

Gérard Wajcman
Memoria, visión, espera

¿Qué es lo que ha pasado?

•

No es frecuente que un visitante, al entrar en un museo, se haga esta pregunta. En general, uno se pregunta más bien qué es lo que va a pasar. Cuando uno va a un espacio dedicado al arte, va al encuentro de un encuentro, está a la espera de algo. El acontecimiento está siempre por llegar. Incluso cuando se trata de arte antiguo. Porque en un museo no hay más acontecimiento que las obras y el encuentro con las obras. Las obras están cargadas de promesas, y los museos son en el fondo una especie de casa de citas, de lugares a propósito para propiciar estos encuentros, con el fin de que las promesas del arte puedan cumplirse. Por esta razón es por lo que tienden a pasar desapercibidos, consagrándose por completo al servicio discreto y celoso de las obras, algo así como el White Cube Service de los modernos museos-hoteles. Por eso, al entrar en un museo normal donde todo parece normal, no es frecuente preguntarse qué ha podido pasar. Aparte de un lugar devastado –cosa que despertaría inmediatamente la atención–, en ausencia de signos manifiestos de violencia, de deterioro o de destrucciones masivas, de ruinas o escombros que nos hacen pensar en un accidente o un atentado, es raro descubrir un museo listo para ser visitado y obras aparentemente montadas y tener la mirada prendida de un detalle, de algo, un punto todavía indistinto, difuso, insignificante tal vez pero lo bastante extraño como para que se repare en él, que nos lleva, con un vago malestar, a mirar alrededor y preguntarnos: pero, ¿qué es lo que ha podido pasar? Como si, por un motivo inconfesable, algo nos exigiera desviar la atención de la obra, tal y como se presenta, hacia lo que ha podido sucederle a la obra; o mejor aún, como si las obras visibles conservaran la huella de un acontecimiento invisible, pasado, próximo o lejano, misterioso, incomprensible, del que habrían sido víctimas o testigos. Como si las obras de arte fueran, silenciosamente, lo que ha quedado de ellas.

•

¿Por qué los estantes de esta biblioteca están vacíos?

•

[Malgastar / 19 grandes cubos de pintura blanca/primer examen] Atravesar la puerta de un museo y ver, sobre el suelo, una veintena de grandes cubos blancos de pintura blanca industrial abiertos, suscita cierta perplejidad. Primera confusión. Como si el museo estuviera todavía en obras y hubiésemos llegado demasiado pronto para ver la exposición de Ignasi Aballí – museo moderno, deben de estar todavía dándole la última capa del white cube. O también, la exposición se ha acabado y están repintando las paredes para la siguiente. Sea lo que fuere, el visitante tiene la sensación de haber llegado a destiempo, de haberse equivocado; si no es él el que se ha adelantado, entonces tal vez sea el museo, el artista, el comisario, los montadores, los que se han retrasado. Algunos botes de pintura blanca tirados por el suelo, vistos de lejos, habrán bastado para provocar esta vacilación y la confusión, abriendo una especie de falla temporal, entre demasiado pronto y demasiado tarde. Esta obra – porque es una obra, muy simple aparentemente, titulada Malgastar– tiene el extraño poder de suspender el presente, el presente de la obra, tiempo de la visión, y por eso suspender la obra misma, poniendo al espectador en situación de ver algo distinto a una obra, de ver lo que se supone que no se puede ver, un tiempo anterior a la obra, los preparativos de una obra, de una exposición, la «cocina» del arte y de los museos. Inquietante vértigo del tiempo en que la obra de arte se convierte en una

máquina para ver el pasado. Podría llamarse a esto la cocina de las brujas, pensando en la primera escena de Macbeth donde, in a desert place, las tres brujas llevan a cabo sus funestas predicciones: los espectadores asisten a ello como si el telón se hubiese levantado demasiado pronto: no deberíamos estar aquí, no deberíamos ver lo que ha pasado antes de que la historia comience. Visión robada en la que se sorprende un secreto que no estaba destinado a nosotros, un secreto del arte. Instante mágico.

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

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

- [Malgastar / 10 pequeños botes de pintura blanca en una vitrina / primer examen] Existe una cocina de las brujas, una auténtica brujería en Ignasi Aballí, capaz, con simples botes de pintura blanca, de trasladar al espectador de una exposición a un tiempo anterior a la exposición. No obstante, el visitante percibe también de inmediato, junto a los grandes botes de pintura, otra cosa. Otros botes, pero más pequeños, bajo un cristal esta vez, en una vitrina, como si fueran auténticas obras. De golpe, volvemos al presente. El soporte, la vitrina, dispositivo clásico de exposición, todo parece indicar que estamos contemplando una obra, o varias, o como mínimo objetos valiosos. Sin embargo, de nuevo, la confusión hace acto de presencia. Segunda confusión. Esta obra, titulada también Malgastar, compuesta de pequeños botes de pintura blanca, de pintura para pintar cuadros, está sin embargo hecha de la materia prima del arte, de la materia necesaria para hacer una obra; de pintura. La obra sería de este modo la mise en abîme de una obra –de pintura– como antiguamente Vermeer, Coubert o Picasso podían pintarse pintando en su taller con la paleta en la mano. Pero aquí el tiempo y el arte se desgarran. Una obra expone lo que hace falta para hacer una obra, salvo que aquí, al contrario que en Vermeer, Coubert o Picasso, no hay obra, hablando con propiedad, no se ve ningún cuadro en el horizonte; solo vemos un poco más lejos un ligero cuadrado pálido sobre la pared que parece borrado, una tela cubierta de polvo, un cuadrado de cristal extrañamente pintado (¿un espejo?), y una especie de ventanas pintadas con barniz transparente *Pintures transparents*, 1995. La obra –de pintura– no está aquí, o ya no está aquí, o bien no está aquí todavía. La pintura está aquí en potencia, todavía encerrada en los botes como el genio de la lámpara de Aladino (aunque decir «encerrada» no sea exacto, puesto que los botes están abiertos).

