aballí ha desvelado el revés de la pintura. Pero hace algo más todavía: le crea un pasado a esta pintura, lo que había debajo de ella, una historia o incluso una prehistoria de la superficie blanca, que es en principio el fondo de un cuadro. Nos obliga a imaginar que había algo y que hay todavía algo bajo la superficie vacía, virgen. Llama la atención no sobre lo que va a venir, lo que se va a pintar sobre esa superficie, sino sobre el tiempo anterior, sobre aquello que

la superfície buida, verge. Crida l'atenció no sobre el que vindrà, el que es pintarà en aquesta superfície, sinó sobre el temps anterior, sobre el que hi ha darrere i el que hi havia abans, és a dir, sobre el que hi ha abans que es pinti res. L'obra fa visible que hi ha un gruix del pla –per manllevar la fórmula d'Hubert Damisch– o, dit d'una altra manera, que el visible té un dessota. Hi ha alguna cosa darrere d'aquest visible elemental que és una superfície blanca, buida, verge. Amb tot, el que mostra el mirall pintat d'Ignasi Aballí, que precisament sembla no mostrar res, és que el que hi ha a sota no és exactament no-res: som nosaltres, nosaltres que mirem. En el mirall, hi ha virtualment el mirador, la imatge virtual del mirador, és a dir: el que hi ha a sota, és aquell que està davant del quadre. *Correcció*, obra que sembla de pura superfície, es revela com un lligam complex del pla i del gruix, del damunt i del dessota: i, revelació final: l'autèntic dessota de l'obra, el que hi ha darrere, és el mirador. La superfície blanca de *Correcció* ens encara a la nostra pròpia mirada. Fet i fet, un mirall cec mostra el que no podem veure mai en un mirall.

•

¿Què ha passat? Novament: sota aquesta maquinària sàvia de la imatge i de la mirada, més enllà del dispositiu alhora complex i rigorós d'aquesta obra, ¿que no hi ha el rastre, una vegada més, d'un esdeveniment? ¿Per què és ocultat aquest mirall? Davant d'aquest mirall velat, podríem experimentar un sentiment de dol. Sabem que en determinats ritus funeraris, especialment entre els jueus, s'acostuma a tapar els miralls de la casa d'un mort. Aquí, alguna cosa ha desaparegut. La

està detrás y que fue antes, es decir, sobre aquello que hay antes incluso de haber sido pintada la menor cosa. La obra hace visible que hay una profundidad del plano –para retomar la fórmula de Hubert Damisch–, dicho de otro modo, que hay algo debajo de lo visible. Hay algo detrás de ese visible elemental que es una superficie blanca, vacía, virgen. Pero lo que muestra el espejo pintado de Ignasi Aballí, que parece precisamente no mostrar nada, es que lo que hay allí debajo no es exactamente nada: somos nosotros, nosotros mirando. En el espejo, virtualmente está quien se mira, la imagen virtual del que mira, es decir, lo que hay debajo es aquel que está delante del cuadro. *Corrección*, obra de pura superficie aparentemente, se revela como un anudamiento complejo del plano y de la profundidad, de lo que hay encima y de lo que hay debajo y, revelación última, que lo que verdaderamente hay debajo de la obra, lo que está detrás de ella, es el espectador. La superficie blanca de *Corrección* nos pone frente a nuestra propia mirada. En resumidas cuentas, un espejo ciego muestra aquello que no podemos ver jamás en un espejo.

•

¿Qué es lo que ha pasado? Una vez más. ¿no tendremos aquí, bajo esta máquina inteligente de la imagen y de la mirada, más allá del dispositivo a la vez complejo y riguroso de esta obra, la huella, una vez más, de un acontecimiento? ¿Por qué este espejo está oculto? Podríamos, ante este espejo velado, experimentar un sentimiento de duelo. Sabemos que en determinados ritos funerarios, entre los judíos concretamente, se acostumbra a cubrir los espejos de la casa del muerto. Aquí, algo ha desaparecido. Nuestra imagen.

nostra imatge.

[*Gran error*, 1998-2005] És difícil descriure l'obra. ¿És un quadrat blanc sobre un quadrat negre, un quadrat blanc sobre un fons negre, un quadrat negre sobre un fons blanc i cobert de blanc, un quadrat negre esborrat sota un quadrat blanc, un quadrat negre inscrit sota un quadrat blanc...? No és un detall menyspreable o fútil assenyalar com, amb la seva aparent simplicitat, les obres d'Ignasi Aballí solen aixecar grans dificultats a l'hora de fer-ne tan sols una descripció. No és solament que aquestes obres es revelen sempre més complexes del que una mirada massa ràpida faria suposar: és com si cada vegada una disparitat o una fractura es dibuixés entre el que veiem i entre el que podem dir del que veiem. És una cosa tan constant que podríem sospitar que el treball d'Ignasi Aballí s'insereix precisament aquí, en aquesta esquerra entre el que es veu i el que es diu. Certes obres són explícites en aquest sentit. Lluny d'intentar tapar-la o esborrar-la, aquest treball bé podria consistir a mostrar aquesta esquerra, sense parar, a fer una obra d'aquesta fractura entre el que es mostra i el que es pot dir. Probablement, també sigui per això que és tan delicat parlar de l'obra d'Ignasi Aballí en la seva globalitat, més enllà de la singularitat material de les obres. Tot i que aquest treball en el seu conjunt procedeix, òbviament, d'una lògica rigorosa amb la qual cada obra troba el seu lloc, reclama, per estirar el fil d'aquest pensament, que les obres es mirin d'una a una, en la seva singularitat absoluta, com si cada obra singular fos una mónada que contingüés en

[*Gran error*, 1998-2005] Es difícil describir la obra.

¿Se trata de un cuadrado blanco sobre un cuadrado negro, de un cuadrado blanco sobre fondo negro, de un cuadrado negro sobre fondo blanco y recubierto de blanco, de un cuadrado negro borrado sobre un cuadrado blanco, de un cuadrado negro grabado sobre un cuadrado blanco...? No es un detalle insignificante ni fútil señalar que las obras de Ignasi Aballí, en su aparente simplicidad, parecen crear siempre grandes dificultades cuando se trata precisamente de describirlas. No es solo que esas obras se descubran siempre más complejas que lo que una rápida ojeada haría suponer, sino que es como si una distancia o una fractura se dibujara cada vez entre lo que vemos y entre lo que podemos decir de lo que vemos. Esto es algo tan constante que se podría sospechar que el trabajo de Ignasi Aballí viene a inscribirse precisamente ahí, en esa falla entre aquello que se ve y aquello que se dice. Determinadas obras son explícitas a este respecto. Lejos de tratar de colmarla, o de borrarla, este trabajo podría perfectamente consistir en mostrar esa falla, continuamente, en hacer una obra de esa fractura entre lo que se muestra y lo que puede decirse. Sin duda esto es también lo que hace tan delicado hablar de la obra de Ignasi Aballí en su globalidad, más allá de la singularidad material de las obras. Incluso si es evidente que este trabajo en su conjunto procede de una lógica rigurosa en la que cada obra encuentra su lugar, reclama, para seguir con el hilo de este pensamiento, que se contemplen las obras una a una, en su singularidad absoluta, como si cada obra en particular fuera una mónada que contuviera en sí misma todo el pensamiento. Y cada obra, para medir su

ella mateixa tot el pensament. I per mesurar-ne l'abast, cada obra exigeix que posem la màxima atenció en el seu mecanisme específic, en el seu mínim detall. Aquí no és Déu qui rau en el detall, com deia Aby Warburg, és tot l'art i tota la profunditat d'un pensament que s'encarnen en cada obra i en el mínim detall material d'aquestes obres. El treball d'Ignasi Aballí demana en l'art contemporani una tasca com la que va emprendre Daniel Arasse per a l'art del Renaixement quan, en el seu llibre *Le Détail*, es proposava construir una «història apropiada» de l'art. L'exercici de la singularitat en Ignasi Aballí posa traves a aquest gust massa estès per les visions de conjunt i sintètiques, s'oposa al gust per la totalitat i per les generalitats. Aquesta lògica de l'obra *d'una-a-una* explica probablement, si més no en part, el fet que l'exposició d'Ignasi Aballí es presenti disgregada en l'espai del museu i l'artista s'hagi decantat no per l'ocupació d'un espai únic, homogeni i continu, sinó pel recorregut discontinu que instiga el visitant a desplaçar-se per tots els racons del museu, a seguir un camí d'una obra a l'altra. La unitat de l'exposició es realitza en el viatge del visitant; en la seva mirada i en el temps de la mirada, es compleix la unitat del treball d'Ignasi Aballí. Ara ja podem tornar a plantejar la pregunta: davant de *Gran error*, ¿hem de parlar de quadrat blanc sobre quadrat negre, o de quadrat blanc sobre fons negre, o de quadrat negre sobre fons blanc recobert de blanc, o de quadrat negre esborrat sota quadrat blanc, o de quadrat negre inscrit sota quadrat blanc?

•

Ho vulguem o no, ja sigui intentant descriure o

alcance, exige que se preste la máxima atención a su mecanismo específico, a su menor detalle. No es a Dios a quien encontramos aquí en todos los detalles, como decía Aby Warburg, es el arte en su conjunto y toda la profundidad de un pensamiento que se encarna en cada obra y en el menor detalle material de esas obras. La obra de Ignasi Aballí necesita en el arte contemporáneo un trabajo como el que Daniel Arasse realizó para el arte del Renacimiento cuando, en su libro *Le Détail*, proponía construir una «historia desde cerca» del arte. La ejecución de la singularidad en Ignasi Aballí se opone a ese gusto tan común por las visiones de conjunto y sintéticas, se opone al gusto por la totalidad y por las generalidades. Esta lógica de la obra *una-por-una* es sin duda lo que explica, al menos en parte, que la exposición de Ignasi Aballí se presente dispersa en el espacio del museo, que el artista haya preferido a la ocupación de un espacio único, homogéneo y continuo, el recorrido discontinuo que lleva al visitante a desplazarse por todos los rincones del museo, a seguir un camino de una obra a otra. La unidad de la exposición se lleva a cabo en el viaje del visitante; en su mirada y en el tiempo de la mirada es donde se concreta la unidad del trabajo de Ignasi Aballí. Ahora podemos ya volver a plantear la cuestión: ante *Gran error*, ¿debemos hablar de cuadrado blanco sobre cuadrado negro, o de cuadrado blanco sobre fondo negro, o de cuadrado negro sobre fondo blanco recubierto de blanco, o de cuadrado negro borrado sobre cuadrado blanco, o de cuadrado negro grabado sobre cuadrado blanco?

•

Lo queramos o no, ya sea intentando describir o simplemente observando lo que hay pintado

simplement mirant el que hi ha pintat a la paret, aquesta obra evoca, convoca amb evidència el *Quadrat negre sobre fons blanc* de Malevic. Sabem que aquest quadre plantejava, ja des del títol, un problema de descripció. *Quadrat negre sobre fons blanc* no era, de fet, el títol posat per Malevic, que en un principi l'havia anomenat *Quadrangle*; la descripció d'aquest quadre –aproximada, encara que ve del mateix Malevic– va fer les funcions de títol històric. Això planteja un problema doble. D'una banda, pel que fa a la distància entre el nom «quadrat», que remet a un referent purament geomètric, i la figura negra tal com és pintada a la tela. Perquè si, de lluny, sembla participar de la geometria, de prop es fa palès que no és gens quadrada i les vores n'han estat pintades sense regla, a mà alçada, com una figura de pura pintura. A més a més, el concepte de «fons» sobre el qual destacaria el presumpte «quadrat», es revela més que problemàtic ja que, també vist de prop, és obvi que el blanc del voltant es va pintar *després* del quadrat, si més no en part. I doncs, ¿què és un fons que torna a la superfície, un fons que en algun lloc cobreix la figura? *Gran error* hi contesta. Sigui com sigui, de moment, quan gairebé al cap d'un segle mirem l'obra pionera de Malevic, que data del 1915, ens sembla contenir, en la seva finestra obscura, una part de l'art de la nostra època –com un pot de pintura conté potencialment tota la pintura del món–. Les obres de l'art d'un segle semblen haver sortit d'aquí, poc o molt, i haver realitzat el potencial d'un simple quadrat negre pintat sobre un fons blanc. No deixa de ser una paradoxa, perquè aquest quadre que per al pintor responia a l'ambició d'«alliberar l'art d'aquest llast que és el món dels objectes», aquesta obra mestra de «mimesi de

sobre la paret, esta obra inevitablemente evoca, convoca el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich. Sabemos que ese cuadro planteaba, desde su mismo título, un problema de descripción. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* no era por lo demás el título puesto por Malevich, que en principio lo había llamado *Cuadrángulo*; la descripción de este cuadro –aproximativa, aunque hecha por el mismo Malevich– hizo las veces de título histórico. Esto plantea un doble problema. Por una parte en cuanto a la distancia entre el nombre «cuadrado», que remite a un referente puramente geométrico, y la figura negra tal y como está pintada sobre el lienzo. Porque si, vista de lejos, parece ser una figura geométrica, de cerca se descubre que no es en absoluto cuadrada, y que sus bordes han sido pintados sin regla, a mano alzada, como una figura cualquiera de un cuadro. Por otra parte, la noción de «fondo» sobre la que destacaría el susodicho «cuadrado» se revela más que problemática, ya que, de cerca una vez más, se observa que el blanco de alrededor ha sido claramente pintado *después* del cuadrado, al menos en parte. De modo que, ¿en qué consiste un fondo que se pinta encima, un fondo que viene a veces a recubrir la figura? *Gran Error* responde. Sea como sea, por el momento, cuando contemplamos hoy, casi un siglo después, la obra pionera de Malevich, fechada en 1915, parece contener en su oscura ventana una parte del arte de nuestra época, como un bote de pintura contiene en potencia toda la pintura del mundo. Las obras del arte de un siglo parecen más o menos salidas de ahí, y parecen convertir en acto la potencia de un simple cuadrado negro pintado sobre un fondo blanco. Lo que es una especie de paradoja, porque este cuadro que para el pintor realizaba la ambición de «liberar al arte de ese lastre que es el mundo de los objetos», esta obra

la vacuïtat» que es proposava figurar l'absència d'objecte, ha generat ella mateixa una quantitat incalculable d'objectes d'art. Prototip d'una pintura fecunda, oposada als pots destapats plens de pintura.

