

Dan Cameron entrevista a Ignasi Aballí

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

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

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

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

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

I. A.: Sí, así es. Llegué a la conclusión de que prefería sugerir la presencia de un cuadro antes que poner el cuadro directamente. Me interesaba más dejar en suspensión la imagen, la imagen que supuestamente habría en el rectángulo vacío, y dedicarme a hablar del lugar donde sugería la presencia de un cuadro, pero que ya no podía verse. Es decir, me resultaba muy difícil proponer una imagen, concretarla. Empecé a pensar que en una obra, cuanto menos hay para ver, más deseos hay de ver. Que el hecho de hacer ver el mundo contiene, en sí, el ocultar una parte de él. A partir de aquí llegué a una especie de final del camino, o del recorrido, en el que tuve que encontrar otras soluciones, otras salidas para continuar, porque las de la pintura, las del cuadro tal y como lo entendía hasta ese momento, para mí habían terminado.

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

I. A.: Creo que abrí el proceso de mi trabajo hacia lo que llamamos «pictórico», que —supongo— se corresponde con lo que tú denominas picture. Lo pictórico expande un territorio que, si se habla estrictamente de pintura, es mucho más reducido. En cambio ese término me permitía proponer obras que, sin ser pintura desde el punto de vista

tradicional, se refieren a ella, la toman como referente y se relacionan directamente con ella sin que esté presente.

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

I. A.: Exacto. A veces incluso está realmente presente, porque las pinturas que he hecho utilizando el material transparente, por ejemplo, son pinturas también desde el punto de vista material, pero niegan todo lo que en la pintura es su esencia, que es abrir una ventana a la ficción, a una nueva realidad que puede ser figurativa o abstracta. Lo que hacen esas pinturas es anular toda posibilidad de ficción, al ser transparentes. A través de ellas seguimos viendo el bastidor y la pared sobre la que se cuelgan. Son la representación de la antificción, son «antipinturas».

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

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

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

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

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

D. C.: De acuerdo. Esos cuadros son cuadros en realidad, pero a la vez parecen evocar una cierta repugnancia en lo tocante a la imagen... En cierto sentido, vacías la pintura,

de modo que el espectador pueda venir a llenarla.

I. A.: Sería como dar vueltas alrededor de algo que está ahí presente y que te gustaría abordar, donde te gustaría entrar, pero no sabes cómo. Vas dando vueltas hasta encontrar pequeñas formas de aproximación. Hay una obra en la que me parece que se explica esta incapacidad o dificultad. Se titula *Malgastar*, y para realizarla compré mucha pintura en la industria y en tiendas de pintura para artistas, y la dejé secar dentro de los botes sin hacer nada con ella. Por un lado quería explicar el uso negativo o incorrecto del material, en el mismo sentido que lo explica Georges Bataille con su término *depense* («malgasto»). Sin embargo, por otro lado esta pieza también pone de manifiesto que la pintura se ha secado mientras yo estoy pensando qué voy a hacer con ella. Trabajo de forma lenta, me cuesta producir obras nuevas porque doy muchas vueltas a las cosas antes de considerarlas válidas.

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

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

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

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

D. C.: Hay otro aspecto de tu obra que me fascina, que es la dimensión expandida de lo cotidiano. Es algo que siempre he admirado también en la obra de Brossa, su capacidad

de tomar algo ordinario y desviar nuestra percepción del objeto, de modo que un simple vaso de agua sea a la vez lo que es y algo totalmente contradictorio en ese mismo instante.

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

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

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

I. A.: Lo que me interesa, en este sentido, es contemplar la realidad desde otra óptica, cambiarla; cualquier acto cotidiano puede ser útil para reinterpretarlo. Considero que es cuestión de estar muy receptivo, muy atento a todo lo que nos rodea, ya que la realidad puede ser una base muy rica a partir de la que trabajar. Es muy importante ver cómo lo cotidiano se interpreta desde la teoría, la crítica o la filosofía, pero también procuro estar muy atento a lo que me rodea, a lo que tengo cerca, a situaciones que muchas veces no percibimos precisamente por eso, por su cercanía o inmediatez.

D. C.: Debido a su proximidad.

I. A.: Sí, por su proximidad. Georges Perec, un escritor al que me siento muy próximo y a partir de cuyos textos he hecho algunos proyectos, decía que lo que le fascinaba era el ruido de fondo, el murmullo de la cotidianeidad, eso que no percibimos nunca, pero que, cuando le prestamos atención, resulta ser muy interesante y complejo. Comparto plenamente esta reflexión, que también se acerca a la idea de inframince («infrave») de Duchamp.