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

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

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

•
Después de todo, esta serie de botes es, hablando con propiedad, una obra pictórica. ¿Cómo clasificar entonces semejante obra pictórica? Podría tener algo del género de la naturaleza muerta, Naturaleza muerta de la pintura, o del cuadro naturalista, Naturaleza de la pintura muerta, o de la pintura histórica, representando, a la manera de Rembrandt, la disección del cuerpo de la pintura: ¿La lección de anatomía pictórica del doctor Aballí?

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

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

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

•
[Malgastar / segundo examen] Una nueva hipótesis se plantea. Si los botes han sido abiertos y si la pintura no se ha utilizado nunca, esto significa que no puede considerárselos simplemente como restos, un fondo encontrado de pintura cualquiera. El destino de la pintura es secarse, pero sobre los lienzos, después de haber sido usada. Esta pintura que tenemos aquí no ha servido nunca para pintar nada y se ha secado directamente en los botes. Malgastar, despilfarro. Todo cuadro deja tras sí un montón de cadáveres, botes y tubos de pintura vacíos. El descubrimiento de botes llenos coincide aquí con el hecho de la ausencia constatada de cualquier cuadro. Nada ha sido pintado. Estos botes llenos de pintura blanca seca no contienen ya ninguna pintura en potencia, ninguna obra ha salido nunca y ninguna saldrá nunca de esta costra seca de pintura, esta potencia no se convertirá nunca en acto. Aquí nos encontramos ante bloques de una materia estéril. Estos botes de pintura son los restos inservibles de un arte abortado. No han producido nada y no producirán nada. Salvo a sí mismos.

•

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

•

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

•

A menudo la obra cambia de sentido, e incluso de naturaleza, porque ya no nos encontramos en el terreno de la idea, de un pensamiento crítico –tal vez incluso un poco melancólico–, sobre la Pintura, ya no se trata de una meditación sobre el arte: aquí nos encontramos ante una obra «mallarmeana» que viene a exponer en un museo el tiempo de antes del museo, ese tiempo del taller que no nos está permitido ver, que viene a exponer a la luz del día, en un lugar público, objetos sacados de ese lugar privado y solitario, cerrado, oscuro y misterioso, casi mítico, que es el taller del artista. Pero todavía más, lo que se nos muestra no son únicamente objetos sacados del interior del taller de un artista, es pintura abandonada, malgastada, estropeada. Pintura sin cuadro. Botes de materia estéril y tiempo perdido. Puro gasto.

¿Qué ha pasado aquí?

•

¿Por qué estos botes han sido abiertos y no han sido utilizados? En realidad, lo que desde lejos, en una primera ojeada, parecía una obra conceptual sobre «la Pintura», aparece poco a poco como una obra autobiográfica sobre la vida privada de un artista, descubriendo sus pensamientos secretos, sus deseos, sus interrogantes, sus vacilaciones, sus sufrimientos tal vez. Estos botes abiertos de pintura podrían ser los restos y las huellas de un tiempo de vacilaciones, de dudas. ¿De un abandono? ¿De un fracaso? Los resquebrajamientos de la pintura secos en los botes son como los

recorridos accidentados de los pensamientos, dibujan el paisaje mental de una cabeza de artista. Ignasi Aballí ha abierto estos botes y los ha dejado ahí, sin utilizarlos. Despilfarro. ¿Tal vez estaba esperando la inspiración, tal vez los ha olvidado en un rincón, ha pasado a otra cosa, tal vez se ha ido, de viaje? ¿Tal vez durante todo ese tiempo soñaba con convertirse en pintor? No se ha convertido en pintor. Pintura desperdiciada, estos botes son la prueba del tiempo perdido; sin embargo este tiempo perdido es también un tiempo del arte. Un artista ha comprado unos botes de pintura, se los ha llevado a su taller, los ha abierto y los ha olvidado. ¿Tal vez durante todo ese tiempo –¿días, meses, años?– se ha quedado allí, en su taller, en un estado de perplejidad, mirando cómo se secaba la pintura en los botes? ¿Tal vez su única actividad de artista durante todo ese tiempo, en su taller de artista, haya consistido en mirar cómo la pintura de cuadros se secaba en el fondo de los botes? Hay que reconocer que también se ha encontrado en el taller de Ignasi Aballí un lienzo virgen cubierto de polvo, que, a juzgar por el grosor de la capa de polvo, ha debido de estar allí, sin que el artista lo toque, durante meses o años [Pols (Deu anys a l'estudi), 1995-2005]. Despilfarro. Pero, ¿qué es lo que se ha despilfarrado y quién ha despilfarrado? ¿Pintura despilfarrada? ¿Tiempo despilfarrado en no pintar? Esta obra es tal vez la obra del tiempo perdido, del tiempo pasado en no hacer una obra. Una especie de locura (Michel Foucault definía así la locura: la ausencia de obra). Aunque el tiempo perdido del artista es quizás también el tiempo recobrado del arte. Entre el tiempo pasado por el artista en su taller mientras la pintura se secaba en sus botes, y ese tiempo en que los expone como si fueran una obra en un museo, se encuentra el puro tránsito del tiempo perdido al tiempo recobrado, ese tiempo en el que, como Proust escribiendo la larga novela de su propio tiempo «despilfarrado», el artista convierte en una obra su tiempo perdido.

•

Obra inversa a la de Courbet pintándose en el acto de pintar en *L'Atelier du peintre* a la de Vermeer representándose de espaldas en su *Allégorie de la peinture* a los autorretratos de Rembrandt, o al de Velázquez en las *Meninas*, en las que se representan con los pinceles en la mano, Malgastar, obra pictórica, sería el cuadro de la ausencia del pintor, del tiempo en el que Ignasi Aballí no pintaba. Malgastar, autorretrato sin retrato, podría titularse: *Retrato del artista como no-pintor*.