•

I ves per on, al cap d'un segle, un artista escomet la tasca d'esborrar, ell, el quadrat negre amb una capa de Tipp-Ex. *Gran error*. Ara bé, el que crida l'atenció en primer lloc, no sense una certa comicitat, és el fracàs evident de l'escomesa. Sota el Tipp-Ex, el quadrat negre, lluny de ser esborrat, es veu més clar que l'aigua. Una mica com en el cas dels *pentimentos* en la pintura –generalment en els frescos la tècnica dels quals, que requereix una gran velocitat en l'execució, no tolera gaires errors–, la imatge de sota ha tornat a sortir. Cosa bastant poc habitual en un museu, un artista exposa intencionadament un error. Quadrat negre sobre una paret: sembla una taca sobre el blanc del *white cube* del museu, una taca que haurien mirat d'esborrar repintant-la de blanc, del color de la paret. Si deixem de banda per un instant l'ús del Tipp-Ex, es tracta, fet i fet, de tapar una figura pintada en una superfície, en un fons, intentant recobrir-la amb el fons; *grosso modo*, la història es limitaria simplement a la decisió de repintar una paret blanca en la qual ha aparegut una taca negra. Un cop esborrada, però, vet aquí que, des del fons, torna a sortir a la superfície i es transparenta sota la capa de blanc que se suposa que l'havia d'ocultar. Taca indeleble, com una falta, com un crim del qual no aconseguíem esborrar el rastre. El dessota, la taca, l'error, fa un retorn en el visible. A poc a poc es va imposant la idea que

de arte de «mimesis de la vacuidad» que se proponía representar la ausencia de objeto, habrá engendrado ella misma una cantidad incalculable de objetos de arte. Prototipo de una pintura fecunda, opuesta a los botes abiertos llenos de pintura.

•

Y mira por dónde un siglo después un artista se propone borrar el cuadrado negro con una capa de Tipp-Ex. *Gran error*. Aunque lo que choca ante todo, y no deja de ser cómico, es el fracaso evidente de la empresa. Bajo el Tipp-Ex el cuadrado negro, lejos de quedar borrado, se ve tanto como la nariz en medio de la cara. Un poco a la manera de las correcciones súbitas en pintura, generalmente en los frescos cuya técnica, que requiere una gran velocidad de ejecución, soporta mal el error, la imagen reaparece bajo la corrección. Cosa bastante rara en museo, un artista viene a exponer deliberadamente un error. Cuadrado negro sobre una pared, parece una mancha sobre el blanco del *white cube* del museo, una mancha que se habrá tratado de borrar repintándola de blanco, del color de la pared. Si nos olvidamos por un instante del empleo del Tipp-Ex, se trata en definitiva de recubrir una figura pintada sobre una superficie, sobre un fondo, intentando recubrirla con el fondo; en resumidas cuentas, la historia se limitaría simplemente a la decisión de repintar una pared blanca en la que ha aparecido una mancha negra. Pero, una vez borrada, reaparece y se transparenta bajo la capa de blanco que supuestamente debía ocultarla. Mancha indeleble, como un pecado, o un crimen cuya huella no lográramos borrar. El soporte, la mancha, el error, retorna en lo visible. Poco a poco se va imponiendo la idea de que hay un cuadrado

hi ha un quadrat negre que traspuen les parets del museu i no es pot esborrar, com si la seva presència hagués de rondar incessantment l'art i tot el visible. I doncs ¿on rau l'error, el gran error? ¿On és la falta, el crim? ¿És el quadrat que desentona a la paret, o és la voluntat de fer-lo desaparèixer? Si en aquest assumpte portéssim a col·lació el Dr. Freud, seria bastant justificat veure en aquesta peça d'Ignasi Aballí una imatge força exacta de la repressió, és a dir del fracàs de la repressió. Ho hem de saber, la repressió sempre fracassa, poc o molt, és així de mena. Ens agradaria poder esborrar-ho tot, passar definitivament el Tipp-Ex de l'oblit, tornar això o allò a la nit del passat o a l'abocador de la història; doncs no: obstinadament, en el precís instant en què creiem que ens ho hem tret de sobre, vet aquí que allò torna, i en la majoria dels casos ens peta a la cara. Tenim tendència a oblidar que el que oblidem sempre torna, d'una manera alhora obliqua, deformada i sovint desplaent: això és precisament el que s'anomena símptoma. Com un quadrat negre que ha tornat a sorgir des del fons de la paret, els oblits se'ns infiltren a la memòria, als pensaments, al cos de vegades; com un quadrat negre velat de blanc, el fantasma del passat ve a rondar un present que pateix reminiscències; com un quadrat negre mal ocultat, l'amagat sempre troba una manera de sortir a plena llum. El quadrat negre seria l'inconscient de l'art contemporani, allò que no permet que se l'oblidi. *Gran error* exposa l'inconscient de l'art, el treball de la repressió, i això és com dir que exposa el fracàs de la repressió. *Quadrat negre sobre fons blanc*, el símptoma del segle. *Gran error*, retrat fidel del símptoma del segle.

negre que rezuma de las paredes del museo que no se consigue borrar, como si su presencia debiera asediar al arte y a todo lo visible. Pero, ¿dónde está el error, el gran error? ¿Dónde está el pecado, el crimen? ¿Es el cuadrado que mancha la pared, o la voluntad de hacerlo desaparecer? Si en este asunto trajéramos a colación al Dr. Freud, estaría justificado que viéramos en esta pieza de Ignasi Aballí una imagen bastante exacta de la represión, es decir del fracaso de la represión. Hay que admitirlo, la represión fracasa siempre, más o menos, está en su naturaleza. Nos gustaría poder borrarlo todo, pasar definitivamente el Tipp-Ex del olvido, enviar esto o aquello a la noche de los tiempos o a los vertederos de la historia, pero, obstinadamente, en el momento mismo en que uno cree haberse desembarazado de ello, de pronto eso vuelve, y en la mayoría de las ocasiones nos estalla en medio de la cara. Se tiene tendencia a olvidar que lo que se olvida siempre vuelve, de una manera a la vez indirecta, deformada y a menudo desagradable: esto es precisamente eso a lo que se llama síntoma. Como un cuadrado negro surge desde el fondo de la pared, los olvidos se infiltran en la memoria, en los pensamientos, en los cuerpos a veces; como un cuadrado negro cubierto con un velo blanco, el fantasma del pasado viene a asediar un presente que padece reminiscencias; como un cuadrado negro mal ocultado, lo escondido encuentra siempre una manera de presentarse a plena luz del día. El cuadrado negro sería el inconsciente del arte contemporáneo, aquello que no permite que se olvide. *Gran error* expone el inconsciente del arte, el trabajo de la represión, o lo que es lo mismo, expone el fracaso de la represión. *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, el síntoma del siglo. *Gran error*, retrato fiel del síntoma del siglo.

•



•

El flascó de Tipp-Ex amb el seu pinzellet sembla un potet de pintura. Avui dia la pintura serveix per esborrar, potser. L'acció de pintar equivaldria a un acte d'eliminació. Thomas de Quincey va escriure *De l'assassinat considerat com una de les belles arts*, i Ignasi Aballí sembla haver escomès la tasca d'escriure un llibre exclusivament amb Tipp-Ex: «De les belles arts considerades com un assassinat.»

•

¿Què ha passat? Un crim, pel que sembla, un assassinat d'imatge. Fracassat.

•

*Gran error* explica la tornada ineludible de la pintura. Inesgotable pintura. La pintura no és morta, i tampoc no s'aconsegueix matar-la. Fer del fracàs i l'error un material de l'art: Ignasi Aballí ho suggereix.

•

[*Finestra*, 1997 / primer examen] Finestra oberta a. La pintura pensada com una finestra oberta: és l'invent, el trasbals més essencial en la història de l'art i de la mirada, i es produeix en el Renaixement amb la instauració del quadre, forma moderna de la pintura (contra el políptic medieval). Aquest invent té un autor, aquest trasbals té un teòric: Leon Battista Alberti. En el mateix tractat *Della pittura* en el qual eleva Narcís a la categoria d'inventor de la pintura, és el primer que

El botecito de Tipp-Ex con su pequeño pincel se parece a un pequeño bote de pintura. En ocasiones la pintura sirve hoy en día para borrar. La acción de pintar equivaldría a un acto de eliminación. Thomas de Quincey escribió *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Ignasi Aballí parece haberse propuesto escribir un libro exclusivamente con Tipp-Ex: «De las bellas artes consideradas como un asesinato.»

•

¿Qué es lo que ha pasado? Un crimen, al parecer, un asesinato de la imagen. Frustrado.

•

*Gran error* cuenta el retorno ineluctable de la pintura. Infatigable pintura. No solo la pintura no está muerta, sino que no se consigue matarla. Hacer del fracaso, del error, un material del arte, eso es lo que sugiere Ignasi Aballí.

•

[*Finestra*, 1997 / primer examen] Ventana abierta sobre. La pintura pensada como una ventana abierta, el descubrimiento, el cambio radical en la historia del arte y de la mirada, tuvo lugar en el Renacimiento con la instauración del cuadro, forma moderna de la pintura (contra el políptico medieval). Este descubrimiento tiene un autor, este cambio tiene un teórico: Leon Battista Alberti. En el mismo tratado *Della pittura* en el que eleva a Narciso al rango de inventor de la pintura, es el primero en enunciar que pintar un cuadro es como abrir una ventana para mirar. Nacimiento de la pintura ilusionista. Ignasi Aballí pinta ventanas. La ventana, tema recurrente de la pintura. Aquí aparecen reducidas a los

enuncia que pintar un quadre és com obrir una finestra per mirar. Naixement de la pintura il·lusionista. Ignasi Aballí pinta finestres. La finestra: tema recurrent de la pintura. Aquí apareixen reduïdes als quadrats dels vidres pintats directament a la paret amb un gel acrílic transparent, semblant al vernís que es passa habitualment pels quadres per protegir-los. Dit d'una altra manera, aquí tenim una pintura sense pintura, reduïda al seu vernís, a la seva superfície transparent. Veiem perfectament la paret on són pintades. Són finestres obertes de bat a bat a la mirada. Finestres estrictament albertianes. Si el quadre és una finestra oberta, pintar una finestra oberta és literalment pintar un quadre. Podríem dir que aquí Ignasi Aballí fa pintura literal. Podríem dir, fins i tot, que Ignasi Aballí és un artista literal. Cosa que s'ha d'entendre en dos sentits. En primer lloc és un artista lletraferit, en tots els aspectes, un artista que toca les lletres, l'escrit, en formes diverses: la retolació [*Rètol*], el llibre [*Bibliotecas*], la literatura [*Sinopsis i Desapariciones*] o la llista [*Llistats i Inventari*]. És també un artista que es pren les coses a la lletra. I això ens obliga, a nosaltres també, a mirar les seves obres a la lletra, és a dir, a desxifrar-les. Si des de determinats angles semblen misterioses, indesxifrables, tot s'aclareix en el moment en què entenem que només s'han de llegir a la lletra, cosa que s'adiu amb el valor aquí atribuït al detall. Aquest art de prendre's les coses al peu de la lletra produeix un efecte alhora poètic i de veritat que també coneixem amb Jean-Luc Godard. Prendre's, simplement, les coses al peu de la lletra. Aquesta simplicitat se'ns apareix estranyament complicada, de vegades, si més no durant un temps, perquè

cuadrados de los cristales pintados directamente sobre la pared con un gel acrílico transparente, similar al barniz que se da habitualmente a los cuadros para protegerlos. Dicho de otro modo, aquí tenemos una pintura sin pintura, reducida a su barniz, a su superficie transparente. Vemos perfectamente la pared sobre la que están pintadas. Son ventanas abiertas de par en par a la mirada. Ventanas estrictamente albertianas. Si el cuadro es una ventana abierta, pintar una ventana abierta es literalmente pintar un cuadro. De Ignasi Aballí podría decirse que está haciendo aquí pintura literal. Por lo demás, también podría decirse de Ignasi Aballí que es un artista literal. Cosa que debe entenderse en dos sentidos. En primer lugar es un artista indudablemente leído, que se relaciona con las letras, con lo escrito, en diversas formas, en la forma de rotular [*Rótulo*], del libro [*Bibliotecas*], de la literatura [*Sinopsis y Desapariciones*] o de la lista [*Listats i Inventari*]. Es también un artista que se toma las cosas literalmente. Lo que nos obliga a nuestra vez a contemplar sus obras literalmente, es decir, a descifrarlas. Si, desde determinados ángulos, parecen misteriosas, indesxifrables, todo se aclara al instante cuando comprendemos que lo único que hay que hacer es leerlas literalmente, cosa que corrobora el valor dado al detalle. Este arte de tomarse las cosas al pie de la letra produce un efecto a la vez poético y de realismo que también produce Jean-Luc Godard. Tomarse, sencillamente, las cosas al pie de la letra. Esta simplicidad se muestra en ocasiones extremadamente complicada, al menos durante un tiempo, porque por lo general estamos habituados a compartir esa creencia profunda (quizás profundamente religiosa) de que las cosas quieren decir algo distinto de lo que dicen. Sin embargo, una ventana pintada con pintura

generalment ens habita la creença profunda (potser profundament religiosa) que les coses sempre volen dir una cosa diferent del que diuen. Amb tot, una finestra pintada amb pintura transparent en una paret mostra clarament: 1. que una pintura és una finestra oberta per mirar, 2. que aquesta finestra de la pintura s'obre a una paret buida. Això és com dir que, amb una gran economia de mitjans –constant i patent en el treball de l'artista– les finestres d'Ignasi Aballí mostren, al capdavant, la veritat de la finestra del quadre, la veritat de la il·lusió de la pintura il·lusionista. La veritat del quadre il·lusionista és que s'obre a no-res, a res més que a una pantalla gruixuda. En això, Aballí mostra el que Cézanne va portar a terme en la pintura moderna: el quadre no és una finestra sinó una superfície que dóna a veure, una superfície en la qual es pinta alguna cosa. Les finestres d'Ignasi Aballí mostren la veritat de la il·lusió. Així es poden considerar obres filosòfiques, perquè no hi ha una veritat de la il·lusió més gran que la que diu: això és una il·lusió. Al capdavant, les finestres d'Ignasi Aballí aixequen el vel il·lusionista de la pintura per descobrir la veritat material de la pintura, el fet que darrere de la pintura només hi ha una paret, i darrere de la paret, un seguit d'altres parets. Les finestres d'Ignasi Aballí obren a la veritat en la pintura: no hi ha res a veure... sinó la il·lusió.

