

Dan Cameron entrevista a Ignasi Aballí

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

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

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

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

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

I. A.: Sí. Vaig arribar a la conclusió que preferia suggerir la presència d'un quadre abans de posar-lo directament. M'interessava més deixar en suspensió la imatge, la imatge que suposadament hi hauria en el rectangle buit, i dedicar-me a parlar del lloc que suggeria la presència d'un quadre, però que ja no es podia veure. És a dir, em resultava molt difícil proposar una imatge, concretar-la. Vaig començar a pensar que en una obra, com menys coses es puguin veure, més ganes es té de veure. Que el fet de fer veure el món conté, en ell mateix, el fet d'ocultar-ne una part. A partir d'aquí vaig arribar a una espècie de final del camí, o del recorregut, en el qual vaig haver de trobar altres solucions, altres sortides per continuar, perquè les de la pintura, les del quadre tal i com l'entenia fins a aquell moment, per a mi havien acabat.

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

I. A.: Crec que vaig iniciar el procés del meu treball cap al que anomenem «pictòric», que suposo que es correspon amb el que tu anomenes picture. El que és pictòric expandeix un territori que, si es parla estrictament de pintura, és molt més reduït. En canvi aquest terme em permetia proposar obres que, sense ser pintura des del punt de

vista tradicional, s'hi refereixen, la prenen com a referent i s'hi relacionen directament sense que hi estigui present.

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

I. A.: Exacte. De vegades, fins i tot hi és realment present perquè les pintures que he fet amb material transparent, per exemple, són pintures també des del punt de vista material, però neguen tot el que en la pintura constitueix l'essència, que és obrir una finestra a la ficció, a una nova realitat que pot ser figurativa o abstracta. El que fan aquestes pintures és anul·lar qualsevol possibilitat de ficció, en ser transparents. A través d'elles seguim veient el bastidor i la paret d'on pegen. Són la representació de l'antificció, són «antipintures».

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

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

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

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

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

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

I. A.: Seria com girar al voltant d'alguna cosa que és allí, present, i que t'agradaria abordar, on t'agradaria entrar però no saps com. Vas donant voltes fins que trobes petites formes d'aproximació. Hi ha una obra en la qual em sembla que s'explica aquesta incapacitat o dificultat. Es titula *Malgastar* i per fer-la vaig comprar molta pintura industrial i en botigues de pintura per a artistes, i la vaig deixar assecar dins dels pots sense fer-hi res. D'una banda, volia explicar l'ús negatiu o incorrecte del material, en el mateix sentit que l'explica Georges Bataille amb el seu terme *dépense* («malbaratament»). Tanmateix, d'altra banda, aquesta peça també posa de manifest que la pintura s'ha assecat mentre jo estic pensant què fer-ne. Treballo de forma lenta, em costa produir obres noves perquè dono moltes voltes a les coses abans de considerar-les vàlides.

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

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

D. C.: En la teva obra, els trets tradicionals com ara la textura i la llum es deixen fins a cert punt de banda. Però jo hi trobo certa similitud amb l'obra d'On Kawara, que sens dubte és un artista conceptual, però també és pintor, i la seva producció artística intenta formalitzar la tensió entre ambdós aspectes.

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

D. C.: Hi ha un altre aspecte de la teva obra que em fascina: la dimensió expandida del que és quotidià. És un aspecte que sempre he admirat també en l'obra de Brossa, la seva capacitat per utilitzar el que és quotidià i alterar la nostra percepció, de manera que un vas d'aigua és el que és i alhora una cosa totalment contrària.

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

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

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

I. A.: El que m'interessa, en aquest sentit, és contemplar la realitat des d'una altra òptica, canviar-la; qualsevol acte quotidià pot ser útil per reinterpretar-la. Considero que cal ser molt receptiu, cal estar molt atent a tot el que ens envolta, ja que la realitat pot ser una base molt rica per començar a treballar. És molt important veure com el que és quotidià s'interpreta des de la teoria, la crítica o la filosofia, però també procuro estar molt atent a tot el que m'envolta, al que tinc a prop, a situacions que molts cops no percebem precisament per això, per la seva contigüitat o immediatesa.

D. C.: Per la seva proximitat.

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

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

I. A.: És cert, no ho havia pensat. Potser sembla una actitud conformista, però no és així. En el cas de la pols, quan vaig començar a observar-lo, quan m'hi vaig posar a pensar i a analitzar-lo, vaig arribar a la conclusió que tenia moltes possibilitats. La pols és un material de síntesi, una barreja de tot el que s'erosiona al món. És també un material terminal, molest, residual i que rebutgem. S'havia d'utilitzar d'una forma subtil, tenint en compte les seves característiques, sobretot la fragilitat. Em va semblar que podia estar bé reutilitzar-lo, donar-li un nou sentit.