•

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

•

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

•

Pero, ¿por qué esta biblioteca está vacía?

•

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

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

•
Detrás de *Malgastar*, la obra-firma del pintor que no ha hecho un cuadro, obra en ciertos aspectos opuesta al cuadro de los Arnolfini de van Eyck, con su guiño del espejo al fondo de la escena donde se adivina el reflejo del pintor, era lógico que Ignasi Aballí colgara sobre la pared un espejo ciego... en el que el pintor no se refleja.

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

•
[Correcció, 2001 / segundo examen] Después de un análisis, se descubre que la materia blanca que se ha utilizado para recubrir el espejo no es en realidad pintura, sino que es Tipp-Ex, un conocido producto de oficina destinado a ocultar y corregir los errores de impresión. Producto de origen alemán, el nombre Tipp-Ex viene de Tippfehler, errata de impresión, a menudo llamada en alemán corriente: Tippo («escribir a máquina» se dice tippen), y de ex, preposición latina o griega que indica exclusión. El nombre del producto promete por tanto la eliminación de los tippo. De nuevo se trata de botes de blanco, pero aquí están ausentes, necesariamente ausentes puesto que el color esta vez ha sido utilizado, extendido sobre la superficie de un espejo de un metro cuadrado. ¿Cuántos botes de Tipp-Ex se habrán necesitado para recubrir semejante superficie? Sin embargo la pregunta es otra: ¿estamos teniendo en cuenta lo que podríamos llamar la apuesta filosófica del Tipp-Ex? Porque se trata de un producto cuyo concepto no es fácil de pensar, es particularmente escurridizo y contradictorio. Por una parte este producto permite ocultar, y por otra está hecho para ver, ya que, al recubrir una falta, posibilita que se pueda escribir de nuevo encima. Ocultando lo que había escrito en el fondo de la página, se convierte a su

vez en un fondo sobre el que se va a escribir un nuevo signo. En esto el Tipp-Ex cumple la misma función que la pantalla o el velo, ocultando lo visible y ofreciéndose a sí mismo a la vista, ofreciéndose de nuevo como una superficie. De modo que el Tipp-Ex sugiere la idea de que toda desaparición sería, indisolublemente, una aparición (un vídeo, más lejos, viene a sugerir esto precisamente, Próximamente). Sin embargo, el Tipp-Ex manifiesta un poder mayor todavía que la pantalla o el velo. Porque no se contenta con ser una sustancia contradictoria, con reunir dos acciones opuestas e inconciliables, ocultar y mostrar, sino que añade además un poder casi divino de blanquear, el poder, en definitiva, de restaurar o de instaurar una virginidad. En su concepto, el Tipp-Ex no es únicamente una manera de corregir, de reparar una falta, sino que es una manera de borrarla, pura y simplemente, como si no hubiera tenido jamás lugar. Un arrepentimiento completo. Perfectamente podría considerarse que en su uso más normal contra las faltas, el Tipp-Ex alcanza un poder teológico incomparable: tiene el poder de borrar todos los pecados, incluso el pecado original.

-

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

-

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

-

¿Tan sorprendente es relacionar los actos en apariencia opuestos de velar y de ver? El arte no solo ha desplegado hace tiempo las potencias de lo oculto, sino que ha hecho algo más, ha desvelado la verdad del velo. Cosa por lo que el arte debe considerarse también una obra filosófica. Desde la antigüedad, desde el célebre duelo entre los pintores Zeuxis y Parrhasios referido por Plinio, la dialéctica del velo y del ver se entiende perfectamente. En un sentido muy concreto y profundo, a saber, que el velo arrojado sobre lo visible despierta el deseo de ver, de ver más allá del velo, de ver lo que hay detrás. El velo como deseo de ver. Esto podría conducir a un arte de la mirada más allá de la imagen. Velar un espejo equivaldría a hacer surgir el deseo de ver. Fértil paradoja: retirar la imagen conduce aquí a añadir la mirada.

-

Todavía queda, evidentemente, una cuestión: ¿qué es lo que hay más allá? Conocemos la respuesta de Parrhasios al vencer a su rival Zeuxis cuando este le pide que levante el velo para poder ver su cuadro: bajo el velo no hay nada, porque es

precisamente el velo lo que él ha pintado. Trompe-l'oeil, ha engañado al mismo Zeuxis. La respuesta de Ignasi Aballí prolonga esta obra de la verdad del arte: bajo el velo, el reflejo, nuestra propia imagen, o mejor aún la ausencia de nuestra propia imagen; bajo la pantalla, el espejo sigue vacío. La imagen ocultada podría proclamar la verdad de nuestra imagen, es decir, su ilusión, o su vanidad. Sin embargo, la obra no está ahí para darnos una lección de humildad, neoplatónica o cristiana, sobre la ilusión o la vanidad de los espejos, de las imágenes, de nuestra imagen, para castigar al Narciso. Una vez más, no se trata de eso. Ese espejo sobre el que se ha pintado una superficie blanca muestra la verdad, pero la verdad de la obra, que detrás de toda obra, hay alguien que la está mirando. Duchamp decía que es el quien el que hace la obra. La obra de Ignasi Aballí muestra lo que decía Duchamp.

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

que parece precisamente no mostrar nada, es que lo que hay allí debajo no es exactamente nada: somos nosotros, nosotros mirando.

En el espejo, virtualmente está quien se mira,
la imagen virtual del que mira, es decir, lo que

hay debajo es aquel que está delante del cuadro. Correcció, obra de pura superficie aparentemente, se revela como un anudamiento complejo del plano y de la profundidad, de lo que hay encima y de lo que hay debajo y, revelación última, que lo que verdaderamente hay debajo de la obra, lo que está detrás de ella, es el espectador. La superficie blanca de Corrección nos pone frente a nuestra propia mirada. En resumidas cuentas, un espejo ciego muestra aquello que no podemos ver jamás en un espejo.