•

Ignasi Aballí és un mostrador. L'art d'Ignasi Aballí és un art de mostrar. En general podríem dir que els artistes donen a veure. Ignasi Aballí no dóna res a veure, o bé s'hauria de dir que dóna a veure el no-res. Així es com

transparente sobre una paret muestra clarament: 1. que una pintura es una ventana abierta para mirar, 2. que esta ventana de la pintura se abre a una pared vacía. Lo que equivale a decir que las ventanas de Ignasi Aballí, con una economía de medios, constante e impresionante en su trabajo, muestran en definitiva la verdad de la ventana del cuadro, la verdad de la ilusión de la pintura ilusionista. La verdad del cuadro ilusionista es que se abre sobre nada, sobre nada más que una vasta pantalla. De este modo, Ignasi Aballí muestra lo que Cézanne llevó a cabo en la pintura moderna, que el cuadro no es una ventana sino una superficie que se presta a mirar, una superficie sobre la que se pinta algo. Las ventanas de Ignasi Aballí muestran la verdad de la ilusión. En esto pueden considerarse obras filosóficas, porque no hay mayor verdad de la ilusión que la que proclama: esto es una ilusión. Las ventanas de Ignasi Aballí descubren en definitiva el velo ilusionista de la pintura para descubrir la verdad material de la pintura, que detrás de la pintura solo hay una pared, y detrás de la pared, una sucesión de otras paredes. Las ventanas de Ignasi Aballí se abren sobre la verdad en pintura: no hay nada que ver... más que la ilusión.

•

Ignasi Aballí es un presentador. El arte de Ignasi Aballí es un arte de presentar. En general podría decirse que los artistas dan a ver. Ignasi Aballí no da nada a ver, o en todo caso habría que decir que da a ver la nada. Esta es su forma de mostrar; y en esta forma, presentar y dar a ver, lejos de ser sinónimos, pueden ser opuestos. Cuando San Juan, en el cuadro de Leonardo da Vinci, tiende el dedo hacia el cielo, no solamente muestra algo que no vemos, el cielo que está

mostra; i així mostrar i donar a veure, lluny de ser sinònims, poden ser oposats. Quan sant Joan, en el quadre de Leonardo da Vinci, assenyala el cel amb el dit no mostra només alguna cosa que no veiem –el cel que és més enllà del quadre–, sinó alguna cosa pròpiament invisible, i que a més a més encara no hi és, al cel: l'arribada del Messies. Sant Joan mostra la Imatge que vindrà (així és com sant Pau anomena Crist). El seu gest és un gest d'anunciació, d'expectació i d'esperança. Ignasi Aballí no només mostra que no hi ha res a veure, sinó que tampoc no hi ha res a esperar. Com les seves finestres que s'obren ja no dins una paret, sinó al gruix d'una paret. Allunyades d'aquestes finestres vagament místiques dels quadres d'Edward Hopper, en els quals les dones semblen interrogar contínuament un cel buit i mut, Ignasi Aballí mostra finestres cegues, que mostren que més enllà no hi ha res a veure, res a esperar. Ignasi Aballí mostra el silenci del cel. És un mostrador ateu. Mostra la veritat: que el cel és una pintura i que darrere no hi ha res a veure, fins a perdre's de vista. Aquesta veritat que Rothko va desvelar a partir de 1945 en baixar un teló davant del quadre, Ignasi Aballí la mostra amb un joc de transparència. Finestra oberta a la veritat d'una paret, això és el real: hi topem.

•

En el silenci de la pintura –*muta poesis* [poesia muda], com se l'anomenava en el Renaixement– Ignasi Aballí mostra el silenci.

•

Mostrar és un acte complex, difícil de definir.

más allá del cuadro, sino algo propiamente invisible, que ni siquiera está en el cielo: la llegada del Mesías. San Juan muestra la Imagen que vendrá (así es como San Pablo llama a Cristo). Su gesto es un gesto de anunciación, de espera y de esperanza. Ignasi Aballí no solamente muestra que no hay nada que ver, sino que tampoco hay nada que esperar. Como sus ventanas que se abren no ya en una pared, sino sobre la profundidad de una pared. Alejadas de esas ventanas ligeramente místicas de los cuadros de Edward Hopper, donde las mujeres parecen interrogar constantemente a un cielo vacío y mudo, Ignasi Aballí muestra las ventanas ciegas, que muestran que más allá, no hay nada que ver, nada que esperar. Ignasi Aballí muestra el silencio del cielo. Es un presentador ateo. Enseña la verdad, que el cielo es una pintura y que detrás no hay nada que ver, hasta perderse de vista. Esta verdad que Rothko desveló a partir de 1945 corriendo una cortina sobre el cuadro, Ignasi Aballí la muestra en un juego de transparencia. Ventana abierta sobre la verdad de una pared, esto es lo real: uno choca contra ella.

•

En el silencio de la pintura –*muta poesis* [poesia muda], como se la llamaba en el Renacimiento–, Ignasi Aballí muestra el silencio.

•

Mostrar es un acto complejo, difícil de definir. Aunque pertenece al campo de lo visible, aunque presupone más bien el silencio, un gesto del dedo, también participa sin embargo de un acto del lenguaje. Después de todo, señalar con el dedo es el gesto que lleva a cabo toda palabra. De

Si bé pertany al camp del visible, si bé suposa més aviat el silenci, un gest del dit, amb tot, també participa d'un acte de llenguatge. Al capdavall, assenyalar amb el dit és el gest que aconsegueix tota paraula. Invisiblement, una paraula fa les coses visibles. Quan anomena una cosa, la paraula és una manera d'assenyalar la cosa amb el dit. I a la inversa, mostrar alguna cosa equival a anomenar aquesta cosa, a designar-la. Entre el dit que assenyala i la paraula, hi ha la potència comuna d'una mostració. Ara bé, en aquesta operació, hi ha una cosa estranya, i és que si la paraula mostra la cosa, no mostra tant la cosa com l'absència de la cosa. Utilitzar una paraula és posar-se en presència de l'absència de la cosa que aquesta anomena. La paraula és el fantasma de la cosa. Al capdavall, la paraula mateixa ocupa el lloc de la cosa absent. La buida, fa el buit. En aquest sentit, anomenar una cosa significa allunyar, buidar la cosa, gairebé fer-la desaparèixer. La relació de la paraula amb la cosa no té lloc exactament com en *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, on el nom de la cadira coincideix amb la cadira real (i amb la imatge de la cadira), perquè en realitat, d'alguna manera, el nom de la cosa comet l'assassinat de la cosa. La paraula «absentitza» la cosa. En anomenar la cosa, tota paraula n'anomena més aviat l'absència.

•

Pensar la paraula com una mostració i la mostració com un dir, plantejar una proximitat entre l'acte de mostrar i l'acte del llenguatge: això es veu, o s'escolta, en la mateixa paraula *Revelacions* que fa de títol d'una obra. Derivada del llatí clàssic, significa tant *mostrar* com

forma invisible, una paraula hace algo visible. Al nombrar una cosa, la paraula es una forma de señalar con el dedo la cosa. E inversamente, mostrar alguna cosa equivale a nombrar esa cosa, a señalarla. Entre el dedo extendido y la palabra, tenemos la potencia común de una mostración. Pero en el interior de esta operación hay algo extraño, y ese algo es que si la palabra muestra la cosa, muestra menos la cosa que la ausencia de la cosa. Utilizar una palabra es ponerse en presencia de la ausencia de la cosa que esta nombra. La palabra es el fantasma de la cosa. La palabra misma viene en definitiva a ocupar el lugar de la cosa ausente. La vacía, hace el vacío. En este sentido, nombrar una cosa significa alejarla, vaciar la cosa, hacerla casi desaparecer. La relación de la palabra con la cosa no se produce exactamente como en *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, donde el nombre de la silla coincide con la silla real (y con la imagen de la silla), porque en realidad, el nombre de la cosa lleva a cabo algo así como el asesinato de la cosa. La palabra «ausentiza» a la cosa. Al nombrar la cosa, toda palabra nombra más bien su ausencia.

•

Concebir la palabra como una mostración y la mostración como un nombrar, pensar una relación entre el acto de mostrar y el acto de lenguaje, esto se ve, o se oye en la palabra misma de *Revelacions* que constituye el título de una obra. De origen latino, significa tanto *mostrar* como *demostrar*. Lo que vemos en *Revelacions* de Ignasi Aballí son fotografías de personas que muestran. Fotografías aparentemente sacadas de periódicos, ellas mismas exponen el acto de mostrar. Unas personas, de las que no vemos más que las manos, el gesto, muestran

*demostrar*. El que veiem a *Revelacions* d'Ignasi Aballí són fotografies de persones que mostren. Unes fotografies que semblen tretes de diaris i exposen elles mateixes l'acte de mostrar. Unes persones, de les quals només veiem les mans i el gest, mostren imatges, fotografies. Com les mares de Santiago, o les Boges de la Plaza de Mayo que brandaven la fotografia del fill, la filla o el marit absents, com les parets de Nova York, l'endemà de l'11 de setembre, que es van cobrir de retrats de desapareguts, aquestes imatges exhibeixen rostres de persones absents, tal vegada mortes. Gest mut de mostrar la imatge d'un rostre: no hi ha res a dir. Presència de l'absència. Mostrar és demostrar.

•

Mostrar és un acte, és a dir: pressuposa un subjecte, algú que mostra, i també algú a qui es mostra. L'acte de mostrar és una relació silenciosa entre subjectes. Aquestes fotografies que mostren imatges de fantasmes també són imatges fantasmes. Centrades en el gest de mostrar, es redueixen a aquest gest. Unes persones que mostren rostres fotografiats: no veiem els rostres, només les mans que alcen imatges. Els rostres mostrats oculten el rostre dels que mostren. Els que mostren es tornen invisibles per virtut del que mostren. Ja no són res més que el seu gest. Com si aquestes fotografies de desapareguts els fessin desaparèixer a ells també, com si ells tampoc ja no fossin res sense aquests rostres, aquest pare, aquest nen, aquesta dona que mostren com a desapareguts. Els que mostren gairebé ja no hi són. Hi ha moments en què no queda res a fer ni res a dir tret de mostrar. Enfront del món,

imatges, fotografías. Como las madres de Santiago, o las locas de la plaza de Mayo que blandían la fotografía de su hijo, de su hija o de su marido ausentes, como las paredes de Nueva York, al día siguiente del 11 de septiembre, se cubrieron de retratos de desaparecidos, estas imágenes exhiben rostros de personas ausentes, tal vez muertas. Gesto mudo de mostrar la imagen de un rostro, no hay nada que decir. Presencia de la ausencia. Mostrar es demostrar.

•

Mostrar es un acto, es decir que presupone un sujeto, alguien que muestra, y también alguien a quien se muestra. El acto de mostrar es una relación silenciosa entre sujetos. Estas fotografías que muestran imágenes de fantasmas son ellas mismas imágenes fantasmas. Centradas sobre el gesto de mostrar, están reducidas a ese gesto. Personas que muestran rostros fotografiados, no vemos los rostros, únicamente sus manos que alzan las imágenes. Las imágenes mostradas ocultan el rostro de los que las muestran. Los que muestran se vuelven invisibles por lo que muestran. No son nada más que su gesto. Como si esas fotografías de desaparecidos les hicieran desaparecer a ellos también, como si ellos no fueran ya nada sin esos rostros, ese padre, ese niño, esa mujer desaparecidos que ellos muestran. Quienes los muestran casi no están allí. En determinados momentos, no queda nada que hacer ni que decir más que mostrar. Frente al mundo, alzar la imagen de los desaparecidos. Manos que muestran, grito mudo.

•

[*Finestra*, 1997-2005 / segundo examen] Aquí una

alçar la imatge dels desapareguts. Mans que mostren, crit mut.

•

[*Finestra*, 1997-2005 / segon examen]

Novament, la profunditat del pensament de l'art d'Ignasi Aballí dissimula darrere de la seva obra la presència de l'artista en la seva obra. Fins i tot en aquestes finestres gairebé abstractes pintades amb gel transparent, Ignasi Aballí es mostra, secretament. Hi ha en ell una mena de pudor que ens obliga, novament, a mirar amb cura les obres per descobrir-hi la implicació discreta, però essencial, de l'artista. Així, si mirem detingudament les finestres pintades, quan ens fixem en la seva forma particular, la mida, la disposició i el nombre (vuit), descobrim que amb el nom genèric de *Finestres*, Ignasi Aballí no ha representat unes finestres sinó que ha figurat exactament les vuit finestres del seu taller. Aquestes no són unes finestres, aquestes són les seves finestres. Les finestres a través de les quals rep cada dia la llum i per les quals ell mira a fora, per veure o deixar vagar la mirada. L'obra també participa d'un gest elemental i radical, el d'instal·lar l'espai privat de l'artista en l'espai públic del museu. Tal vegada l'artista va idear el projecte d'aquestes finestres sota la llum de les finestres del seu taller. Al capdavall reproduceix a la paret del museu les finestres que li han permès imaginar una peça que seria la representació de finestres. Òbviament, de qualsevol artista que exposa, se'n pot dir que trasllada al museu una part del seu espai, ni que només sigui portant-hi les obres que han estat ideades i realitzades al seu estudi. En aquest cas, però, l'obra no trasllada res i

vez más la profundidad del pensamiento del arte de Ignasi Aballí disimula la presencia del artista en su obra, detrás de su obra. Incluso en estas ventanas casi abstractas pintadas con gel transparente Ignasi Aballí se muestra, secretamente. Hay en él algo así como un pudor que nos obliga también aquí a mirar con atención las obras para descubrir en ellas la implicación discreta, pero esencial, del artista. De modo que, si miramos con atención las ventanas pintadas, cuando observamos su particular forma, su medida, su disposición y su número (ocho), descubrimos que con el nombre genérico de *Ventanas*, Ignasi Aballí no ha representado unas ventanas *cualquiera*, sino que ha representado concretamente las ocho ventanas de su taller. Esto no son ventanas, esto son *sus* ventanas. Aquellas por las cuales recibe cada día la luz y por las cuales él mira al exterior, para ver, o para dejar vagar la mirada. La obra participa también de un gesto elemental y radical, el gesto de instalar el espacio privado del artista en el espacio público del museo. Tal vez el artista concibió el proyecto de estas ventanas bajo la luz de las ventanas de su taller. En definitiva reproduce sobre la pared del museo las ventanas que le han permitido imaginar una pieza que sería la representación de ventanas. Por supuesto, de cualquier artista que expone puede decirse que traslada al museo una parte de su espacio, aunque solo fuera llevando a él las obras que han sido concebidas y realizadas en su taller. Pero en este caso la obra no traslada nada, consiste únicamente en crear en el espacio del museo, en pintura, aquella parte del espacio esencial de un taller que son las ventanas. Como Matisse mostrando su ventana de Collioure. Esta pintura no trata de confundir. Ya lo dijimos antes, al presentarlas como ilusiones, estas pinturas dicen la verdad. Son

només consisteix a crear en l'espai del museu, en forma de pintura, aquella part de l'espai essencial d'un estudi que són les finestres. Com Matisse mostrant la seva finestra de Cotlliure. Aquesta pintura no prova d'enganyar. Com dèiem abans, presentades com a il·lusions, aquestes pintures diuen la veritat. De tota manera, si bé podem traslladar autèntiques finestres al museu, mai no hi podem traslladar la llum d'aquestes finestres. I és la raó per la qual només es poden representar finestres, *in absentia*. Les finestres representades no són més que il·lusions de finestres, la seva imatge. Sempre hi faltará la llum. No hi ha cap imatge que pugui produir llum. Aquí la llum només apareix reflectida en el gel transparent que figura els vidres. És com un record d'una llum. Falses finestres de pintura obertes a la paret del museu, cegues, només s'obren a elles mateixes, i a l'absència de la llum.