També faig obres amb les restes de roba que queden al filtre de l'assecadora. Cada cop

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

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

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

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

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

D. C.: Pintant quadres.

I. A.: D'una banda, hem arribat a l'esgotament formal dels discursos expressius i de l'altra, crec que la pintura té més dificultats per comunicar-se amb el que és contemporani. En certa mesura, tinc la impressió que s'està quedant com a recurs per a la subjectivitat. Intentaré explicar-ho: podem dir, en la meua opinió, que és la tècnica més adequada per parlar d'un mateix, del que anomenem «món interior», la més relacionada amb l'expressió davant d'altres més recents, més fredes, reflexives i que forcen una distància entre l'autor i l'obra, que es refereixen sobretot al món exterior i que generalment necessiten de mitjans mecànics per a la seva formalització. Aquestes són propostes més aviat dirigides cap a l'espectador, cap a l'exterior. No reflecteixen els conflictes interiors de l'artista, sinó que parlen del món i de la seva problemàtica. Això explicaria dues maneres d'entendre la pràctica artística: la que s'adreça al que és subjectiu i la que s'adreça al que és col·lectiu.

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

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

D. C.: Actualment un espectador pot llegir literalment la teva obra, però sense fer necessàriament una connexió amb la formació del tema, com ara en el cas de l'obra feta amb retalls de diari...

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

D. C.: També utilitzes percentatges.

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

D. C.: I són una realitat.

I. A.: Aquest és precisament un dels aspectes que més m'interessen: la seva vinculació amb la realitat. No es tracta de xifres inventades, sinó que es corresponen a situacions reals, podem relacionar-les totes amb esdeveniments que per algun motiu han estat notícia.

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

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

D. C.: Elements descontextualitzats.

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

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

I. A.: M'interessa molt el tema perquè forma part de la quotidianitat, de la realitat més desagradable, del seu aspecte més negatiu, que seria la mort. Sobretot si tenim en compte que quan la mort apareix al diari és perquè en algun lloc s'ha produït algun fet violent, negatiu, ja siguin guerres, assassinats, accidents o un desastre natural. El nombre de víctimes és la dada més significativa, el que ens permet mesurar la magnitud d'aquesta catàstrofe, ja sigui natural o provocada per l'ésser humà. La importància d'un fet es pot mesurar per una xifra, per un tipus de mesura que no es correspon a un amidament normal, no es troba en el sistema mètric. No obstant això, la xifra ens dóna una idea de la magnitud del que ha succeït. Aquestes obres –els Listados– són una manera de quantificar la realitat.

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

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

D. C.: És una mena d'hiperrealitat...

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

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

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

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

I. A.: Si per un moment imaginés la imatge que representaven els retalls, si convertís la suma total de les xifres en una imatge visual, aquesta seria una imatge enorme i

monstruosa de la mort, i això em provoca una sensació molt desagradable. Això també demostra la capacitat de suggestió que té el que és textual, quan el text es converteix en imatge i viceversa. Al diari és molt important la relació entre imatge i text.

D. C.: Quan tu i jo morim, l'art continuarà existint i això podria ser una altra manera de protestar contra la realitat inconvenient, no llençar el diari després d'haver-lo llegit sinó guardar alguna cosa, aferrar-se a alguna cosa.

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

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

D. C.: Però sempre fora de context.

I. A.: Les fotografies estan, en part, fora de context, perquè en aquestes obres no incloc el text a què fan referència. Com t'explicava, el 2004 vaig fer el mateix que l'any 2003, i ara ho he tornat a fer l'any 2005, i m'he adonat que les imatges que han aparegut durant aquests tres anys s'assemblen molt. Moltes són reiteratives, com ho són els temes que il·lustren i constitueixen una mena de bucle en el qual es van repetint, tot i que aparentment siguin diferents.

Trobo molt suggerent analitzar com un esdeveniment actual que ens sembla molt significatiu té la seva correspondència en l'any anterior i la tindrà l'any següent i l'altre. Això demostra que estem immersos en un continuum en el qual les situacions s'assemblen molt, i el progrés només es percep a més llarg termini. Necessitarem molt més temps per apreciar diferències o per valorar si realment es produeix una evolució.