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

- [Gran error, 1998-2005] Es difícil describir la obra. ¿Se trata de un cuadrado blanco sobre un cuadrado negro, de un cuadrado blanco sobre fondo negro, de un cuadrado negro sobre fondo blanco y recubierto de blanco, de un cuadrado negro borrado sobre un cuadrado blanco, de un cuadrado negro grabado sobre un cuadrado blanco...? No es un detalle insignificante ni fútil señalar que las obras de Ignasi Aballí, en su aparente simplicidad, parecen crear siempre grandes dificultades cuando se trata precisamente de describirlas. No es solo que esas obras se descubran siempre más complejas que lo que una rápida ojeada haría suponer, sino que es como si una distancia o una fractura se dibujara cada vez entre lo que vemos y entre lo que podemos decir de lo que vemos. Esto es algo tan constante que se podría sospechar que el trabajo de Ignasi Aballí viene a inscribirse precisamente ahí, en esa falla entre aquello que se ve y aquello que se dice. Determinadas obras son explícitas a este respecto. Lejos de tratar de colmarla, o de borrarla, este trabajo podría perfectamente consistir en mostrar esa falla, continuamente, en hacer una obra de esa fractura entre lo que se muestra y lo que puede decirse. Sin duda esto es también lo que hace tan delicado hablar de la obra de Ignasi Aballí en su globalidad, más allá de la singularidad material de las obras. Incluso si es evidente que este trabajo en su conjunto procede de una lógica rigurosa en la que cada obra encuentra su lugar, reclama, para seguir con el hilo de este pensamiento, que se contemplen las obras una a una, en su singularidad absoluta, como si cada obra en particular fuera una mónada que contuviera en sí misma todo el pensamiento. Y cada obra, para medir su alcance, exige que se preste la máxima atención a su mecanismo específico, a su menor detalle. No es a Dios a quien encontramos aquí en todos los detalles, como decía Aby Warburg, es el arte en su conjunto y toda la profundidad de un pensamiento que se encarna en cada obra y en el menor detalle material de esas obras. La obra de Ignasi Aballí necesita en el arte contemporáneo un trabajo como el que Daniel Arasse realizó para el arte del Renacimiento cuando, en su libro *Le Détail*, proponía construir una «historia desde cerca» del arte. La ejecución de la singularidad en Ignasi Aballí se opone a ese gusto tan común por las visiones de conjunto y sintéticas, se opone al gusto por la totalidad y por las generalidades. Esta lógica de la obra una-por-una es sin duda lo que explica, al menos en parte, que la exposición de Ignasi Aballí se presente dispersa en el espacio del museo, que el artista haya preferido a la ocupación de un espacio único, homogéneo y continuo, el recorrido discontinuo que lleva al visitante a desplazarse por todos los rincones del museo, a seguir un camino de una obra a otra. La unidad de la exposición se lleva a cabo en el viaje del visitante; en su mirada y en el tiempo de la mirada es donde se concreta la unidad del trabajo de Ignasi Aballí. Ahora podemos ya volver a plantear la cuestión: ante Gran error, ¿debemos hablar de cuadrado blanco sobre cuadrado negro, o de cuadrado blanco sobre fondo negro, o de cuadrado negro sobre fondo blanco recubierto de blanco, o de cuadrado negro borrado sobre cuadrado blanco, o de cuadrado negro grabado sobre cuadrado blanco?

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

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

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

•

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

•

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

•

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

•

[Finestra, 1997 / primer examen] Ventana abierta sobre. La pintura pensada como una ventana abierta, el descubrimiento, el cambio radical en la historia del arte y de la mirada, tuvo lugar en el Renacimiento con la instauración del cuadro, forma moderna de la pintura (contra el políptico medieval). Este descubrimiento tiene un autor, este cambio tiene un teórico: Leon Battista Alberti. En el mismo tratado *Della pittura* en el que eleva a Narciso al rango de inventor de la pintura, es el primero en enunciar que pintar un cuadro es como abrir una ventana para mirar. Nacimiento de la pintura ilusionista. Ignasi Aballí pinta ventanas. La ventana, tema recurrente de la pintura. Aquí aparecen reducidas a los cuadrados de los cristales pintados directamente sobre la pared con un gel acrílico transparente, similar al barniz que se da habitualmente a los cuadros para protegerlos. Dicho de otro modo, aquí tenemos una pintura sin pintura, reducida a su barniz, a su superficie transparente. Vemos perfectamente la pared sobre la que están pintadas. Son ventanas abiertas de par en par a la mirada. Ventanas estrictamente albertinas. Si el cuadro es una ventana abierta, pintar una ventana abierta es literalmente pintar un cuadro. De Ignasi Aballí podría decirse que está haciendo aquí pintura literal. Por lo demás, también podría