En el estudio en el que trabajo, que es un edificio industrial del siglo XIX, el polvo es una presencia constante. Si dejas un papel sobre la mesa, al cabo de tres o cuatro días está cubierto por una fina capa de polvo. Cuando me di cuenta de ello se me planteó el dilema de cambiar de estudio —para irme a otro más limpio— o bien utilizar el polvo como material de trabajo en mi obra. Y opté por la segunda posibilidad. Así me di cuenta de que el polvo era un material muy complejo en muchos sentidos.

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

I. A.: Es verdad, no lo había pensado. Quizá parezca una actitud conformista, pero no es así. En el caso del polvo, vi que era un material con muchas posibilidades. Cuando comencé a observarlo, cuando me puse a pensar sobre él y a analizarlo, llegué a la conclusión de que tenía muchas posibilidades. El polvo es un material de síntesis, una mezcla de todo lo que se erosiona en el mundo. Es también un material terminal,

molesto, residual y que rechazamos. Había que usarlo de forma sutil, teniendo en cuenta sus propias características, sobre todo su fragilidad. Me pareció que podía estar bien reutilizarlo, darle un sentido nuevo.

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

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

I. A.: Yo creo que ha sido más bien una comedia. Tal vez porque la pintura no está tan muerta como se dice; o se hace la muerta, disimula, pero está ahí. Sigue produciéndose gran cantidad de pinturas y este es un dato objetivo, forma parte de la actualidad. Otra cuestión es qué se pinta, y qué validez o sentido tiene aquello que se pinta. La pintura, sobre todo desde los últimos cincuenta años, tiene una vitalidad cíclica: hay momentos en que desaparece y de repente vuelve a aparecer. Su muerte es un tema, en mi opinión, más de tipo especulativo que una dinámica real. Cuando parece que hay un agotamiento de las nuevas tendencias la pintura vuelve a primer plano, se la resucita, aunque —desde mi punto de vista— sin abandonar su estado de crisis permanente.

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

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

D. C.: Pintando cuadros.

I. A.: Por un lado, hemos llegado al agotamiento formal de los discursos expresivos, y por otro creo que la pintura tiene más dificultades para comunicar con lo contemporáneo. En cierta manera, tengo la impresión de que se está quedando como recurso para la subjetividad. Intentaré explicarlo: podemos decir, en mi opinión, que es la técnica más adecuada para hablar de uno mismo, de lo que llamamos «mundo interior», la más relacionada con la expresión frente a otras más recientes, más frías, reflexivas y que fuerzan una distancia entre el autor y la obra, que se refieren sobre todo al mundo exterior y que generalmente necesitan de medios mecánicos para su formalización. Estas son propuestas más bien dirigidas hacia el espectador, hacia el exterior. No reflejan los conflictos interiores del artista, sino que hablan del mundo y de

su problemática. Ello explicaría dos maneras de entender la práctica artística: la que se dirige a lo subjetivo y la que se dirige a lo colectivo.

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

D. C.: Hoy en día un espectador puede literalmente leer tu obra, aunque no por fuerza trazará la conexión que hay entre la formación del asunto, como en el caso de la obra espigada de los periódicos...

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

D. C.: También utilizas porcentajes.

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

D. C.: Y que son una realidad.

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

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

I. A.: Sí, lo que yo hago es aislar los datos. Los voy recolectando cada día, y los reordeno. En ese proceso de reordenación se produce un cambio muy significativo, tanto en el aspecto visual como en el conceptual. Una imagen en la que aparecen cifras de muertos sin ninguna referencia es una abstracción sobre la muerte. Si se trata de cantidades de dinero, entonces es una abstracción sobre el aspecto económico; si son porcentajes, sobre la estadística como algo que realmente condiciona todo lo que

hacemos... y lo mismo con todas las demás clasificaciones. Para mí son fragmentos de la realidad extraídos de un elemento sobre el que se refleja la realidad como es el periódico.

D. C.: Elementos descontextualizados.

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

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

I. A.: El tema me interesa mucho porque forma parte de la cotidianidad, de la realidad más desagradable, de su aspecto más negativo, que sería la muerte. Sobre todo si tenemos en cuenta que cuando la muerte aparece en el periódico es porque en algún lugar se ha producido algún hecho violento, negativo, ya sea una guerra, asesinatos, accidentes o un desastre natural. El número de víctimas es el dato que queda como más significativo, lo que nos permite medir la magnitud de esa catástrofe, ya sea natural o provocada por el ser humano. La importancia de un hecho viene medida por una cifra, por un tipo de medida que no corresponde a una forma de medición normal, no está en el sistema métrico. No obstante, la cifra nos da una idea de la magnitud de aquello que ha sucedido. Estas obras —los Listados— son una manera de cuantificar la realidad.

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

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

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

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

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

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

«Es increíble, estoy manejando todas estas cifras y son de muertos reales.»

