

Bartomeu Marí
Retrat del real per l'absència

L'obra d'Ignasi Aballí, des de finals dels anys vuitanta, es desenvolupa en torn de dues línies de pràctica aparentment contradictòries, o almenys molt diferenciades. D'una banda, la reflexió que porta a terme als inicis de la seva carrera sobre l'activitat mínima, el gest minúscul i la modificació més imperceptible l'acosten al corrent antiformalista, que comparteix amb els seus companys de generació. Aquí generació té un sentit de comunitat, potser artificial, d'artistes del sud d'Europa, espectadors de les batalles entre formalisme (gestual, matèric) i conceptualisme. D'altra banda, el conreu de la ficció com a material i com a localització de la seva feina l'emparenten amb aquells que, a finals dels anys vuitanta, van fer aparèixer el cinema i el vídeo al centre de l'escena artística. De la pintura a l'objecte, i de l'objecte a la seva representació, del ready made a la fotografia i de la fotografia a la ficció, són viatges empresos entre anades i tornades, que exploren tant les arrels de l'enteniment, que creixen darrere de la percepció, com la natura de la pràctica artística en torn d'una fi de segle que s'ha vist encerclada per les querelles sobre la mort de l'art, la desaparició dels criteris de bellesa i les repeses estilístiques i les citacions. Aballí fuig de la comoditat de l'estil i es troba en la treballosa condició del científic que ha d'inventar l'objecte propi de la seva ciència.

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

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

Objecte, paraula i imatge, a finals dels anys vuitanta, es retrobaven al mig de l'escena, de la problemàtica, de l'atenció i dels discursos d'una manera com mai hi havia estat abans. La invenció –que domina els fotomuntatges o collages de principis de segle passat– es trobava substituïda per l'excés de mitjans de comunicació: la televisió, la premsa... els naixents mitjans de comunicació electrònics. L'era de l'excés tenia correlats específics en una creació artística cada vegada més parasitada pels llenguatges de la publicitat que n'escampaven els components estètics. De l'excés d'imatges i discursos d'aquests moments també en beu l'obra d'Aballí, que sembla buscar el

contrapeu, el negatiu de l'augment quantitatiu per buscar la intensitat de contingut. «Fer més amb menys», Aballí es fa seva la màxima modernista. Contra el xoc o la sorpresa de la visió, l'artista proposa la percepció continuada que s'ha d'estendre en el record; contra la rapidesa, ens invita a la lectura pausada.

Objecte, paraula i imatge semblen articular tota la producció d'Ignasi Aballí, de manera simultània i sense jerarquies entre ells. Però no es poden intercanviar: no equivalen els uns als altres, les relacions no són de correspondència, sinó de coexistència, de simbiosi. Podem observar la seva obra amb relació a dues tradicions que es van empeltant l'una de l'altra (o l'una en l'altra) durant les dues últimes dècades del segle passat: si els inicis de l'obra d'Aballí recorren a la pràctica del sistema pictòric, ben aviat es decantarà cap a actes i condicions de producció que l'allunyen dels problemes i les configuracions típiques d'aquells anys, de les investigacions sobre els límits, les fronteres de la representació. Intrigat i interessat per les contradiccions inherents a allò que es pot representar, Aballí es dedica a cultivar les oposicions entre realitat i ficció, o hiperrealitat i materialitat. Aparentment neutres, les obres d'Aballí traginen continguts punyents, incòmodes i de vegades tenyits d'una crítica amarga del món que ens envolta. D'una banda, observem obres en què l'artista desapareix com a subjecte i deixa que l'acumulació de la pols o l'acció corrosiva del sol sobre els materials constitueixi cada treball. De l'altra, trobem l'artista que col·lecciona, inventaria i disposa meticulosament les informacions dels diaris, recull les imatges reproduïdes a l'infinit o ret homenatges a l'anonimat dels altres convertits en autors d'imatges il·legibles. Il·legibles també resulten, a Rètol (2005), les paraules clau que l'artista presenta, de tal manera que repeteixen la pèrdua de significat per repetició dins dels subdialectes de l'art. A partir de l'anodinitat dels colors dels catàlegs universals, l'artista arriba a Carta de colors (ideologies) (2005), on passa a enumerar connotacions ideològiques o polítiques que aquests colors han adquirit per convenció. L'adquisició de connotacions, subjectives però acceptades en el temps, sembla que «decoren» el pensament i que el domestiquen. També pot ser que promoguin associacions de significat de força insospitada.

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

0-24 h (2005) deixa a la màquina, en aquest cas la càmera de seguretat d'un museu, la feina de proporcionar-nos actes que s'esdevenen en aquell lloc mentre la institució és tancada. Quan és oberta al públic ja tenim l'oportunitat de ser testimonis dels esdeveniments que s'hi succeeixen. Aballí tanca el cercle de percepció tot disposant una

pel·lícula de setze hores que deixa veure la «cara oculta de la lluna» del museu. Definició per enumeració, per inclusió dels individus (en aquest cas les unitats de temps) del seu univers, l'obra condensa la percepció de l'anònim i la de l'ull vigilant de la seguretat que busca que no passi res, en un relat hiperrealista de la inacció.

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

En fi, si en obres com ara Desaparicions (2002), potser de les més líriques que ha realitzat l'artista, ja es manifesta l'interès per l'eficàcia del cinema, dues obres recents el confirmen: Sinopsis i Próxima aparición / Próximamente / Coming Soon, ambdues de 2005. L'eficàcia del cinema consisteix a crear mons plausibles, irreals però versemblants, que ens puguem creure. Sinopsis utilitza un recurs típic de l'art conceptual dels anys setanta, la combinació d'imatges i textos que no s'il·lustren ni s'expliquen entre si. La incongruència, però, és falsa: cada un dels panells ens mostra una imatge d'aparells, eines o instruments en els espais que s'utilitzen en els rodatges cinematogràfics: llums, aparells de so, escales, trípodos, cables, falses parets... Són els signes que s'hi treballa, que l'activitat inclou moltes persones amb funcions diferenciades, complementàries i, per força, cronometrades, orquestrades. Però les escenes –obscenes– són buides. És de nit, o diumenge, o s'ha acabat tot i han marxat tot deixant les coses per terra. A la part inferior dels panells podem llegir sinopsis de pel·lícules tal com apareixen als diaris, en anglès i en castellà. Algunes sinopsis coincideixen, però la majoria no. Es podria tractar de qualsevol pel·lícula. No en sabem el títol ni els autors. No hi ha star system, ni any ni nacionalitat. Les sinopsis ens recorden escenes, personatges, relacions o fets, però de fet ens informen del desconegut. Ens intenten seduir perquè anem a veure la pel·lícula en qüestió. La sinopsi sempre es fa quan la pel·lícula ja està llesta per projectar-se, però l'obra d'Aballí la fa conviure amb les traces de l'elaboració del rodatge. Abans i després es congestionen per tancar un cercle que inclou la possibilitat que accedim a una nova ficció, però que també inclou totes aquelles ficcions que mai no veurem, potser –per retornar a Desaparicions– a aquelles ficcions que no es van arribar a materialitzar.

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