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

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

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

D. C.: De manera que no és un quadre.

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

D. C.: És una correlació numèrica...

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

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

I. A.: Jo escullo el setze, independentment del lloc i de la situació que hagi provocat aquestes morts. I aquest nombre ja no el tornaré a utilitzar. Com que en l'obra no està explicat el context en què s'ha produït aquesta situació, no podríem saber si són els setze de Noruega o els d'Egipte. Per això prefereixo no repetir les xifres; així, sempre es diferenciarà una quantitat de persones, o de morts o ferits, de qualsevol altra quantitat.

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

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

D. C.: O haver fet unes sabates.

I. A.: Sí, unes sabates i moltes altres coses. Tot això és molt més tangible, evidentment, que algunes de les coses que produïm els anomenats artistes. Aleshores una sèrie de petits fets o rutines que abans t'esmentava em permeten una connexió al llarg del temps amb les obres més complexes que, al final, a partir d'aquests petits detalls, acabo fent.

Començant per recollir amb paciència, cada dia, parts del diari, pols, llum solar, les restes de roba del filtre de l'assecadora... al final es pot arribar a concretar alguna cosa. Alguns dels meus projectes es defineixen a partir d'una idea inicial molt precisa que es pot desenvolupar durant un període llarg de temps –de vegades anys– durant el qual aquesta idea inicial no es transforma gens. Quan, abans d'acabar l'any 2002, vaig decidir guardar cada dia la imatge de la portada del diari durant tot l'any 2003 per poder fer el Calendario, l'estructura del projecte ja estava decidida i no va canviar en cap sentit fins al final. El procés va ser idèntic quan vaig decidir repetir-ho durant els anys 2004 i 2005. Passa el mateix amb altres projectes.

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

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

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

I. A.: Crec que, des de fa un temps, la meva obra s'estructura a partir de conceptes de vegades oposats i de vegades complementaris. Entre els oposats hi ha l'absència i la presència, la desaparició i l'aparició, el que és immaterial i material, la invisibilitat i la visibilitat, l'acció i la contemplació. Alguns dels aspectes complementaris són el que és efímer i permanent, la transparència i l'opacitat, l'apropiació i la creació, el que és col·lectiu i subjectiu, la realitat i la ficció.

Entre les meves obres hi ha un grup que té relació amb feines anteriors i incorpora la idea de ficció en la seva concepció. Es tracta de projectes realitzats a partir de temes com el cinema –els cartells de pel·lícules en relació amb els textos de Georges Perec– i altres obres que he fet incorporant aspectes de la realitat que després he transformat. A partir d'un procés d'investigació, en el cas de Georges Perec, vaig construir una ficció que em va permetre relacionar la meva obra amb la seva i generar un híbrid, que és quelcom directament construït per mi, però incorporant els aspectes reals que vaig trobar durant la fase prèvia de documentació. També pertany a aquest grup de treballs la sèrie titulada Sinopsis, realitzada a partir de les sinopsis de pel·lícules tal i com apareixen en la cartellera del diari i a partir de les quals he desenvolupat un projecte que és una ficció sobre el cinema i el seu component narratiu: ¿Quines històries explica el cinema, sobre què parla, què li interessa comunicar?

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

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

Considero que aquests dos tipus de treballs es relacionen i complementen molt bé. Encara que tinguin característiques diferenciades hi ha punts de comunicació entre ells, per la qual cosa en la meua opinió marquen dos actituds o maneres de treballar similars. En les exposicions del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Ikon Gallery (Birmingham) i la Fundação Serralves (Porto) es pot veure aquesta doble metodologia. D'una banda, un projecte com Sinopsis que suposa una nova reflexió sobre el cinema que –com en el cas de Desapariciones, realitzat a partir de la col·laboració de Georges Perec amb el cinema– ficcionalitza la realitat. Paral·lelament l'exposició presenta un vídeo en el qual, en un laboratori fotogràfic, s'han filmat les fotografies quan surten de la màquina de revelat de manera contínua. Són fotografies anònimes que han fet altres persones i durant hores es veuran centenars, milers de fotografies, però cada una només durant menys de mig segon. El procés de realització de l'obra és molt senzill: cal situar-se al costat de la màquina, posar en marxa la càmera i enregistrar les imatges mentre van passant pel davant. En aquesta obra es pot veure una síntesi entre el cinema i la fotografia. Aquesta seria una altra de les obres relacionades amb el segon grup, el que mostra aspectes de la realitat sense a penes intervenir-hi.

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

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

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

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

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