decirse de Ignasi Aballí que es un artista literal. Cosa que debe entenderse en dos sentidos. En primer lugar es un artista indudablemente leído, que se relaciona con las letras, con lo escrito, en diversas formas, en la forma de rotular [Rótulo], del libro [Bibliotecas], de la literatura [Sinopsis y Desapariciones] o de la lista [Llistats e Inventari]. Es también un artista que se toma las cosas literalmente. Lo que nos obliga a nuestra vez a contemplar sus obras literalmente, es decir, a descifrarlas. Si, desde determinados ángulos, parecen misteriosas, indescifrables, todo se aclara al instante cuando comprendemos que lo único que hay que hacer es leerlas literalmente, cosa que corrobora el valor dado al detalle. Este arte de tomarse las cosas al pie de la letra produce un efecto a la vez poético y de realismo que también produce Jean-Luc Godard. Tomarse, sencillamente, las cosas al pie de la letra. Esta simplicidad se muestra en ocasiones extremadamente complicada, al menos durante un tiempo, porque por lo general estamos habituados a compartir esa creencia profunda (quizás profundamente religiosa) de que las cosas quieren decir algo distinto de lo que dicen. Sin embargo, una ventana pintada con pintura transparente sobre una pared muestra claramente: 1. que una pintura es una ventana abierta para mirar, 2. que esta ventana de la pintura se abre a una pared vacía. Lo que equivale a decir que las ventanas de Ignasi Aballí, con una economía de medios, constante e impresionante en su trabajo, muestran en definitiva la verdad de la ventana del cuadro, la verdad de la ilusión de la pintura ilusionista. La verdad del cuadro ilusionista es que se abre sobre nada, sobre nada más que una vasta pantalla. De este modo, Ignasi Aballí muestra lo que Cézanne llevó a cabo en la pintura moderna, que el cuadro no es una ventana sino una superficie que se presta a mirar, una superficie sobre la que se pinta algo. Las ventanas de Ignasi Aballí muestran la verdad de la ilusión. En esto pueden considerarse obras filosóficas, porque no hay mayor verdad de la ilusión que la que proclama: esto es una ilusión. Las ventanas de Ignasi Aballí descubren en definitiva el velo ilusionista de la pintura para descubrir la verdad material de la pintura, que detrás de la pintura solo hay una pared, y detrás de la pared, una sucesión de otras paredes. Las ventanas de Ignasi Aballí se abren sobre la verdad en pintura: no hay nada que ver... más que la ilusión.

•
Ignasi Aballí es un presentador. El arte de Ignasi Aballí es un arte de presentar. En general podría decirse que los artistas dan a ver. Ignasi Aballí no da nada a ver, o en todo caso habría que decir que da a ver la nada. Esta es su forma de mostrar; y en esta forma, presentar y dar a ver, lejos de ser sinónimos, pueden ser opuestos. Cuando San Juan, en el cuadro de Leonardo da Vinci, tiende el dedo hacia el cielo, no solamente muestra algo que no vemos, el cielo que está más allá del cuadro, sino algo propiamente invisible, que ni siquiera está en el cielo: la llegada del Mesías. San Juan muestra la Imagen que vendrá (así es como San Pablo llama a Cristo). Su gesto es un gesto de anunciación, de espera y de esperanza. Ignasi Aballí no solamente muestra que no hay nada que ver, sino que tampoco hay nada que esperar. Como sus ventanas que se abren no ya en una pared, sino sobre la profundidad de una pared. Alejadas de esas ventanas ligeramente místicas de los cuadros de Edward Hopper, donde las mujeres parecen interrogar constantemente a un cielo vacío y mudo, Ignasi Aballí muestra las ventanas ciegas, que muestran que más allá, no hay nada que ver, nada que esperar. Ignasi Aballí muestra el silencio del cielo. Es un presentador ateo. Enseña la verdad, que el cielo es una pintura y que detrás no hay nada que ver, hasta perderse de vista. Esta verdad que Rothko desveló a partir de 1945 corriendo una cortina sobre el cuadro, Ignasi Aballí la muestra en un juego de transparencia. Ventana abierta sobre la verdad de una pared, esto es lo real: uno

choca contra ella.

•

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

•

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

•

Concebir la palabra como una mostración y la mostración como un nombrar, pensar una relación entre el acto de mostrar y el acto de lenguaje, esto se ve, o se oye en la palabra misma de *Revelacions* que constituye el título de una obra. De origen latino, significa tanto mostrar como demostrar. Lo que vemos en *Revelacions* de Ignasi Aballí son fotografías de personas que muestran. Fotografías aparentemente sacadas de periódicos, ellas mismas exponen el acto de mostrar. Unas personas, de las que no vemos más que las manos, el gesto, muestran imágenes, fotografías. Como las madres de Santiago, o las locas de la plaza de Mayo que blandían la fotografía de su hijo, de su hija o de su marido ausentes, como las paredes de Nueva York, al día siguiente del 11 de septiembre, se cubrieron de retratos de desaparecidos, estas imágenes exhiben rostros de personas ausentes, tal vez muertas. Gesto mudo de mostrar la imagen de un rostro, no hay nada que decir. Presencia de la ausencia. Mostrar es demostrar.

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

desaparecidos. Manos que muestran, grito mudo.

- [Finestra, 1997-2005 / segundo examen] Aquí una vez más la profundidad del pensamiento del arte de Ignasi Aballí disimula la presencia del artista en su obra, detrás de su obra. Incluso en estas ventanas casi abstractas pintadas con gel transparente Ignasi Aballí se muestra, secretamente. Hay en él algo así como un pudor que nos obliga también aquí a mirar con atención las obras para descubrir en ellas la implicación discreta, pero esencial, del artista. De modo que, si miramos con atención las ventanas pintadas, cuando observamos su particular forma, su medida, su disposición y su número (ocho), descubrimos que con el nombre genérico de Ventanas, Ignasi Aballí no ha representado unas ventanas cualesquiera, sino que ha representado concretamente las ocho ventanas de su taller. Esto no son ventanas, esto son sus ventanas. Aquellas por las cuales recibe cada día la luz y por las cuales él mira al exterior, para ver, o para dejar vagar la mirada. La obra participa también de un gesto elemental y radical, el gesto de instalar el espacio privado del artista en el espacio público del museo. Tal vez el artista concibió el proyecto de estas ventanas bajo la luz de las ventanas de su taller. En definitiva reproduce sobre la pared del museo las ventanas que le han permitido imaginar una pieza que sería la representación de ventanas. Por supuesto, de cualquier artista que expone puede decirse que traslada al museo una parte de su espacio, aunque solo fuera llevando a él las obras que han sido concebidas y realizadas en su taller. Pero en este caso la obra no traslada nada, consiste únicamente en crear en el espacio del museo, en pintura, aquella parte del espacio esencial de un taller que son las ventanas. Como Matisse mostrando su ventana de Collioure. Esta pintura no trata de confundir. Ya lo dijimos antes, al presentarlas como ilusiones, estas pinturas dicen la verdad. Son ilusiones que no engañan. De cualquier manera, en última instancia se puede trasladar auténticas ventanas al museo, pero nunca se podrá trasladar la luz de esas ventanas. Por eso solo se pueden representar las ventanas, in absentia. Las ventanas representadas no son más que ilusiones de ventanas, su imagen. La luz siempre faltará. Ninguna imagen produce luz. La luz solo aparece aquí reflejada sobre el gel transparente que simula los cristales. Es como un recuerdo de una luz. Falsas ventanas de pintura abiertas sobre la pared del museo, ciegas, solo se abren sobre sí mismas y sobre la ausencia de la luz.