•

[Rètol, 2005] Pintor de lletres, aquí Ignasi Aballí apareix com un artista literal. És una obra paradigmàtica, feta de lletres, que és alhora literal i il·legible. Si més no en una primera mirada. Aquest escrit visible i il·legible a la paret de vidre del museu, indesxifrabable al primer cop d'ull, imaginem que no ha estat escrit per a un mateix sinó per a un altre, el que probablement es troba a l'altre costat del vidre. Per posar un exemple d'un pintor ja esmentat, aquesta inversió del sentit de la lectura s'assemblaria una mica a la de *L'Anunciació* del retaule de Gant de Van Eyck, quadre en què el filacteri que conté la salutació de l'àngel a la Mare de Déu està escrit al revés, o sigui que la pot llegir no el

il·lusions que no engañan. De qualquier manera, en última instancia se puede trasladar auténticas ventanas al museo, pero nunca se podrá trasladar la luz de esas ventanas. Por eso solo se pueden representar las ventanas, *in absentia*. Las ventanas representadas no son más que ilusiones de ventanas, su imagen. La luz siempre faltará. Ninguna imagen produce luz. La luz solo aparece aquí reflejada sobre el gel transparente que simula los cristales. Es como un recuerdo de una luz. Falsas ventanas de pintura abiertas sobre la pared del museo, ciegas, solo se abren sobre sí mismas y sobre la ausencia de la luz.

•

[Rètol, 2005] Pintura en letras, Ignasi Aballí se muestra aquí como un artista literal. Obra paradigmática, hecha de letras, es a la vez literal e ilegible. Al menos a primera vista. Texto visible e ilegible sobre la pared de cristal del museo, indiscifrabable a primera vista, suponemos que no ha sido escrito para nosotros sino para otra persona, la que se encuentra sin duda al otro lado del cristal. Esta inversión del sentido de la lectura sería un poco, por poner un ejemplo de un pintor que hemos citado, como en *La Anunciación* del retablo de Gante de Van Eyck en que la filacteria que contiene el saludo del ángel a la Virgen está escrita al revés, es decir que es legible no por el fiel sino por quien estuviera detrás, del otro lado del cuadro; es decir, en realidad por el Cordero pascual, por Cristo, por el Dios vivo que está pintado por el otro lado. Aquí, en el museo, son los paseantes de fuera los que serían los dioses vivos. Digamos sencillamente que, vista desde el interior del museo, la línea de escritura, que tiene la apariencia de esos textos informativos que se



fidel sinó algú que se situaria al darrere, a l'altre costat del quadre; és a dir, en realitat l'Anyell místic, Crist, el déu vivent que està pintat a l'altre costat. Aquí, en el museu, són els vianants de fora que serien els déus vivents. Diguem simplement que, vista de dintre del museu, la línia d'escriptura, que té l'aparença d'aquests textos informatius que es veuen habitualment a l'entrada dels llocs públics, sembla escrita al revés, per ser llegida a fora, probablement per incitar els vianants a entrar, o per informar el visitant que arriba del que veurà a l'interior. Això podria tenir com a conseqüència, és clar, instigar el que es troba a dintre a sortir, a anar fora; per tal de llegir el que ha de veure a dintre. Aquest joc podria durar força estona. Sigui com sigui, al capdavant, les reflexions sobre el defora i el dedins són ben inútils perquè el «filacteri» informatiu d'Ignasi Aballí, si es mira detingudament, no és una inversió davant/darrere. Per tal d'explicar-nos per què no ho podem llegir normalment, potser pensarem en Leonardo da Vinci, i suposarem que Ignasi Aballí l'ha escrit en mirall. Doncs no, tampoc. El text no és invertit en un mirall, i d'altra banda veiem clarament que les lletres, cada lletra, ha estat escrita normalment; cada lletra és llegible: són les paraules senceres que no ho són. Aleshores entenem que el que s'ha invertit és l'ordre de les lletres. La lateralització de l'escriptura s'ha fet en el sentit contrari, com si, en la nostra escriptura alfabètica, haguéssim de posar-nos a llegir de dreta a esquerra. Cosa que té com a conseqüència transformar la lectura en desxiframent, i ara tornem a ser uns infants que lletregen, que recomponen cada paraula lletra a lletra, autèntic beabà de la lectura. En reinjectar obscuritat en la llengua amb una

encuentran habitualmente a la entrada de los lugares públicos, parece escrita al revés, para ser leída desde el exterior, sin duda para invitar a esos paseantes a entrar, o para informar al visitante que llega de lo que va a ver en el interior. Evidentemente, esto podría surtir el efecto de incitar a quien está dentro a salir, a irse fuera; para leer lo que va a ver dentro. Esta pequeña maniobra podría prolongarse durante un tiempo. Aunque estas reflexiones sobre el fuera y el dentro son en cualquier caso inútiles, porque la «filacteria» informativa de Ignasi Aballí, si se la mira bien, no tiene nada que ver con la inversión delante/detrás. Para explicarnos por qué no se la puede leer normalmente, pensemos entonces en Leonardo da Vinci, y en que Ignasi Aballí la ha escrito como si estuviera reflejada en un espejo. Pero tampoco. El texto no aparece invertido en un espejo, y por lo demás vemos claramente que las letras, cada letra, ha sido escrita normalmente; cada letra es legible, son las palabras las que no lo son. Entonces comprendemos que lo que se ha invertido es el orden de las letras. La lateralización de la escritura se ha hecho en el sentido contrario, como si, en nuestra escritura alfabética, tuviéramos que leer en adelante de derecha a izquierda. Cosa que tiene el efecto de transformar la lectura en desciframiento, y nos sentimos como niños deletreando, recomponiendo cada palabra letra a letra, repitiendo de nuevo «la m con la a, ma». Reinyectando oscuridad en la lengua mediante una sencilla codificación, Ignasi Aballí ralentiza la lectura y el sentido. Y nos vuelve en cierto modo «analfabetos» en nuestra propia lengua, como si nuestra propia lengua nos resultara extraña, lo que nos obliga a descifrarla como otros tantos Champollion ante la piedra Roseta. En

criptografia senzilla, Ignasi Aballí alenteix la lectura i el sentit. I ens fa d'alguna manera «illetrats» en la nostra pròpia llengua, com si la nostra pròpia llengua se'ns tornés estrangera, cosa que ens obliga a desxifrar-la com si fóssim uns Champollion davant de la pedra de Rosetta. En tot cas, com que perdem la visió global de les paraules, la forma de les quals ja no reconeixem, fins que no n'haguem llegit l'última lletra no podrem conèixer aquesta paraula. SARBALAP .SDROW. Per descomptat, un cop hem descobert el procediment, l'escriptura ja es pot desxifrar, tot i que lentament. Venim a un museu per veure, i ja des de l'entrada, pel mitjà més simple, un artista ens obliga a llegir, i a llegir amb la màxima atenció.

•

*Rètol* recorre a una oposició entre el visible i el llegible. Aquesta línia escrita instiga a postular una mena de llei, que els grafistes ja han experimentat des de fa temps: com menys llegible és una escriptura, més visible és; com menys es pot llegir, més tendeix a convertir-se en dibuix o en pintura. És l'art contra el sentit.

•

Una de les conseqüències de tot això (i també forma part, sense cap mena de dubte, dels objectius que l'artista ha meditat) és d'una gran comicitat: aquesta línia escrita que, de lluny, sembla un text banal d'informació cal·ligrafiada al vidre, va totalment en contra de la comunicació. Aquí tenim alguna cosa escrita incomunicable. Il·legible amb un cop d'ull, aquest treball acurat del pintor lletrista

cualquier caso, al perder la visión global de las palabras de las que ya no reconocemos su forma, tendremos que esperar a haber leído la última letra de la palabra para identificar esa palabra. SARBALAP .SDROW. Por supuesto, en cuanto descubrimos el procedimiento desciframos la escritura, aunque lentamente. A un museo vamos para ver, y ya desde la entrada, por el medio más simple, un artista nos obliga a leer, y a leer prestando la mayor atención.

•

*Rètol* pone en escena una oposición entre lo visible y lo legible. Esta línea escrita postula una especie de ley, que han conocido desde siempre los grafistas: cuanto menos legible es una escritura, más visible es; cuanto menos se puede leer, más tiende a convertirse en dibujo o en pintura. Es el arte contra el sentido.

•

Uno de los efectos de esto (que sin lugar a dudas es también uno de los fines perseguidos por el artista) es de una gran extravagancia: esta línea escrita que, de lejos, parece un banal texto de información caligráfica sobre el cristal, va totalmente contra la comunicación. Estamos ante lo escrito incomunicable. Illegible al primer golpe de vista, este cuidadoso trabajo de pintor letrista sería la pesadilla de los responsables de la comunicación del museo, la obra de un idiota, de un loco o de un peligroso saboteador. Un error absoluto. Ninguna administración estaría dispuesta a pagar por semejante trabajo de gilipollas.

•

seria el malson dels responsables de la comunicació del museu, l'obra d'un estúpid, d'un boig o d'un sabotejador perillós. Un error absolut. No hi ha cap administració que estigui disposada a pagar per un treball de comunicació com aquest.

•

Fet i fet, si ens la prenem estrictament a la lletra, l'obra de l'entrada de l'exposició adreça als visitants un doble advertiment: NÓICNETA! ATENCIÓN! NOITUAC! CAUTION! Art i Comunicació no van en la mateixa direcció, i tot el que ara veureu en aquest museu s'ha de mirar a la lletra. Ignasi Aballí, artista literal.

•

[*Inventari (Llengües A-Z)*, 2005] Llista enciclopèdica de les llengües (de la «A a la Z»). Tot i ser completa, requereix ser mirada a la lletra. Quan tenim davant dels ulls aquesta immensa llista de les 6.703 llengües parlades avui dia al món (segons *Ethnologue*, 13<sup>a</sup> edició, ed. Barbara F. Grimes, Summer Institute of Linguistic Inc., 1996), podem llegir-les, és clar, llegir les que hi ha, l'una darrere l'altra. Llavors ens podem demanar on es parla el telugu o el marathi; quina és la més parlada de totes les llengües del món (és el xinès mandarí, la més parlada, però no la més universal); estranyar-se que només a Indonèsia hi hagi 650 llengües; intentar saber com es diu «¿tens hora?» en kinyarwanda, en sesotho, en bichlamar, en tetum, kemak, galoli, o damar; preguntar-se si el verb «ésser» existeix en warnang, heiban, laro, logol, otoro, shwai, moro, tegali, o tinga, o sobre el nombre exacte de llengües khoisanes. Quan tenim al davant

En resumidas cuentas, si se la toma literalmente, la obra de la entrada de la exposición dirige a los visitantes una doble advertencia: ¡NÓICNETA! ¡ATENCIÓN! NOITUAC! CAUTION! Arte y comunicación no van en el mismo sentido, y todo lo que va usted a ver en este museo debe ser contemplado literalmente. Ignasi Aballí, artista literal.

•

[*Inventari (Llengües A-Z)*] Lista enciclopèdica de las lenguas (de la «A a la Z»). Aunque está completa, requiere ser contemplada literalmente. Cuando se tiene ante la vista esta inmensa lista de las 6.703 lenguas habladas hoy en día en el mundo (según *Ethnologue*, 13<sup>a</sup> edición, ed. Barbara F. Grimes, Summer Institute of Linguistic Inc., 1996), puede por supuesto leérselas, leer las que hay, unas después de otras. Entonces uno puede preguntarse dónde se hablan el telugu o el marathe; cuál es de entre todas las lenguas del mundo la más hablada (es el chino mandarín la más hablada, pero no la más universal); asombrarse de que haya 650 lenguas solo en Indonesia; intentar aprender cómo se dice «¿qué hora es?» en kinyaruanda, en sesotho, en bichlamar, en tetum, kemak, galoli o damar; preguntarse si el verbo ser existe en warnang, heiban, laro, logol, otoro, shwai, moro, tegali o tinga, o sobre el número exacto de lenguas khoisanes. Cuando se tiene ante los ojos la lista supuestamente completa de las lenguas habladas en el mundo, uno puede estar tentado también de buscar aquellas que no están, aquellas que Ignasi Aballí habría podido olvidar. ¿El tonguien está?, y ¿el nynorsk? Sí, sí, están. En fin, estas lenguas existen todavía. Como cualquier lista de nombres, esta larga lista de lenguas tiene algo

la llista suposadament completa de les llengües parlades al món, també podem tenir la temptació de buscar-hi les que no hi són, no fos cas que Ignasi Aballí se n'hagués descuidat cap. ¿Hi és el tongalès, ¿i el nynorsk? Sí, sí que hi són. Bé, aquestes llengües encara hi són. Com qualsevol llista de noms, aquesta llarga llista de llengües té un costat fúnebre, com un immens monument als morts. I aquesta sensació de dol no és absurda, és clar, perquè en l'afany de confeccionar la llista completa de les llengües parlades avui dia al món, hi ha necessàriament l'angoixa de veure'n morir alguna cada dia (el 50% de les llengües existents estan declarades «en perill d'extinció» per la UNESCO). Desig de preservar en la seva immensa diversitat el que s'anomena el patrimoni immaterial de la humanitat.

Ara bé, si la mirem des d'un altre angle, la llarga llista de totes les llengües que Ignasi Aballí ha inscrit en negre a la paret també podria ser un símbol de la Torre de Babel. Seria *Babel 2005*. Aquest quadre de noms disposats en llargues columnes és, en el fons, l'equivalent escrit del quadre pintat per Bruegel segons el model del zigurat de Babilònia. [Gènesi, 11]:

Tota la terra se servia d'una mateixa llengua i d'unes mateixes paraules. Quan partiren de l'orient trobaren una plana a la terra de Senaar i s'hi establiren. Aleshores es digueren els uns als altres «Som-hi, fem maons i coguem-los al foc». El maó els serví de pedra, i l'asfalt, de morter. Després digueren: «Edifiquem-nos una ciutat i una torre el cim de la qual arribi fins al cel, i fem-

de fúnebre, como si fuera un inmenso monumento a los muertos. Y esta sensación de duelo no es por supuesto absurda, porque en el deseo de confeccionar la lista completa de las lenguas habladas hoy en día en el mundo, está implícita necesariamente la angustia de ver morir algunas cada día (el 50 % de las lenguas existentes están declaradas «en peligro de extinción» por la UNESCO). Deseo de preservar en su inmensa diversidad lo que se denomina el patrimonio inmaterial de la humanidad.

