

**Bartomeu Marí**  
**Retrato de lo real por la ausencia**

La obra de Ignasi Aballí se desarrolla, desde finales de los años ochenta, en torno a dos líneas de práctica aparentemente contradictorias o, cuando menos, muy diferenciadas. Por una parte, la reflexión que lleva a cabo en los inicios de su carrera sobre la actividad mínima, el gesto minúsculo y la modificación más imperceptible le acercan a la corriente antiformalista, que comparte con sus compañeros de generación. Aquí generación tiene un sentido de comunidad, tal vez artificial, de artistas del sur de Europa, espectadores de las batallas entre formalismo (gestual, matérico) y conceptualismo. Por otra parte, el cultivo de la ficción como material y como localización de su trabajo le entroncan con quienes, a finales de los años ochenta, hicieron aparecer el cine y el vídeo en el centro de la escena artística. De la pintura al objeto y del objeto a su representación, del ready made a la fotografía y de la fotografía a la ficción, son viajes emprendidos entre idas y vueltas, que exploran tanto las raíces del entendimiento, que crecen detrás de la percepción, como la naturaleza de la práctica artística en torno a un fin de siglo que se ha visto asediado por las querellas sobre la muerte del arte, la desaparición de los criterios de belleza, y las recuperaciones estilísticas y las citas. Aballí huye de la comodidad del estilo y se halla en la trabajosa condición del científico que tiene que inventar el objeto propio de su ciencia.

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

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

Objeto, palabra e imagen, a finales de los años ochenta, se reencontraban en medio de la escena, de la problemática, de la atención y de los discursos como nunca antes lo habían hecho. La invención –que domina los fotomontajes o collages de principios del siglo pasado– se encontraba sustituida por el exceso de medios de comunicación: la televisión, la prensa... los incipientes medios de comunicación electrónicos. La era del exceso tenía correlatos específicos en una creación artística cada vez más parasitada por

los lenguajes de la publicidad que propagaban sus componentes estéticos. También bebe del exceso de imágenes la obra de Aballí, que parece buscar el contrapié, el negativo del aumento cuantitativo para buscar la intensidad de contenido. “Hacer más con menos”, Aballí hace suya la máxima modernista. Contra el choque o la sorpresa de la visión, el artista propone la percepción continuada que debe extenderse en el recuerdo; contra la rapidez, nos invita a la lectura pausada.

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

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

Ausente y presente como sujeto, Aballí relaciona en su producción más reciente la abundancia de imágenes en nuestro entorno con la escasez de significados que podemos atribuirles. La elaboración de los significados de las imágenes parece ser un territorio protegido que el artista quiere hacer público y poner a disposición del perceptor, el destinatario final. Revelacions (2005) es un vídeo grabado en un laboratorio de revelado rápido de fotografías sobre papel, donde vemos las tiras de imágenes que salen de la máquina que las revela. La rapidez con la que giran los tornos nos remite a ideas sobre la producción industrial, sobre la serialidad de los objetos producidos. La máquina revela “mecánicamente” las imágenes tomadas “con las manos y los ojos”, también aquí de individuos anónimos. La obra no se refiere a cuestiones de identidad; no sabemos nada de los autores, ni es significativo saber nada de ellos. Aun así, las imágenes nos hacen pensar en la historia de la fotografía, una técnica química y artesanal en sus inicios, que se está convirtiendo, tras popularizarse, universalizarse, en un proceso digital en el que no hay química ni revelado, ni productos, ni operarios, ni máquinas. El proceso de revelado, su industria, sus máquinas, el tiempo de elaboración y transformación cambian, desaparecen. Las acciones o las consecuencias caras al autor son aquellas que dejan rastros, es decir, que se van de nuestro entorno, que tienen una existencia, que sólo podemos reconocer en los restos. De modo similar, 0-24 h (2005)

deja a la máquina, en este caso la cámara de seguridad de un museo, la labor de proporcionarnos actos que tienen lugar en ese sitio mientras la institución está cerrada. Cuando está abierta al público, ya tenemos la oportunidad de ser testigos de los acontecimientos que en ella se suceden. Aballí cierra el círculo de percepción disponiendo una película de 16 horas que permite ver la “cara oculta de la luna” del museo. Definición por enumeración, por inclusión de los individuos (en este caso las unidades de tiempo) de su universo, la obra condensa la percepción de lo anónimo y la del ojo vigilante de la seguridad que busca que no pase nada, en un relato hiperrealista de la inacción.