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

Evidentemente, esto podría surtir el efecto de incitar a quien está dentro a salir, a irse fuera; para leer lo que va a ver dentro. Esta pequeña maniobra podría prolongarse durante un tiempo. Aunque estas reflexiones sobre el fuera y el dentro son en cualquier caso inútiles, porque la «filacteria» informativa de Ignasi Aballí, si se la mira bien, no tiene nada que ver con la inversión delante/detrás. Para explicarnos por qué no se la puede leer normalmente, pensaremos entonces en Leonardo da Vinci, y en que Ignasi Aballí la ha escrito como si estuviera reflejada en un espejo. Pero tampoco. El texto no aparece invertido en un espejo, y por lo demás vemos claramente que las letras, cada letra, ha sido escrita normalmente; cada letra es legible, son las palabras las que no lo son. Entonces comprendemos que lo que se ha invertido es el orden de las letras. La lateralización de la escritura se ha hecho en el sentido contrario, como si, en nuestra escritura alfabética, tuviéramos que leer en adelante de derecha a izquierda. Cosa que tiene el efecto de transformar la lectura en desciframiento, y nos sentimos como niños deletreando, recomponiendo cada palabra letra a letra, repitiendo de nuevo «la m con la a, ma». Reinyectando oscuridad en la lengua mediante una sencilla codificación, Ignasi Aballí ralentiza la lectura y el sentido. Y nos vuelve en cierto modo «analfabetos» en nuestra propia lengua, como si nuestra propia lengua nos resultara extraña, lo que nos obliga a descifrarla como otros tantos Champollion ante la piedra Roseta. En cualquier caso, al perder la visión global de las palabras de las que ya no reconocemos su forma, tendremos que esperar a haber leído la última letra de la palabra para identificar esa palabra. sarbalap .sdrow. Por supuesto, en cuanto descubrimos el procedimiento desciframos la escritura, aunque lentamente. A un museo vamos para ver, y ya desde la entrada, por el medio más simple, un artista nos obliga a leer, y a leer prestando la mayor atención.

•

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

•

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

•

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

•

[Inventari (Llengües A-Z)] Lista enciclopédica de las lenguas (de la «A a la Z»). Aunque está completa, requiere ser contemplada literalmente. Cuando se tiene ante la vista esta inmensa lista de las 6.703 lenguas habladas hoy en día en el mundo (según Ethnologue, 13ª edición, ed. Barbara F. Grimes, Summer Institute of

Linguistic Inc., 1996), puede por supuesto leérselas, leer las que hay, unas después de otras. Entonces uno puede preguntarse dónde se hablan el telugu o el marathe; cuál es de entre todas las lenguas del mundo la más hablada (es el chino mandarín la más hablada, pero no la más universal); asombrarse de que haya 650 lenguas solo en Indonesia; intentar aprender cómo se dice «¿qué hora es?» en kinyaruanda, en sesotho, en bichlamar, en tetum, kemak, galoli o damar; preguntarse si el verbo ser existe en warnang, heiban, laro, logol, otoro, shwai, moro, tegali o tinga, o sobre el número exacto de lenguas khoïsanés. Cuando se tiene ante los ojos la lista supuestamente completa de las lenguas habladas en el mundo, uno puede estar tentado también de buscar aquellas que no están, aquellas que Ignasi Aballí habría podido olvidar. ¿El tonguien está?, y ¿el nynorsk? Sí, sí, están. En fin, estas lenguas existen todavía. Como cualquier lista de nombres, esta larga lista de lenguas tiene algo de fúnebre, como si fuera un inmenso monumento a los muertos. Y esta sensación de duelo no es por supuesto absurda, porque en el deseo de confeccionar la lista completa de las lenguas habladas hoy en día en el mundo, está implícita necesariamente la angustia de ver morir algunas cada día (el 50 % de las lenguas existentes están declaradas «en peligro de extinción» por la UNESCO). Deseo de preservar en su inmensa diversidad lo que se denomina el patrimonio inmaterial de la humanidad.

•

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

Era la tierra toda de una sola lengua y de unas mismas palabras. En su marcha desde Oriente hallaron una llanura en la tierra de Senaar, y se establecieron allí. Dijéronse unos a otros: «Vamos a hacer ladrillos y a cocerlos al fuego». Y se sirvieron de los ladrillos como de piedra, y el betún les sirvió de cemento; y dijeron: «Vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos y nos haga famosos, por si tenemos que dividimos por la haz de la tierra». Bajó Yavé a ver la ciudad y la torre que estaban haciendo los hijos de los hombres, y se dijo: «He aquí un pueblo uno, pues tienen todos una lengua sola. Se han propuesto esto, y nada les impedirá llevarlo a cabo. Bajemos, pues, y confundamos su lengua, de modo que no se entiendan unos a otros». Y los dispersó de allí Yavé por toda la haz de la tierra, y así cesaron de edificar la ciudad. Por eso se llamó Babel, porque allí confundió Yavé la lengua de la tierra toda, y de allí los dispersó por la haz de toda la tierra. 1