Ahora, si la miramos desde otro punto de vista, la larga lista de todas las lenguas inscrita por Ignasi Aballí en negro sobre la pared podría ser también un símbolo de la Torre de Babel. Sería *Babel 2005*. Este cuadro de nombres dispuestos en largas columnas es en el fondo el equivalente escrito del cuadro pintado por Brueghel sobre el modelo del zigurat de Babilonia. [Génesis, 11]:

Era la tierra toda de una sola lengua y de unas mismas palabras. En su marcha desde Oriente hallaron una llanura en la tierra de Senaar, y se establecieron allí. Dijéronse unos a otros: «Vamos a hacer ladrillos y a cocerlos al fuego». Y se sirvieron de los ladrillos como de piedra, y el betún les sirvió de cemento; y dijeron: «Vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos y nos haga famosos, por si tenemos que dividirnos por la haz de la tierra». Bajó Yavé a ver la ciudad y la torre que estaban haciendo los hijos de los hombres, y se dijo: «He aquí un pueblo uno, pues tienen todos una lengua sola. Se han propuesto esto, y nada les impedirá llevarlo a cabo. Bajemos, pues, y confundamos su lengua, de modo que no se entiendan unos a otros». Y los dispersó de allí Yavé por toda la haz de la tierra, y así cesaron de edificar la ciudad. Por eso

nos un nom a fi que no ens dispersem per tota la terra». Aleshores Jahvè baixà per veure la ciutat i la torre que edificaven els homes. I Jahvè digué: «Tots ells formen un sol poble i parlen una mateixa llengua. Si comencen amb aquesta empresa, cap projecte ja no els serà impossible. Baixem i confonguem-los aquí mateix el llenguatge perquè no s'entenguin entre ells». Jahvè els va dispersar d'allí per tota l'extensió de la terra, i van cessar d'edificar la ciutat. Per això, fou anomenada Babel, perquè allà Jahvè va confondre el llenguatge de tota la terra i d'allà els va dispersar per tota l'extensió de la terra.<sup>1</sup>

Reproduir l'inventari de les 6.703 llengües parlades a la Terra és traçar la imatge de la confusió i dispersió dels homes. Ara bé, en el gran tumult de les llengües, ressona la veu de Mallarmé: «Les llengües, en ser diverses, falta la suprema.» Si els homes ara parlen llengües diferents, és perquè en falta una, «la suprema», la llengua única que seria en ella mateixa la veritat. *Inventari (Llengües A-Z)*, obra babèlica i mallarmeana. Quadre de la gran confusió i dispersió, monument a la cacofonia del Món, l'inventari de les llengües que hi ha, és primer de tot l'inventari de la que no hi ha, de la llengua que falta. Monument a les llengües plurals, també és el Monument a la Llengua única, llengua absent, perduda. Llengua sense nom, és La-Que-Falta. Per descomptat, aquesta llengua perduda, llengua del Paradís que parlaven Adam i Eva, no consta a la llista enciclopèdica de totes les llengües. La llengua absent, però, la llengua que falta en totes les llengües, ¿també és absent de l'obra d'Ignasi Aballí? Si mirem bé, amb els ulls ben oberts, hi és: aquesta llengua d'abans de totes les llengües, aquesta manca d'una llengua que ha generat la multitud de llengües, és el fons blanc de la paret en el qual Ignasi Aballí ha

se llamó Babel, porque allí confundió Yavé la lengua de la tierra toda, y de allí los dispersó por la haz de toda la tierra.<sup>1</sup>

Reproducir el inventario de las 6.703 lenguas habladas sobre la Tierra es como trazar el símbolo de la confusión y de la dispersión de los hombres. Pero en el gran tumulto de las lenguas, resuena la voz de Mallarmé: «Las lenguas, por ser muchas, falta la suprema.» Si los hombres hablan lenguas diferentes, es evidentemente porque falta una, «la suprema», la lengua única que sería en sí misma la verdad. *Inventari (Llengües A-Z)*, obra babélica y mallarmeana. Cuadro de la gran confusión y de la dispersión, monumento a la cacofonía del mundo, el inventario de las lenguas que existen es ante todo el inventario de aquella que no existe, de la lengua que falta. Monumento a las lenguas plurales, es también el Monumento a la Lengua única, lengua ausente, perdida. Lengua sin nombre, ella es La-Que-Falta. Por supuesto esta lengua perdida, lengua del Paraíso que hablaban Adán y Eva, no figura en la lista enciclopédica de todas las lenguas. Pero la lengua ausente, la lengua que falta en todas las lenguas, ¿está también ausente de la obra de Ignasi Aballí? Si miramos bien, si miramos fijamente, está allí: esa lengua anterior a todas las lenguas, esa ausencia de una lengua que ha engendrado la multitud de lenguas, es el fondo blanco de la pared sobre el que Ignasi Aballí ha escrito el nombre de todas las lenguas. Letras negras sobre fondo blanco, Ignasi Aballí ha pintado el estrépito del mundo sobre el fondo de silencio de Aquella-Que-Falta. La vibración blanca del fondo de esta inmensa página sería como la huella inasequible, el eco fósil del Big Bang del universo de las lenguas.

•

escrit el nom de totes les llengües. Lletres negres sobre fons blanc: Ignasi Aballí ha pintat l'estrèpit del món sobre el fons de silenci de La-Que-Falta. La vibració blanca del fons d'aquesta immensa pàgina seria com el rastre incopscable, l'eco fòssil del Big Bang de l'univers de les llengües.

•

Per a Mallarmé, la llengua que falta feia de la poesia una obligació. La poesia serviria per «suplir el defecte de les llengües», tot tendint a la llengua única que seria la veritat en ella mateixa. Un cop Déu mort, només l'artista és capaç de «suplir el defecte de les llengües».

•

[Pols, 1995] En el llarg corredor del segon pis, enfront de la paret de vidre del museu que dóna a la ciutat, s'han descobert uns rastres a la paret blanca. Ni pintura ni escriptures: es tracta d'una llarga marca grisosa, bruta, en tota la paret, cap a la part inferior. Ens estranyem que els serveis del museu no l'hagin netejat. Quan ens hi apropem, aquesta llarga marca nuvolosa, sense forma, sembla en realitat feta de moltes marques més petites. Aquí, novament, l'obra demana una mirada doble, «de lluny, de prop». L'examen de prop permet reconèixer en cada una de les marques –més o menys clares a la paret– que componen el llarg núvol gris el dibuix característic de les soles de sabates. Resulta que aquesta llarga marca grisa situada a aproximadament cinquanta centímetres del sòl, que es prolonga uns quants metres paral·lelament al terra, es compon d'una multitud de petjades de soles diferents. I això

Para Mallarmé, la lengua ausente haría las veces de la poesía. Vendría «a suplir el defecto de las lenguas», apuntando a la lengua única que sería en sí misma la verdad. Muerto Dios, solo el artista es capaz de «suplir el defecto de las lenguas».

•

[Pols 1995] En el largo pasillo del segundo piso, frente a las vidrieras del museo que dan sobre la ciudad, se han descubierto huellas sobre la pared blanca. Ni pintura ni escritura, se trata de una larga marca pardusca, sucia, que recorre toda la pared, por la parte de abajo. Uno se extraña de que los servicios del museo no la hayan limpiado. Cuando nos acercamos, esta larga marca oscura, sin forma, parece en realidad hecha de muchas otras marcas más pequeñas. De nuevo aquí la obra exige una doble mirada, «de lejos, de cerca». Más o menos clara sobre la pared, el examen de cerca permite reconocer en cada marca que compone la larga sombra gris, el característico dibujo de las suelas de unos zapatos. Se descubre que esta larga marca oscura situada a aproximadamente 50 centímetros del suelo, que se prolonga varios metros, está compuesta de una multitud de huellas de suelas diferentes. Lo que quiere decir que no se ven por ninguna parte esas huellas emparejadas de suelas que dejan los pasos de un caminante. Por lo demás, a menos que sea uno un acróbata o Fred Astaire capaz de bailar en el techo, ¿cómo puede haber caminado alguien de ese modo por la pared? Aquí cada huella es única. Si descartamos la idea de un deterioro voluntario, la única explicación posible es que esta marca se extiende por la parte baja de la pared como si un número importante de visitantes poco escrupulosos y cansados se

vol dir que enlloc no es distingeixen aquestes petjades de soles bessones que deixen els passos d'un caminant. D'altra banda, tret de si fos acròbata o Fred Astaire, capaç de ballar en el sostre, ¿com hauria pogut ningú caminar d'aquesta manera per la paret? Aquí, cada petjada és única. Si descartem la idea d'un desperfecte intencionat, l'única explicació plausible és que aquesta marca s'estén per la part baixa de la paret com si un nombre important de visitants desatents i cansats s'hi haguessin repenjat, ja sigui tots al mateix temps, en grup o bé els uns darrere dels altres, enfront de la paret de vidre del museu, posant sense manies un peu al seu darrere amb la cama doblegada per tal de descansar una mica. S'ha de reconèixer, en un museu l'art i la bellesa entren sobretot pels peus. Si la literatura s'adiu amb la immobilitat i la posició horitzontal, amb les comoditats d'un seient o les delícies del llit, si el teatre i el cinema exigeixen la posició asseguda, l'art es contempla a peu dret i, de parada en parada, obliga a caminar. Per a l'aficionat, l'art és un esport pedestre. La visita al museu podria ser integrada als Jocs Olímpics. Jean-Luc Godard va filmar la travessia del Louvre a la carrera. Sigui com sigui, ja se sap que la pintura provoca mal de cama. Per tant, això podria explicar aquest llarg núvol gris a la paret blanca. Aturats enfront de la gran paret de vidre del museu, amb un peu enganxat a la paret, els visitants han pogut gaudir del paisatge, de la vista panoràmica de la ciutat. Aquestes petjades són els senyals de presències desaparegudes, la prova que aquí hi ha hagut algú, unes persones. Aquesta llarga marca de soles a la paret blanca prova que han vingut al museu a veure l'exposició d'Ignasi Aballí i, després de visitar les

hubieran apoyado contra esa pared, ya sea todos al mismo tiempo, en grupo, o bien unos después de otros, frente a la vidriera del museo, no dudando en doblar una pierna y apoyar un pie detrás para descansar un poco. Hay que reconocer que en un museo el arte y la belleza entran sobre todo por los pies. Si la literatura tiene que ver con la inmovilidad y la postura acostada, con la comodidad de un asiento o la confortabilidad de una cama, si el teatro y el cine exigen la postura sentada, el arte se contempla de pie y, de estancia en estancia, obliga a caminar. Para el aficionado, el arte es un deporte pedestre. La visita al museo podría ser una competición más de los Juegos Olímpicos. Jean-Luc Godard filmó en una ocasión la travesía del Louvre a la carrera. Sea como fuere, todo el mundo sabe que la pintura produce dolor de piernas. Por lo tanto esto podría explicar esa larga mancha gris sobre la pared. Parados frente a la gran vidriera del museo, con un pie apoyado en la pared, los visitantes han podido disfrutar así del paisaje, de la vista sobre la ciudad. Estas huellas son las señales de presencias desaparecidas, la prueba de que aquí ha habido alguien, ha habido personas. Esta larga marca de suelas sobre la pared blanca prueba que han venido al museo a ver la exposición de Ignasi Aballí, y que después de haber visitado las primeras salas y descubierto esas obras extrañas, una pintura borrada sobre una pared, un texto ilegible, botes de pintura seca, se han detenido en el segundo piso, y han salido un momento a contemplar el espectáculo de la ciudad, fuera del museo. Tal vez, durante esos pocos minutos, se hayan preguntado qué es lo que ha podido pasar. Y luego se han ido. Personas. Huellas de pies sobre la pared. Esto nos recuerda *Dance Diagrams* de Warhol, cuadros colocados en el suelo que reproducen

primeres sales i descobrir aquestes obres estranyes –una pintura esborrada en una paret, un text il·legible, pots de pintura seca–, s’han aturat a la segona planta i han sortit una estona per contemplar l’espectacle de la ciutat, fora del museu. Tal vegada, durant aquests minuts, s’han preguntat què és el que ha pogut passar. I després se n’han anat. Persones. Petjades de peus a la paret. Això ens recorda els *Dance Diagrams* de Warhol, quadres col·locats a terra que reproduïen esquemàticament passos de dansa indicant l’emplaçament i els desplaçaments dels peus. És una obra important que fa que la pintura caigui de la paret al terra, de la verticalitat a l’horitzontalitat, de dalt a baix, de la dignitat a la mofa, de l’art a la diversió, del pur al brut, del sublim a la pols. Si no fos, és clar, que en l’obra d’Ignasi Aballí el terra per on caminem puja cap a la paret blanca a on mirem, i el peu merdós puja cap a l’art, i els baixos cap als alts, i l’horitzontal cap al vertical, i el brut cap al pur, i el ciment cap al cimaci, i la pols cap al sublim (sovint Ignasi Aballí fa obra de pols). I malgrat tot, ens recorda els *Dance Diagrams* de Warhol.

[*Desapariciones II*, 2005] Una sèrie de cartells de pel·lícules, semblants als que podem trobar en llibreries de cinema on venen cartells de pel·lícules antigues, de vegades rars. Els guarden en un d’aquells suports que es fixen a la paret i permeten mirar-los els uns després dels altres com si passéssim les pàgines d’un gran llibre. Aparentment, tots aquests cartells tenen en comú el fet de portar escrit, per un motiu o altre, el nom de Georges Perec, l’escriptor francès mort el

esquemàticament passos de dansa indicant la colocació i els desplaçaments de los pies. Obra importante, hace que descienda la pintura de la pared al suelo, de la verticalidad a la horizontalidad, de arriba abajo, de la dignidad a la burla, del arte a la diversión, de lo puro a lo sucio, de lo sublime a los detritus. Salvo, evidentemente, que en Ignasi Aballí el suelo por el que se camina se remonta hacia la pared blanca que miramos, el pie sucio hacia el arte, lo bajo hacia lo alto, el horizonte hacia la vertical, lo sucio hacia lo puro, el cemento hacia el cimacio, los detritus hacia lo sublime (Ignasi Aballí hace a menudo obras con detritus). Pero de todos modos, esto nos recuerda *Dance Diagrams* de Warhol.