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

Por último, si en obras como *Desaparicions* (2002), tal vez entre las más líricas que ha realizado el artista, ya se manifiesta el interés por la eficacia del cine, dos obras recientes lo confirman: *Sinopsis* y *Próxima aparición / Próximamente / Coming soon*, ambas de 2005. La eficacia del cine consiste en crear mundos plausibles, irreales pero verosímiles, que podamos creernos. *Sinopsis* utiliza un recurso típico del arte conceptual de los años setenta, la combinación de imágenes y textos que no se ilustran ni se explican entre sí. Pero la incongruencia es falsa; cada uno de los paneles nos muestra una imagen de aparatos, herramientas o instrumentos en los espacios que se usan en los rodajes cinematográficos: lámparas, aparatos de sonido, trípodes, cables, falsas paredes... Son los signos de que se trabaja, de que la actividad incluye a muchas personas con funciones diferenciadas, complementarias y, a la fuerza, cronometradas, orquestadas. Pero las escenas –obscenas– están vacías. Es de noche, o domingo, o se ha acabado todo y se han marchado dejando las cosas por el suelo. En la parte inferior de los paneles podemos leer sinopsis de películas tal y como aparecen en los periódicos, en inglés y en castellano. Algunas sinopsis coinciden, pero la mayoría no. Podría tratarse de cualquier película. No sabemos ni su título ni los autores. No hay star system, ni año, ni nacionalidad. Las sinopsis nos recuerdan escenas, personajes, relaciones o hechos, pero, en realidad, nos informan de lo desconocido. Intentan seducirnos para que vayamos a ver la película en cuestión. La sinopsis siempre se realiza cuando la película ya está lista para proyectarse, pero la obra de Aballí la hace convivir con los rastros de la elaboración del rodaje. Antes y después se congestionan para cerrar un círculo que incluye la posibilidad de que accedamos a una nueva ficción, pero que también incluye todas esas ficciones que no veremos nunca, tal vez –volviendo a *Desaparicions*– a esas ficciones que no llegaron a materializarse.

Ésta podría ser una aproximación a la obra de Ignasi Aballí, a la que ahora estas tres instituciones europeas dedican una primera mirada crítica, que sólo es retrospectiva por la necesidad material, pero que quiere ser esencialmente interrogativa. Interrogar la obra de un artista joven comporta también dos tipos de ejercicios: uno de análisis y otro de invención. Las obras de arte son, pero también se imaginan; se construyen en un futuro indeterminado. Y si bien muchas de las obras de Aballí se rehacen cada vez que se presentan, se rehacen con sus materiales, las condiciones de percepción y de interpretación que siempre van asociadas a ellas. Esta muestra es, de algún modo, un experimento. Consiste en dotar de localización a un trabajo que se basa en gran medida

en la atopía del arte, y arrastra consigo la idea de que el arte no tiene un lugar natural donde se origina o acaba decantándose, sino que la obra debe construirse su propio lugar, encontrar el espacio en el que se da a ver. Así, en cada una de las presentaciones que se incluyen en este proyecto –compartido por el Macba, el Museo Serralves y la Ikon Gallery– la disposición de la exposición en sí misma sufrirá contorsiones y organizaciones diferenciadas. No se tratará de una disposición de objetos en los espacios de exposición, sino de una inversión en la naturaleza –arquitectónica, temporal, cultural– de cada sitio.