Reproducir el inventario de las 6.703 lenguas habladas sobre la Tierra es como trazar el símbolo de la confusión y de la dispersión de los hombres. Pero en el gran tumulto de las lenguas, resuena la voz de Mallarmé: «Las lenguas, por ser muchas, falta la suprema.» Si los hombres hablan lenguas diferentes, es evidentemente porque falta una, «la suprema», la lengua única que sería en sí misma la verdad. Inventari (Llengües A-Z), obra babélica y mallarmeana. Cuadro de la gran confusión y de la dispersión, monumento a la cacofonía del mundo, el inventario de las lenguas que existen es ante todo el inventario de aquella que no existe, de la lengua que falta. Monumento a las lenguas plurales, es también el Monumento a la Lengua única, lengua ausente, perdida. Lengua sin nombre, ella es La-Que-Falta. Por supuesto esta lengua perdida, lengua del Paraíso que hablaban Adán y Eva, no figura en la lista enciclopédica de todas las lenguas. Pero la lengua ausente, la

lengua que falta en todas las lenguas, ¿está también ausente de la obra de Ignasi Aballí? Si miramos bien, si miramos fijamente, está allí: esa lengua anterior a todas las lenguas, esa ausencia de una lengua que ha engendrado la multitud de lenguas, es el fondo blanco de la pared sobre el que Ignasi Aballí ha escrito el nombre de todas las lenguas. Letras negras sobre fondo blanco, Ignasi Aballí ha pintado el estrépito del mundo sobre el fondo de silencio de Aquella-Que-Falta. La vibración blanca del fondo de esta inmensa página sería como la huella inasequible, el eco fósil del Big Bang del universo de las lenguas.

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

•
[Pols, 1995] En el largo pasillo del segundo piso, frente a las vidrieras del museo que dan sobre la ciudad, se han descubierto huellas sobre la pared blanca. Ni pintura ni escritura, se trata de una larga marca pardusca, sucia, que recorre toda la pared, por la parte de abajo. Uno se extraña de que los servicios del museo no la hayan limpiado. Cuando nos acercamos, esta larga marca oscura, sin forma, parece en realidad hecha de muchas otras marcas más pequeñas. De nuevo aquí la obra exige una doble mirada, «de lejos, de cerca». Más o menos clara sobre la pared, el examen de cerca permite reconocer en cada marca que compone la larga sombra gris, el característico dibujo de las suelas de unos zapatos. Se descubre que esta larga marca oscura situada a aproximadamente 50 centímetros del suelo, que se prolonga varios metros, está compuesta de una multitud de huellas de suelas diferentes. Lo que quiere decir que no se ven por ninguna parte esas huellas emparejadas de suelas que dejan los pasos de un caminante. Por lo demás, a menos que sea uno un acróbata o Fred Astaire capaz de bailar en el techo, ¿cómo puede haber caminado alguien de ese modo por la pared? Aquí cada huella es única. Si descartamos la idea de un deterioro voluntario, la única explicación posible es que esta marca se extiende por la parte baja de la pared como si un número importante de visitantes poco escrupulosos y cansados se hubieran apoyado contra esa pared, ya sea todos al mismo tiempo, en grupo, o bien unos después de otros, frente a la vidriera del museo, no dudando en doblar una pierna y apoyar un pie detrás para descansar un poco. Hay que reconocer que en un museo el arte y la belleza entran sobre todo por los pies. Si la literatura tiene que ver con la inmovilidad y la postura acostada, con la comodidad de un asiento o la confortabilidad de una cama, si el teatro y el cine exigen la postura sentada, el arte se contempla de pie y, de estancia en estancia, obliga a caminar. Para el aficionado, el arte es un deporte pedestre. La visita al museo podría ser una competición más de los Juegos Olímpicos. Jean-Luc Godard filmó en una ocasión la travesía del Louvre a la carrera. Sea como fuere, todo el mundo sabe que la pintura produce dolor de piernas. Por lo tanto esto podría explicar esa larga mancha gris sobre la pared. Parados frente a la gran vidriera del museo, con un pie apoyado en la pared, los visitantes han podido disfrutar así del paisaje, de la vista sobre la ciudad. Estas huellas son las señales de presencias desaparecidas, la prueba de que aquí ha habido alguien, ha habido personas. Esta larga marca de suelas sobre la pared blanca prueba que han venido al museo a ver la exposición de Ignasi Aballí, y que después de haber visitado las primeras salas y descubierto esas obras extrañas, una pintura borrada sobre una pared, un texto ilegible, botes de pintura seca, se han detenido en el segundo piso, y han salido un momento a contemplar el espectáculo de la ciudad, fuera del museo. Tal vez,

durante esos pocos minutos, se hayan preguntado qué es lo que ha podido pasar. Y luego se han ido.

Personas. Huellas de pies sobre la pared. Esto nos recuerda Dance Diagrams de Warhol, cuadros colocados en el suelo que reproducen esquemáticamente pasos de danza indicando la colocación y los desplazamientos de los pies. Obra importante, hace que descienda la pintura de la pared al suelo, de la verticalidad a la horizontalidad, de arriba abajo, de la dignidad a la burla, del arte a la diversión, de lo puro a lo sucio, de lo sublime a los detritus. Salvo, evidentemente, que en Ignasi Aballí el suelo por el que se camina se remonta hacia la pared blanca que miramos, el pie sucio hacia el arte, lo bajo hacia lo alto, el horizonte hacia la vertical, lo sucio hacia lo puro, el cemento hacia el cimacio, los detritus hacia lo sublime (Ignasi Aballí hace a menudo obras con detritus). Pero de todos modos, esto nos recuerda Dance Diagrams de Warhol.