[*Desapariciones II*, 2005] Una serie de carteles de películas, parecidos a esos que pueden encontrarse en algunas librerías de cine que venden carteles de películas antiguas, en ocasiones raros. Están dispuestos en uno de esos expositores fijados a la pared que permiten contemplarlos unos después de otros como si pasáramos las páginas de un gran libro. Aparentemente, todos estos carteles tienen en común llevar el nombre, por un motivo u otro, de Georges Perec, el escritor francés muerto en 1982. Por lo demás, todos estos carteles llevan también títulos de obras de Georges Perec. Algunas de estas películas las hemos visto, hay otras de las que apenas nos acordamos y otras que no recordamos en absoluto. Algunas de ellas ni siquiera sabíamos que existiesen. Nos extraña incluso que pueda haber tantas películas en las que Perec colaboró, pero uno no puede saberlo todo, naturalmente. Hechos con fines publicitarios, para atraer a los



1982. D'altra banda, tots aquests cartells també porten títols d'obres de Georges Perec. Hem pogut veure unes d'aquestes pel·lícules, n'hi ha d'altres que amb prou feines recordem, i d'altres que no recordem en absolut. De vegades ni sabíem que aquestes pel·lícules existissin. Ens pot estranyar que hi pugui haver tantes pel·lícules en les quals va col·laborar Perec, però no ho sabem tot, és clar. Fets per a la publicitat, per atreure els espectadors a les sales de cinema, els cartells pertanyen al cinema i a la memòria del cinema. Es pot escriure la història del cinema a través dels cartells. Ara bé, un cartell també porta alguna cosa de la nostra història personal, de la història que cadascú té o pot tenir amb el cinema, amb determinades pel·lícules. Un cartell té el poder de fer-nos recordar una pel·lícula, que ens va agradar o no ens va agradar. És el que queda d'una pel·lícula. Un rastre objectiu, un rastre material de la seva existència (hi deu haver pel·lícules de les quals només ha quedat el cartell), i també, fora del cinema, és el que ens queda personalment d'una pel·lícula, un rastre subjectiu. En tots dos casos, tant objectivament com subjectivament, el cartell pertany al cinema. Hi ha alguna cosa en el cinema que el converteix en un art de la memòria, en el sentit que recordem pel·lícules, sobretot aquelles que ens han agradat, és clar. I recordar les pel·lícules, el plaer de recordar una pel·lícula, forma part de la pel·lícula, com diuen que el silenci que segueix una obra de Mozart encara és de Mozart. Recordar les pel·lícules és una activitat que forma part del cinema, de la mateixa manera –com deia Serge Daney– que parlar d'una pel·lícula en un bar després de sortir del cine, mentre ens fumem un cigarret,

espectadores a las salas de cine, los carteles pertenecen al cine y a la memoria del cine. Podría escribirse la historia del cine mediante los carteles. Pero un cartel tiene también algo de nuestra historia personal, de la historia que cada cual tiene o puede tener con el cine, con determinadas películas. Un cartel puede hacer que recordemos una película, que nos gustó o que no nos gustó. Es lo que ha quedado de una película. Una huella objetiva, material de su existencia (debe de haber películas de las que no quede más que el cartel), y también, fuera del cine, lo que ha quedado en nosotros de una película, una huella subjetiva. En los dos casos, tanto objetiva como subjetivamente, pertenece al cine. Hay algo en el cine que hace de él un arte de la memoria, en el sentido de que uno recuerda películas, sobre todo aquellas que le han gustado, por supuesto. Y recordar películas, el placer de recordar una película, forma parte de la película, como se dice que el silencio que sigue a una obra de Mozart sigue siendo todavía Mozart. Recordar películas es una actividad que forma parte del cine, del mismo modo que Serge Daney decía que hablar de una película en una cafetería, mientras fumamos un cigarrillo, a la salida del cine, constituye una parte del cine. En este sentido puede decirse que el cine es un arte de la memoria. No es de extrañar que el cine haya nacido exactamente el mismo año que el psicoanálisis, en 1895. Este arte de 24 imágenes por segundo, que se basa en esa facultad psico-óptica que se llama persistencia de la retina, tiene en sí mismo un gran poder de persistencia en nuestra memoria. Esta es una característica singular del cine, muy evidente cuando se piensa en el resto de las artes, en la pintura o en las artes plásticas en general, que tienen la extraña propiedad de carecer de toda

és una part del cinema. En aquest sentit podem dir que el cinema és un art de la memòria. No és d'estranyar que el cinema hagi nascut exactament el mateix any que la psicoanàlisi, el 1895. Aquest art de les vint-i-quatre imatges per segon, que es basa en aquesta facultat psico-òptica coneguda com a persistència retinal, té en ell mateix un gran poder de persistència en la nostra memòria. Aquesta característica del cinema és ben singular i força remarcable si pensem en altres arts, en la pintura o en les arts plàstiques en general, que tenen l'estranya propietat de no tenir per elles mateixes cap mena de persistència. No recordem un quadre. En recordem la imatge, i de manera bastant vaga, tot s'ha de dir; recordem, si de cas, un detall; recordem l'impacte que ens va provocar quan el vam veure, però el quadre mateix, la pintura, s'evapora, s'esfuma en el record. La potència d'una obra plàstica només es pot realitzar materialment, i no en imatge, requereix la visió directa de l'obra, la trobada física. És necessari un cos a cos. I és per això que s'ha de caminar. És per això que constantment hem d'anar a veure els quadres que ens agraden. És per això que fins i tot els historiadors de l'art més erudits i amb la memòria més prodigiosa, com Daniel Arasse, la gent que disposa de tots els llibres d'art, de totes les fotografies o diapositives del món, fan milers de quilòmetres per poder tornar a veure un quadre que els fascina i se saben de memòria. I és per això també que no deixem mai de descobrir coses noves en els quadres que, segons creiem, coneixem millor. No descobrim res de nou si no és davant de l'obra. ¿Qui recorda que dues columnes emmarquen la Gioconda? Torneu al Louvre i ja ho veureu.

persistència por sí mismas. Uno no se acuerda de un cuadro. Recuerda lo que representa, muy vagamente por lo demás, recuerda ocasionalmente un detalle, la impresión producida al contemplarlo, pero el cuadro mismo, la pintura, se evapora, se pierde en el recuerdo. La fuerza de una obra plástica solo se lleva a cabo materialmente, no en la imaginación, requiere la visión directa de la obra, el encuentro físico. Es necesario un cuerpo a cuerpo. Y por eso es por lo que hay que caminar. Por eso es por lo que tenemos que volver continuamente a mirar los cuadros que nos gustan. Por eso mismo también los historiadores del arte más eruditos y con la memoria más prodigiosa, como Daniel Arasse, o las personas que disponen de todos los libros de arte, de todas las fotografías o diapositivas del mundo, hacen miles de kilómetros para volver a ver un cuadro que les fascina y que conocen de memoria. Y por eso es también por lo que no se deja nunca de descubrir cosas nuevas en aquellos cuadros que uno cree conocer perfectamente. Para descubrir algo nuevo hay que estar ante la obra. ¿Quién recuerda que la Gioconda está enmarcada entre dos columnas? Volved al Louvre y lo veréis.

•

Curiosamente, algunos de estos carteles de películas de Georges Perec no nos recuerdan en realidad nada de nada. Podríamos decir: recuerdo *Récits d'Ellis Island*, recuerdo *Retour à la bien-aimée*, recuerdo *Série noire*, recuerdo *Les Lieux d'une fugue*, recuerdo *L'Oeil de l'autre*, recuerdo *Un homme qui dort*. Pero, ¿quién recuerda *Une femme en morceaux*, o *L'Abominable pardessus*? Se nos ocurre entonces que puede haber películas que

•

Curiosament, hi ha cartells de pel·lícules de Georges Perec que no ens recorden res de res. Podrem dir: recordo *Récits d'Ellis Island*, recordo *Retour à la bien-aimée*, recordo *Série noire*, recordo *Les Lieux d'une fugue*, recordo *L'Œil de l'autre*, recordo *Un homme qui dort*. ¿Qui recorda, en canvi, *Une femme en morceaux* o *L'Abominable pardessus*? Aleshores se'ns acut que si hi pot haver pel·lícules desaparegudes de les quals només ha quedat el cartell, i si el cartell és el que queda –rastre material d'una pel·lícula–, seria la cosa més senzilla del món «fabricar» una pel·lícula fabricant-ne el rastre material, fer-la existir dissenyant un cartell. Aquesta seria una nova manera de fer cine, a més a més bastant barata. I si els cartells tenen la virtut de fer-nos somiar, si és freqüent que ens muntem una pel·lícula mental, bé prou som capaços de somiar una pel·lícula només amb un títol. Podríem projectar-nos mentalment el llargmetratge *Une femme en morceaux* i, just abans, com a primera part de la sessió, *L'Abominable pardessus*, adaptació de Georges Perec d'una novel·la de James Hadley Chase. Dues pel·lícules excel·lents, encara que no tothom coincideixi a l'hora de dir què expliquen, ni tampoc, de fet, a l'hora de dir què s'hi veu. Si més no, així descobrim l'extraordinari poder de ficció d'una simple imatge i d'unes quantes paraules escrites en un paper. És obvi que a Ignasi Aballí li agrada molt Georges Perec. Li agrada tant, a més a més, que està disposat a enriquir la filmografia de Perec amb unes quantes pel·lícules. Totes excel·lentíssimes, val a dir-ho.

han desaparecido de las que solo queda el cartel, y si el cartel es lo que queda, la huella material de una película, no habría nada más sencillo que «fabricar» una película fabricando su huella material, hacerla existir dibujando un cartel. Esta sería una forma nueva de hacer cine, bastante barata por lo demás. Porque si los carteles tienen la virtud de hacer soñar, si es normal que uno se construya una película en su cabeza, sin duda somos capaces, a partir solo de un título, de soñar con una película. Uno podría proyectarse mentalmente el largometraje, *Une femme en morceaux*, y justo antes, como primera parte de la sesión, *L'Abominable pardessus*, adaptación de Georges Perec de una novela de James Hadley Chase. Dos películas muy buenas, aunque no todo el mundo esté de acuerdo con lo que cuentan, ni por lo demás con lo que se puede ver en ellas. En cualquier caso se descubre aquí el extraordinario poder de ficción de una simple imagen y de algunas palabras escritas en un papel. Es evidente que a Ignasi Aballí le gusta mucho Georges Perec. Le gusta tanto, por lo demás, que está dispuesto a enriquecer la filmografía de Perec con unas cuantas películas más. Todas, hay que reconocerlo, absolutamente excepcionales.

•

Extraño título, después de todo, el que se ha puesto a esta obra: *Desapariciones*. También hubiera podido decir lo contrario, llamarse, descomponiendo su título en francés: *Des apparitions*, si se tiene en cuenta la fuerza creadora de estos carteles, capaz de hacer aparecer películas que no existen. Ignasi Aballí emplea aquí el doble valor de las palabras, de la literatura y de las imágenes. Si lo que otorga

•

Estrany títol, ben mirat, el que té aquesta obra: *Desapariciones*. També hauria pogut dir el contrari, anomenar-se, descomponent el títol en francès: «*Des apparitions*», si es té en compte la potència creadora d'aquests cartells, capaços de fer aparèixer pel·lícules que no existeixen. Aquí Ignasi Aballí recorre a una doble potència de les paraules, la literatura i les imatges. Si el que dóna valor al cinema és el fet que mostra el que no veiem, si el valor de la literatura rau en el fet que és capaç de donar veu al que no es diu, aquesta obra d'Ignasi Aballí té el poder de mostrar amb paraules i de donar veu amb imatges; al mateix temps, en un cartell, les paraules escrites ens poden fer sentir les veus silencioses d'una pel·lícula, i la imatge fixa ens pot fer veure les imatges, absents, en moviment. El cartell realitza la potència combinada del cinema i de la literatura.

•

*Desapariciones*. Aquest títol és una referència directa a un llibre cabdal de Georges Perec, *La Disparition*, publicat el 1969. Ara bé, en el seu títol Ignasi Aballí ha fet dues alteracions gramaticals. El nom ha passat del singular al plural, i l'article del definit a l'indefinit. Com se sap, la novel·la de Georges Perec anomenada *La Disparition* conté ella mateixa una autèntica desaparició: en les 319 pàgines d'aquesta novel·la no hi consta ni una sola vegada la lletra e, que en francès és la lletra més freqüent. Concretament, això no significa que Perec hagi suprimit la lletra e, sinó que ha aconseguit escriure en francès una novel·la sencera sense emprar ni una paraula que

valor al cine es su capacidad de mostrar lo que no se ve, si el valor de la literatura consiste en que es capaz de hacer escuchar aquello que no se ha dicho nunca, esta obra de Ignasi Aballí tiene el poder de mostrar mediante palabras y de hacer escuchar mediante imágenes; al mismo tiempo, sobre un cartel, las palabras escritas son capaces de hacernos escuchar las voces silenciosas de una película, y la imagen fija capaz de hacernos ver sus imágenes, ausentes, en movimiento. El cartel lleva a cabo la fuerza conjugada del cine y de la literatura.

•

*Desapariciones*. Este título es un eco directo de uno de los grandes libros de Georges Perec, *La Disparition*, publicado en 1969. Pero con su título Ignasi Aballí ha llevado a cabo dos desplazamientos gramaticales. Ha pasado del singular al plural, y del artículo definido al indefinido. Como se sabe, la novela de Georges Perec titulada *La Disparition* contiene una desaparición real: no contiene ni una sola vez, en sus 319 páginas, la letra e, que es la letra más frecuente en francés. Concretamente esto significa no ya que Perec haya suprimido la letra e, sino que ha conseguido escribir una novela entera en francés sin emplear jamás una sola palabra que contenga la letra e. Reconociendo la hazaña (se cuenta que en su día, el editor del libro no notó nada extraño cuando leyó el manuscrito por primera vez), podríamos, por supuesto, no ver ahí más que un ejercicio literario, sin duda brillante, pero banal. No se trata de eso. Por el contrario es un libro importante, trágico. Para hacerse una idea, basta con tener en cuenta que la e es la única vocal del nombre de Perec, y que se trata de un nombre judío de Europa central, que

inclogui la lletra e. Tot aplaudint la proesa (expliquen que l'editor del llibre no hi va notar res estrany quan va llegir el manuscrit per primera vegada), podríem, és clar, no veure-hi més que un exercici literari, tan brillant com inútil. No és això. Ben al contrari, és un llibre important, i tràgic. Per fer-se'n una idea n'hi ha prou amb observar que la e és l'única vocal del nom de Perec, i es tracta d'un nom jueu centroeuropeu, que originàriament s'escrivia en jiddisch (d'altra banda, és el nom d'un famós escriptor jiddisch, Isaac Loeb Peretz, que va viure a Polònia i va morir el 1915, i de qui Georges Perec era un nebot). És a dir, quan aquest nom s'escriu en jiddisch no conté cap vocal, cosa que té a veure amb l'escriptura consonàntica d'aquesta llengua, que utilitza l'alfabet l'hebreu. Per comprendre el més essencial, cal pensar que l'autèntic objecte del llibre *La Disparition* és la desaparició dels jueus, la de la seva llengua, parlada per més de deu milions de persones, la dels membres de la pròpia família de Perec; cal pensar que el tema d'aquesta novel·la, sota la història que narra, és l'extermini dels jueus d'Europa, allò que el cineasta Claude Lanzmann ha anomenat: la Shoah. En les seves desaparicions, en els seus cartells de pel·lícules improbables, observem que Ignasi Aballí no ha inscrit *La Disparition* com a títol de pel·lícula. Dit d'una altra manera, les seves desaparicions, que són desaparicions plurals, han fet desaparèixer *La Disparition*. Podríem dir que el veritable tema de *Desapariciones* és la desaparició, i el veritable objecte d'aquestes desaparicions múltiples, les pàgines de les quals passem com les d'un gran llibre, és un llibre absent, un llibre sense anomenar. *Desapariciones* és la desaparició de *La Disparition*.

antiguament se escribía, originariamente, en yiddish por lo demás es el nombre de un célebre escritor yiddish, Isaac Loeb Peretz, que vivió en Polonia y murió en 1915, y de quien Georges Perec era sobrino). Es decir que cuando ese nombre se escribe en yiddish, no contiene ninguna vocal, cosa que tiene que ver con la escritura consonántica de esa lengua, que usa el alfabeto hebreo. Para ir a lo esencial, hay que pensar que el verdadero objeto del libro *La Disparition* es la desaparición de los judíos, de su lengua hablada antiguamente por más de diez millones de personas, la desaparición de los miembros de su propia familia; que el tema de esta novela, subyacente a la historia que cuenta, es la exterminación de los judíos de Europa, lo que el cineasta Claude Lanzmann ha llamado: la Shoah. En sus desapariciones, en sus carteles de películas imposibles, observamos que Ignasi Aballí no ha inscrito *La Disparition* como un título de película. Dicho de otro modo, sus desapariciones, las desapariciones plurales, han hecho desaparecer *La Disparition*. Podríamos decir que el verdadero tema de *Desapariciones* es la desaparición, que el verdadero objeto de esas múltiples desapariciones de las que volvemos las páginas como si fueran un enorme libro es un libro ausente, un libro sin nombre. *Desapariciones* es la desaparición de *La Disparition*.