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

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

D. C.: Así pues, cuando tú y yo hayamos muerto el arte seguirá vivo, y ésta podría ser otra forma de protestar contra la inconveniencia de la realidad, al no tirar el periódico después de leerlo, al conservar algo, al aferrarnos a algo.

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

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

D. C.: Pero siempre fuera de contexto.

I. A.: Las fotografías también están, en parte, fuera de contexto, porque en estas obras no incluyo el texto que las referencia. Como te explicaba, lo que hice durante el año 2003 lo he vuelto a hacer durante el año 2004 y lo estoy haciendo durante el 2005, y me he dado cuenta de que las imágenes que han aparecido durante esos tres años se parecen mucho. Muchas de ellas son reiterativas, como los temas que ilustran y constituyen una especie de bucle en el que se van repitiendo, aunque aparentemente sean distintas.

Me parece muy sugestivo analizar cómo un acontecimiento actual que nos parece muy significativo tiene su correspondiente en el año anterior, y lo tendrá en el año próximo y en el siguiente. Ello demuestra que estamos inmersos en un continuo en el que las situaciones se parecen mucho, y el progreso solo se percibe a más largo plazo. Necesitaríamos mucho más tiempo para apreciar diferencias, o para valorar si realmente se produce una evolución.

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

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

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

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

D. C.: Una correlación numérica...

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

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

I. A.: Yo escojo el número dieciséis, independientemente del lugar y de la situación que haya provocado esas muertes. Y ese número ya no lo volveré a utilizar. Como en la obra no está explicado el contexto en el que se ha producido esa situación, no podríamos saber si son los dieciséis de Noruega o los de Egipto. Por eso prefiero no repetir las cifras; así, siempre se diferenciará una cantidad de personas, o de muertos o heridos, de otra.

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

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

sentido del trabajo. Evidentemente el trabajo del artista no es como el de otro tipo de profesionales o trabajadores que realmente producen cada día algo que calificamos como útil, y vuelven a casa tras haber salvado una vida, haber defendido a un procesado o haber construido un edificio...

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

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

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

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

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

I. A.: Creo que mi trabajo, desde hace un tiempo, se estructura a partir de conceptos a veces opuestos y a veces complementarios. Entre los opuestos se cuentan la ausencia y la presencia, la desaparición y la aparición, lo inmaterial y lo material, la invisibilidad y la visibilidad, la acción y la contemplación, siempre. Algunos de los aspectos complementarios son lo efímero y lo permanente, la transparencia y la opacidad, la apropiación y la creación, lo colectivo y lo subjetivo, la realidad y la ficción.

Entre mis obras hay un grupo que guarda relación con trabajos anteriores e incorpora la idea de ficción en su concepción. Se trataría de los proyectos que he estado realizando a partir de temas como el cine —los carteles de películas en relación con los textos de Georges Perec— y de otras obras que he realizado a partir de incorporar aspectos de la realidad que después he transformado. A partir de un proceso de investigación, en el caso de Perec construí una ficción que me permitió relacionar mi trabajo con el suyo y generar un híbrido, que es algo directamente construido por mí, aunque incorporando

los aspectos reales que encontré durante la fase previa de documentación. También pertenece a este grupo de trabajos la serie titulada Sinopsis, realizada a partir de las sinopsis de películas tal y como aparecen en la cartelera del periódico y a partir de las cuales he desarrollado un proyecto que es una ficción sobre el cine y su componente narrativo: ¿qué historias explica el cine, sobre qué habla, qué le interesa comunicar?.

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

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

Considero que estos dos tipos de trabajos se relacionan y complementan muy bien. Aunque tengan características diferenciadas hay puntos de comunicación entre ellos, por lo que en mi opinión marcan dos actitudes o maneras de trabajar similares. En las exposiciones del Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Ikon Gallery (Birmingham) y la Fundação Serralves (Oporto) puede verse esta doble metodología. Por un lado, un proyecto como Sinopsis que supone una nueva reflexión sobre el cine que —como en el caso de Desapariciones, realizado a partir de la colaboración de Georges Perec con el cine— ficcionaliza la realidad. Paralelamente la exposición presenta un vídeo en el que, en un laboratorio fotográfico, se han filmado las fotografías cuando salen de la máquina de revelado de forma continua. Son fotografías que han hecho otros, son anónimas, y durante horas se verán cientos, miles de fotografías, pero cada una solo durante menos de medio segundo. El proceso de realización de la obra es muy sencillo: hay que situarse junto a la máquina, poner en marcha la cámara y registrar las imágenes mientras van pasando por delante. En esta obra puede verse una síntesis entre el cine y la fotografía. Este sería otro de los trabajos relacionados con el segundo grupo, el de las obras que muestran aspectos de la realidad sin apenas intervenir en ella.

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

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

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

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

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