•

Una obra cuyo núcleo, cuyo corazón palpitante, sería algo de lo que carece. Hacer presente la ausencia, sin enmascararla, sin sustituirla por nada; dar a lo que no está, a lo que ha desaparecido, un lugar en lo visible. Aquí topamos con la fuerza misma del arte de Ignasi

Aballí, y con una cuestión esencial del arte: que lo irrepresentable pueda llegar a formar parte de la representación.

•

Una obra que tindria com a nucli dur, com a cor bategant alguna cosa que no hi ha. Fer present l'absència, sense tapar-la, sense substituir-la per res; donar al que no hi és, al que ha desaparegut, el seu lloc en el visible. Aquí toquem la mateixa potència de l'art d'Ignasi Aballí, i una qüestió essencial de l'art: el fet que l'irrepresentable pugui formar part de la representació.

•

[*Llibres*, 2000] Una obra anomenada «llibres»: per més que busquem pertot arreu, de llibres, no se'n veu ni un. Tot just una biblioteca, un moble, completament buit. Amb tot, no podem dir que, de llibres, no se'n vegi ni rastre. De fet, no hi ha res més que rastres: lleugerament corbats al mig, els prestatges de fusta de la biblioteca conserven la memòria del pes dels llibres. Aquí hi ha hagut llibres. Només en queda l'absència. Un record.

•

¿Què ha passat?

•

Falten els llibres. No hi ha res més real que el que falta. Mireu aquest nen petit que en el moment d'anar-se'n al llit ha perdut el seu «nino», escolteu com plora: ara no hi ha res més important al món que aquest miserable tros de roba que xucla cada nit per adormir-se. No hi ha res més real que el que falta.

•

[*Llibres*, 2000] Una obra llamada «libros», y ya podemos buscar por todas partes, no hay rastro del menor libro. Solo una biblioteca, un mueble, completamente vacío. Al mismo tiempo, no podría decirse que no haya ningún rastro de libros. De hecho eso es lo único que hay: ligeramente combados en el centro, los estantes de madera de la biblioteca conservan el recuerdo del peso de los libros. Aquí ha habido libros. Solo queda su ausencia. Un recuerdo.

•

¿Qué es lo que ha pasado?

•

Faltan los libros. Nada es más real que aquello que falta. Observad a ese niño que en el momento de irse a la cama ha perdido su «osito», escuchad su llanto: nada en ese momento importa más en el mundo que ese miserable trozo de trapo que el niño chupetea todas las noches para dormirse. Nada es más real que aquello que falta. Observad los estantes vacíos de esta biblioteca cuyas tablas parecen combadas por el recuerdo de los libros que han estado allí. No vemos más que eso: la ausencia de los libros. No es la belleza de esta biblioteca lo que nos sorprende. Es un modelo estándar, por lo demás. Parece que se trata de una biblioteca especialmente concebida para albergar la colección completa de una gran enciclopedia en

Mireu els prestatges buits d'aquesta biblioteca les lleixes de la qual semblen doblegar-se sota el record dels llibres que han estat aquí. No veiem res més: l'absència dels llibres. No és pas la bellesa d'aquesta biblioteca el que ens pot colpir. És un model estàndard, a més a més. És una biblioteca especialment dissenyada, diuen, per acollir la col·lecció completa d'una gran enciclopèdia en quaranta volums. Aquí tenim, doncs, una biblioteca descarregada del pes de tot el coneixement del món. Netejada de llibres. «Tot en el món existeix per anar a parar a un llibre», escrivia Mallarmé [*Le Livre, instrument spirituel*]. Aquí, tot va a parar a l'absència dels llibres.

•

El que tot just és una pobra biblioteca apareix aquí, de fet, com un instrument artístic d'alta tècnica: en haver perdut el seu paper de prestatgeria, en ser exposada d'aquesta manera, del tot buida, ja no compleix més que una sola funció: mostrar. Mostra els seus prestatges buits. Si és aquí només és per això, per ser mirada, i per atreure la mirada als seus prestatges desertats. És a dir, té una funció en el camp del visible. Mostrar. Aquesta petita biblioteca mostra tot el coneixement del món, un coneixement que ara viatja pel món, un món cap on se n'han anat tots els volums de l'enciclopèdia. Al capdavant, tot sigui dit, res no indica que aquesta biblioteca realment servís per desar-hi els volums d'una enciclopèdia. L'única cosa segura és que aquí hi havia llibres. Aquesta biblioteca mostra una biblioteca esfumada, ho podem dir ja que per metonímia la paraula «biblioteca» tant pot designar el moble com

cuarenta volúmenes. Aquí tenemos por tanto una biblioteca que se ha desembarazado del peso de todo el saber del mundo. Limpia de cualquier libro. »En el mundo todo existe para desembocar en un libro«, escribía Mallarmé [*Le Livre, instrument spirituel*]. Aquí, todo desemboca en la ausencia de los libros.

•

Lo que no es más que una pobre biblioteca aparece aquí, en realidad, como un instrumento artístico altamente tecnificado: habiendo perdido su uso como estantería, expuesta de este modo, vacía, ya solo tiene una única función: mostrar. Muestra sus estantes vacíos. No está aquí más que para eso, para la mirada, y para atraer la mirada sobre sus estantes vacíos. Es decir que tiene una función en el campo de lo visible. Mostrar. Esta pequeña biblioteca muestra todo el saber del mundo, un saber que ha salido de viaje por el mundo, hacia donde han partido todos los volúmenes de la enciclopedia. Pero, después de todo, nada nos dice que esta biblioteca solo servía para albergar los volúmenes de una enciclopedia. Solo estamos seguros de una cosa: aquí había libros. Esta biblioteca muestra una biblioteca fugada, ya que metonímicamente hablando la palabra «biblioteca» designa tanto el mueble como el conjunto de libros que contiene. Ante este mueble vacío, feo, de repente tenemos la sensación de que guarda un secreto del artista, tal vez el secreto de su vida, casi biográfico, aquello que le hizo decidirse un día a ser artista y acabar exponiendo en un museo botes de pintura, huellas de zapatos o bibliotecas vacías. Tal vez haya sido él el que ha vaciado los estantes de la biblioteca, como si un día hubiera necesitado deshacerse de los libros para

el conjunt de llibres que conté. Davant aquest moble buit, lleig, ens assalta l'estranya sensació que guarda un secret de l'artista, tal vegada el secret de la seva vida, quasi biogràfic, el que revela el sentit de la seva decisió de ser artista algun dia i de venir a exposar en un museu pots de pintura, petjades de sabates o biblioteques buides. Potser és ell qui ha buidat els prestatges de la biblioteca, com si un dia li hagués calgut descarregar-se dels llibres per convertir-se en artista. Aquesta biblioteca buida que mostra que aquí hi ha hagut llibres sembla posar en joc una decisió excoent i fonamental: el dicible o el visible, la literatura o l'art, dir o mostrar. En aquest sentit, podríem veure en Ignasi Aballí un artista wittgensteinianà. Hi ha en el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (publicat el 1921) unes quantes proposicions que, si les ajuntem, ens permeten reflexionar en el que podríem anomenar una lògica de l'art. Podem resumir-la de la següent manera: hi ha el que es pot dir, i hi ha el que no es pot dir; el que es pot dir, s'ha de dir; el que no es pot dir, s'ha de mostrar. Així, segons la doctrina que s'esbossa aquí, el regne del que es mostra comença exactament on acaba el regne del que es pot dir. L'impossible de dir existeix. Aleshores en podríem inferir que aquest impossible de dir obre l'espai específic de l'art, el qual tindria alhora la comesa i la capacitat de donar a veure el que la llengua no pot dir. Vet aquí és el que diria, en silenci, la biblioteca buida d'Ignasi Aballí que mostra l'absència dels llibres. Diria el silenci essencial de l'artista, és a dir, la seva decisió de mostrar. Mostrar i no dir. Aquesta biblioteca buida potser és l'adéu als llibres que diu l'artista Ignasi Aballí. Això no significa

convertirse en artista. Esta biblioteca vacía que muestra que aquí hubo libros parece representar una elección fundamental y excluyente: entre lo decible y lo visible, entre la literatura y el arte, entre decir o mostrar. Ignasi Aballí podría ser considerado por esto un artista wittgensteiniano. Hay en el *Tractatus Lógico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (publicado en 1921) una serie de proposiciones que, en conjunto, nos permiten pensar lo que podríamos llamar una lógica del arte. Podríamos resumirla de este modo: hay cosas de las que se puede hablar, y hay cosas de las que no se puede hablar; de lo que se puede hablar, hay que hablar; de lo que no se puede hablar, hay que mostrarlo. De modo que según esta teoría, el reino de lo que se muestra comienza exactamente donde termina el reino de aquello sobre lo que se puede hablar. Hay cosas de las que es imposible hablar. Podríamos concluir entonces que este imposible abre el espacio específico del arte, que tendría a la vez el cometido y el poder de dar a ver aquello sobre lo que el lenguaje no puede hablar. Esto es lo que de una forma silenciosa vendría a decirnos la biblioteca vacía de Ignasi Aballí que muestra la ausencia de los libros. Vendría a hablarnos del silencio esencial del artista, es decir de su elección de mostrar. Mostrar y no hablar. Esta biblioteca vacía es tal vez el adiós a los libros dirigido por el artista Ignasi Aballí. Por supuesto, esto no quiere decir que, como cualquiera, haya renunciado en absoluto a leer, a los libros, al saber o a la literatura, no quiere decir que haya elegido la ignorancia, la incultura o el oscurantismo. Ignasi Aballí es por el contrario un hombre culto, un gran lector. Esto significa únicamente que la decisión de ser artista consiste en llevar a cabo un gesto esencialmente silencioso: mostrar, y no hablar.



en absolut, és clar, que com a persona hagi renunciat a llegir, als llibres, al coneixement o a la literatura, no vol dir que s'hagi decantat per la ignorància, la incultura, o fins i tot l'obscurantisme. Ben al contrari, Ignasi Aballí és un lletraferit, un gran lector. Això només significa que la decisió de ser artista consisteix a acomplir un gest essencialment silenciós: mostrar, i no dir. Mostrar llibres, si s'escau. Ara bé, els llibres que ell mostra són presents a la seva obra només en les modalitats del visible: llibres absents, llibres que deixen un gran buit [Llibres, 2002], o bé exposats en imatges, en fotografies en les quals, a més a més, són inaccessibles, o bé tapats amb una lona de plàstic [Biblioteca, 2002], o esculpits, o de fusta, o fins i tot reduïts a rastres de pols en una paret [Enciclopèdia, 1994]. Els llibres són aquí, però com a restes, visibles i il·legibles. Els llibres que porten la nostra memòria han desaparegut.

•

No podem llegir tots els llibres, però mentre els llibres hi són, aquí a les nostres biblioteques, la nostra memòria està salvada. Nosaltres no podem recordar-ho tot, però els llibres, sí que recorden. Sempre hi haurà algú que els pugui obrir. Són els vestigis i els guardians de la nostra memòria. ¿Què passa quan les biblioteques es buiden, quan les restes del passat, els vestigis de la memòria són escombrats dels prestatges de les biblioteques? ¿Què en queda, de la memòria, quan han desaparegut tots els llibres? De cop i volta el buit dels prestatges es converteix en els nostres propis buits de memòria. Els prestatges buits formen la gran biblioteca

Mostrar llibres, si se tercia. Aunque los libros que él muestra no están presentes en sus obras más que en las modalidades de lo visible: ausentes, dejando un gran vacío [Llibres, 2002], o expuestos en imágenes, en fotografías en las que son además inaccesibles, recubiertos por una lona de plástico [Biblioteca, 2002], o esculpidos, en madera, o incluso reducidos a nada más que manchas de polvo sobre una pared [Enciclopèdia, 1994]. Los libros están ahí, pero como huellas, visibles e ilegibles. Los libros que conservan nuestra memoria han desaparecido.

•

Uno no tiene por que haber leído todos los libros, pero mientras están ahí, en nuestras bibliotecas, nuestra memoria está a salvo. Podemos no recordarlo todo, pero los libros lo recuerdan. Siempre habrá alguien que podrá abrirlos. Son los vestigios y los guardianes de nuestra memoria. ¿Qué es lo que pasa cuando las bibliotecas se vacían, cuando los restos del pasado, los vestigios de la memoria son barridos de los estantes de las bibliotecas? ¿Qué queda de la memoria cuando han desaparecido todos los libros? De repente el vacío de los estantes se convierte en un agujero de nuestra memoria. Los estantes vacíos forman la gran biblioteca de nuestros olvidos. Pero en el silencio de los libros, puede todavía oírse una llamada a la memoria. Los libros desaparecidos se encuentran tal vez en nosotros. A nosotros nos toca abrirlos, recordarlos, no olvidarlos.

•

Al final de la exposición, *punto final*,<sup>2</sup> último encuentro con la biblioteca vacía. Sus estantes

dels nostres oblitats. Amb tot, en el silenci dels llibres, també hi podem sentir una crida a la memòria. Els llibres desapareguts, potser són dins nostre. I ens toca a nosaltres obrir-los, recordar, o no oblidar.

•

Al final de l'exposició, *punto final*,<sup>2</sup> última trobada amb la biblioteca buida. Amb els seus prestatges encara doblegats pel pes dels llibres, ens fa la impressió que l'acaben de descarregar, pocs minuts abans que entréssim a la sala. Aquí hi ha un misteri, deu haver passat alguna cosa. Això fa pensar en el principi de la novel·la de Stevenson, *The Wrecker*, el destructor, (traduïda al francès amb el títol de *Le Trafiquant d'épave*). La història comença en el moment en què apareix una bella i enorme goleta, el *Wandering Minstrel*, que sembla derivar lentament a la badia de San Francisco, com si fos abandonada. Tot i així, no hi ha cap xalupa al mar, ni mariners en perill. Aparellen una barca i aborden la goleta. Allí, hi regna una tranquil·litat estranya. Cap senyal d'avaría, cap desordre, i, des del pont fins a la bodega, no hi ha ni una ànima. La tripulació s'ha esfumat completament. Amb tot, a la cambra, hi troben bols de cafè encara tebis, mig plens. Com si, per alguna raó desconeguda, els ocupants haguessin marxat precipitadament. En aquesta novel·la que Borges i Henry James incloïen entre els seus llibres preferits, hi bufa el vent d'un misteri insoluble. ¿Què ha passat en el *Wandering Minstrel*? ¿I què ha passat en la gran nau blanca del museu? Tot sembla al seu lloc, no es veu ha cap desordre, i doncs ¿per què aquesta biblioteca és buida?

totavía combados por el peso de los libros, tenemos la impresión que se la acaba de vaciar hace apenas algunos minutos, antes de que entráramos en la habitación. Aquí hay un misterio, ha debido de pasar algo. Esto nos recuerda el principio de la novela de Stevenson *The Wrecker*, el destructor (traducido al francés con el título de *Le Trafiquant d'épave*). La historia comienza en el momento en que aparece una hermosa y enorme goleta, la *Wandering Minstrel*, que parece ir a la deriva en medio de la bahía de San Francisco, como si estuviera abandonada. Sin embargo no hay ninguna chalupa en el mar, no se ven marineros en peligro. Se fleta una embarcación y se aborda la goleta. Todo en ella aparece extrañamente tranquilo. Ninguna señal de avería, ningún desorden y, desde el puente a la bodega, ni un alma. La tripulación ha desaparecido por completo. Sin embargo, en el cuarto de oficiales hay tazas de café todavía calientes, medio vacías. Como si, por alguna razón desconocida, los tripulantes hubieran huido precipitadamente. El viento de un misterio insoluble envuelve esta novela que Borges y Henry James tenían entre sus libros preferidos. ¿Qué es lo que ha pasado en el *Wandering Minstrel*? ¿Y qué es lo que ha pasado en la gran nave blanca del museo? Nada parece fuera de sitio, no hay ningún desorden, pero ¿por qué esta biblioteca está vacía?

•

En ausencia de deterioros visibles, de cualquier señal de violencia que podría hacer pensar en una acción deliberada, tal vez criminal, y ante la imposibilidad de aportar la menor explicación de los diversos misterios de las obras, se ha llevado a cabo una grabación en vídeo en todos los espacios del museo durante la noche, durante

•

En absència de desperfectes visibles o senyals de violència que podrien fer pensar en una acció intencionada, potser criminal, i davant de la impossibilitat absoluta d'explicar els misteris diversos i variats de les obres, han encarregat un enregistrament mitjançant el sistema vídeo de vigilància en tots els espais del museu durant la nit, durant les hores de tancament, quan ningú ja no el recorre [0-24 h, 2005]. Aquest vídeo és una mirada sobre l'absència de mirada. Potser ens permeti contestar una pregunta que no ens plantejem prou sovint: ¿què fan les obres a la nit, un cop soles? La pregunta pot semblar rara, fins i tot insensata, i tot i així el vídeo d'Ignasi Aballí ens obliga a mirar una dimensió essencial de la mirada que no se sol tenir en compte, de tan natural com ens sembla. Avui dia ens sembla normal, sí, que les obres se'ns mostrin, a plena llum, sense dissimular res, sense escapolir-se. Com totes les coses en aquest món, en realitat. Els subjectes, els espectadors, els ciutadans, som els amos de la mirada. Tot el visible se'ns ha de sotmetre, qualsevol objecte, i les obres d'art també. Res amagat, enlloc. No ens agrada allò amagat. Ens inquieta. Volem veure-ho tot. Exigim veure-ho tot. Res no ha d'escapar a la nostra mirada. Veure s'hauria convertit, doncs, en un dret inalienable. No poder veure-ho tot en determinades ocasions ens sembla, avui dia, una violació, de vegades intolerable, d'aquest dret fonamental. I per exercir-lo, no deixem d'inventar mitjans cada vegada més sofisticats per veure-ho tot. Les càmeres de vigilància en són una de les manifestacions essencials, i no pas la menys inquietant. Alguns volem veure a qualsevol preu, amb

las horas en que permanece cerrado, cuando ninguna persona recorre el museo [0-24h, 2005]. Este vídeo es una mirada sobre la ausencia de la mirada. Tal vez nos permita responder a una pregunta que raramente se plantea: ¿qué hacen las obras por la noche, una vez solas? La pregunta puede parecer ridícula, incluso insensata; sin embargo el vídeo de Ignasi Aballí nos obliga a contemplar una dimensión esencial de la mirada que no se suele tener en cuenta, de tan natural que nos parece. Hoy en día nos parece efectivamente normal que las obras se nos muestren a plena luz del día, sin disimularse nada y sin ocultarnos nada. Como todo en este mundo, en realidad. Los individuos, los espectadores, los ciudadanos que somos, son los dueños de la mirada. Todo lo visible debe sernos sometido, cualquier objeto, y las obras de arte entre ellos. Nada debe estar oculto en ninguna parte. No nos gusta lo oculto. Nos inquieta. Queremos verlo todo. Exigimos verlo todo. Nada debe escapar a nuestra mirada. Ver se habrá convertido en un derecho inalienable. Que en ocasiones no podamos verlo todo nos parece hoy en día una ofensa, a veces intolerable, a ese derecho fundamental. Y para ejercerlo no dejamos de inventar medios cada vez más sofisticados de verlo todo. Las cámaras de vigilancia son una de sus manifestaciones esenciales, aunque no la más inquietante. Hay quien quiere ver a no importa qué precio, incluso si es necesario recurriendo a la violencia, o violando la intimidad. Los periódicos o determinados programas de telerrealidad demuestran que no se trata simplemente de un poder policíaco ejercido contra nosotros, no es únicamente el Gran Hermano el que nos vigila: estamos dispuestos a violar nosotros mismos nuestra propia intimidad, sin la menor preocupación, con placer incluso. Por supuesto,

efracció si cal, o violant la intimitat. Els diaris o uns quants programes de telerealtà demostren que no es tracta simplement d'un poder policíac exercit en contra nostre, no és només Big Brother qui ens vigila: estem disposats a violar nosaltres mateixos la nostra intimitat, sense ser-hi obligats de cap manera, amb delectació i tot. Ignasi Aballí, és clar, s'ha limitat a filmar un museu a la nit. Així, es limita a plantejar una petita pregunta: ¿què passa quan no hi ha ningú? A veure què fan les obres, a veure si és cert que tenen ganes que se les mirin tot el dia. L'existència del museu, institució moderna, és la màxima manifestació del domini que els miradors ara exerceixen sobre el visible. El museu encarna la nostra voluntat que les obres, com totes les coses, se sotmetin a la nostra mirada, al nostre capritx. Que les coses es deixin mirar, sembla ben natural, i tanmateix tots sabem que no sempre ha estat així: per exemple, hi ha hagut pintors que han pintat obres que no estaven destinades a ser vistes, si més no per nosaltres. El museu és la institució del dret a la mirada. S'erigeix en les ciutats com un monument dedicat al poder absolut de la nostra mirada.

•

Novament, en aquesta obra, Ignasi Aballí hi obre una esquerda del temps. Aballí presenta en el present de l'exposició, en el present de la mirada, la imatge d'un temps d'abans, d'una exposició durant la nit, sense visitants, obres sense mirades. En mostrar el passat, aquestes imatges podrien mostrar què ha pogut passar. I també provoquen el suspens i davant d'elles –com davant de qualsevol pel·lícula– estem a l'expectativa d'un

Ignasi Aballí no ha hecho más que filmar un museo por la noche. Él lo único que hace es plantear una pequeña cuestión, lo que pasa cuando no hay nadie; se trata también de saber lo que hacen las obras, si es cierto que les gusta ser observadas durante todo el día. La existencia del museo, institución moderna, es la mayor manifestación del poder que los miradores han adquirido sobre lo visible. El museo encarna nuestra voluntad de que las obras, como todas las cosas, se sometan a nuestra mirada, a nuestra voluntad. Que las cosas se dejen contemplar parece natural; sin embargo todos sabemos que no siempre fue así: por ejemplo ha habido pintores que han pintado obras que no estaban destinadas a ser contempladas, al menos por nosotros. El museo es la institución del derecho a la mirada. Se levanta en las ciudades como un monumento al poder absoluto de nuestra mirada.

•

Una vez más, en esta obra de Ignasi Aballí hay una falla del tiempo. La obra presenta en el presente de la exposición, en el presente de la mirada, la imagen de un tiempo anterior, de una exposición por la noche, sin visitantes, de obras sin miradas. Mostrando el pasado, estas imágenes podrían mostrar qué es lo que ha podido pasar. Pero provocan también el suspense, poniéndonos ante ellas, como ante cualquier película, a la espera de algún acontecimiento. ¿Qué va a pasar? El arte de las fallas del tiempo actúa sobre el conjunto de las obras. Un arte que viene a hacer presente el pasado, un arte que tiene la fuerza de instaurar el pasado, los acontecimientos pasados en el presente, en el instante de la mirada, un arte en que las obras nos ponen a la espera de lo que va a

esdeveniment per venir. ¿Què passarà? L'art de les esquerdes del temps actua en el conjunt de les obres. Un art que fa present el passat, un art que té la potència d'instaurar el passat, esdeveniments passats en el present, en l'instant de la mirada, un art en què les obres ens posen a l'expectativa del que vindrà. Ignasi Aballí construeix un estrany Teatre del Temps, on el passat i el futur sorgeixen en el present de les obres. I en això podríem dir que és un artista «agustinianà»: «Hi ha tres temps», deia sant Agustí, «el present del passat, el present del present i el present del futur. El present del passat és la memòria; el present del present és la visió. I el present del futur és l'espera.»<sup>3</sup>

Artista del rastre, artista del temps, Ignasi Aballí és d'alguna manera un artista de la ficció, de la literatura i el cinema, un artista que fa literatura sense llibres i cinema sense pel·lícules. Amb les seves obres, Ignasi Aballí crea imatges i relats... però dins nostre. Els prestatges buits de la seva biblioteca reclamen que els omplim d'història, de la mateixa manera que els cartells de cinema ens fan inventar pel·lícules. Els llibres absents són una crida a la memòria, i els cartells de pel·lícules de Georges Perec ens fan dir: «Recordo». Ignasi Aballí és un artista que fa parlar. Provocar la paraula és una virtut fonamental de l'art, que és essencialment silenciós. Les obres d'art que mostren en silenci tenen l'estranya propietat de provocar la paraula. Les obres d'Ignasi Aballí es podrien anomenar *conversation pieces*: tenen el poder de fer-nos parlar. I en això Ignasi Aballí és un artista de l'esdeveniment. És a dir, les seves

venir. Ignasi Aballí construye un extraño Teatro del Tiempo, en el que pasado y futuro surgen en el presente de las obras. Y en esto podría considerársele como un artista «agustiniano»: «Hay tres tiempos», decía San Agustín, «un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes y un presente de las cosas futuras. [...] El presente de las cosas idas es la memoria. El de las cosas presentes es la percepción o visión. Y el presente de las cosas futuras la espera.»<sup>3</sup>

Artista de la huella, artista del tiempo, Ignasi Aballí es en ciertos aspectos un artista de la ficción, de la literatura y del cine, haciendo literatura sin libros y cine sin películas. Con sus obras, Ignasi Aballí produce imágenes y relatos... pero en nosotros. Los estantes vacíos de su biblioteca reclaman ser llenados de historia, del mismo modo que los carteles de cine nos hacen inventar películas. Los libros ausentes son una llamada a la memoria, y los carteles de películas de Georges Perec nos hacen decir: «Me acuerdo». Ignasi Aballí es un artista que hace hablar. Provocar la palabra es una virtud fundamental del arte, que es esencialmente silencioso. Las obras de arte que muestran en silencio tienen la rara facultad de provocar la palabra. Las obras de Ignasi Aballí podrían llamarse *conversation pieces*, pues tienen la facultad de hacernos hablar. Y en esto Ignasi Aballí es un artista del acontecimiento. Es decir que sus obras nos empujan a hablar del acontecimiento. Hablar del acontecimiento no es lo mismo que decir lo que ha pasado; en realidad es, como decía Jacques Derrida, el hablar mismo lo que constituye el acontecimiento, lo que produce el

obres ens instiguen a dir l'esdeveniment. Dir l'esdeveniment, no és el mateix que dir el que ha passat; en realitat, com deia Jacques Derrida, és el dir el que constitueix l'esdeveniment, el que produeix l'esdeveniment. El treball d'Ignasi Aballí que ens fa parlar, fa l'esdeveniment.

•

¿Quin esdeveniment? Potser el fet que, precisament, ens toca a nosaltres, a cadascú, contestar aquestes preguntes, per fi: ¿què ha passat? ¿I què passarà? Preguntes sobre el que ha passat. Ens toca a nosaltres contestar, produir l'esdeveniment, i a ningú més.

•

¿Que no és això el que Ignasi Aballí volia mostrar?

acontecimiento. El trabajo de Ignasi Aballí que nos hace hablar, crea el acontecimiento.

•

¿Qué acontecimiento? Quizás el hecho de que nosotros precisamente debamos responder finalmente a esas preguntas: ¿qué es lo que ha pasado? ¿Qué va a pasar? Sobre lo que ha pasado, a nosotros nos compete responder, producir acontecimiento, ya nadie más.

•

¿Acaso no es esto lo que Ignasi Aballí quería mostrar?

1. *La Bíblia*, versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2004, basada en la 6a ed. Andorra Casal i Vall, 1992.
2. En castellà a l'original (N.del T)

1. Génesis 11 (1-9). Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales por Eloi no Nacar Fustery Alberto Colunga Cueto. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983.
2. En castellano en el original (N.del T)
3. San Agustín. *Confesiones* Libro XI, 20. Prólogo, traducción y notas de Pedro Rodríguez de Santidrián. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p.333.