•
[Desapariciones II, 2005] Una serie de carteles de películas, parecidos a esos que pueden encontrarse en algunas librerías de cine que venden carteles de películas antiguas, en ocasiones raros. Están dispuestos en uno de esos expositores fijos a la pared que permiten contemplarlos unos después de otros como si pasáramos las páginas de un gran libro. Aparentemente, todos estos carteles tienen en común llevar el nombre, por un motivo u otro, de Georges Perec, el escritor francés muerto en 1982. Por lo demás, todos estos carteles llevan también títulos de obras de Georges Perec. Algunas de estas películas las hemos visto, hay otras de las que apenas nos acordamos y otras que no recordamos en absoluto. Algunas de ellas ni siquiera sabíamos que existiesen. Nos extraña incluso que pueda haber tantas películas en las que Perec colaboró, pero uno no puede saberlo todo, naturalmente. Hechos con fines publicitarios, para atraer a los espectadores a las salas de cine, los carteles pertenecen al cine y a la memoria del cine. Podría escribirse la historia del cine mediante los carteles. Pero un cartel tiene también algo de nuestra historia personal, de la historia que cada cual tiene o puede tener con el cine, con determinadas películas. Un cartel puede hacer que recordemos una película, que nos gustó o que no nos gustó. Es lo que ha quedado de una película. Una huella objetiva, material de su existencia (debe de haber películas de las que no quede más que el cartel), y también, fuera del cine, lo que ha quedado en nosotros de una película, una huella subjetiva. En los dos casos, tanto objetiva como subjetivamente, pertenece al cine. Hay algo en el cine que hace de él un arte de la memoria, en el sentido de que uno recuerda películas, sobre todo aquellas que le han gustado, por supuesto. Y recordar películas, el placer de recordar una película, forma parte de la película, como se dice que el silencio que sigue a una obra de Mozart sigue siendo todavía Mozart. Recordar películas es una actividad que forma parte del cine, del mismo modo que Serge Daney decía que hablar de una película en una cafetería, mientras fumamos un cigarrillo, a la salida del cine, constituye una parte del cine. En este sentido puede decirse que el cine es un arte de la memoria. No es de extrañar que el cine haya nacido exactamente el mismo año que el psicoanálisis, en 1895. Este arte de 24 imágenes por segundo, que se basa en esa facultad psico-óptica que se llama persistencia de la retina, tiene en sí mismo un gran poder de persistencia en nuestra memoria. Esta es una característica singular del cine, muy evidente cuando se piensa en el resto de las artes, en la pintura o en las artes plásticas en general, que tienen la extraña propiedad de carecer de toda persistencia por sí mismas. Uno no se acuerda de un cuadro. Recuerda lo que representa, muy vagamente por lo demás, recuerda ocasionalmente un detalle, la impresión producida al contemplarlo, pero el cuadro

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

•

Curiosamente, algunos de estos carteles de películas de Georges Perec no nos recuerdan en realidad nada de nada. Podríamos decir: recuerdo *Récits d'Ellis Island*, recuerdo *Retour à la bien-aimée*, recuerdo *Série noire*, recuerdo *Les Lieux d'une fugue*, recuerdo *L'Oeil de l'autre*, recuerdo *Un homme qui dort*. Pero, ¿quién recuerda *Une femme en morceaux*, o *L'Abominable pardessus*? Se nos ocurre entonces que puede haber películas que han desaparecido de las que solo queda el cartel, y si el cartel es lo que queda, la huella material de una película, no habría nada más sencillo que «fabricar» una película fabricando su huella material, hacerla existir dibujando un cartel. Esta sería una forma nueva de hacer cine, bastante barata por lo demás. Porque si los carteles tienen la virtud de hacer soñar, si es normal que uno se construya una película en su cabeza, sin duda somos capaces, a partir solo de un título, de soñar con una película. Uno podría proyectarse mentalmente el largometraje, *Une femme en morceaux*, y justo antes, como primera parte de la sesión, *L'Abominable pardessus*, adaptación de Georges Perec de una novela de James Hadley Chase. Dos películas muy buenas, aunque no todo el mundo esté de acuerdo con lo que cuentan, ni por lo demás con lo que se puede ver en ellas. En cualquier caso se descubre aquí el extraordinario poder de ficción de una simple imagen y de algunas palabras escritas en un papel. Es evidente que a Ignasi Aballí le gusta mucho Georges Perec. Le gusta tanto, por lo demás, que está dispuesto a enriquecer la filmografía de Perec con unas cuantas películas más. Todas, hay que reconocerlo, absolutamente excepcionales.

•

Extraño título, después de todo, el que se ha puesto a esta obra: *Desapariciones*. También hubiera podido decir lo contrario, llamarse, descomponiendo su título en francés: *Des apparitions*, si se tiene en cuenta la fuerza creadora de estos carteles, capaz de hacer aparecer películas que no existen. Ignasi Aballí emplea aquí el doble valor de las palabras, de la literatura y de las imágenes. Si lo que otorga valor al cine es su capacidad de mostrar lo que no se ve, si el valor de la literatura consiste en que es capaz de hacer escuchar aquello que no se ha dicho nunca, esta obra de Ignasi Aballí tiene el poder de mostrar mediante palabras y de hacer escuchar mediante imágenes; al mismo tiempo, sobre un cartel, las palabras escritas son capaces de hacernos escuchar las voces silenciosas de una película, y la imagen fija capaz de hacernos ver sus imágenes, ausentes, en movimiento. El cartel lleva a cabo la fuerza conjugada del cine y de la literatura.

•

Desapariciones. Este título es un eco directo de uno de los grandes libros de Georges

Perec, *La Disparition*, publicado en 1969. Pero con su título Ignasi Aballí ha llevado a cabo dos desplazamientos gramaticales. Ha pasado del singular al plural, y del artículo definido al indefinido. Como se sabe, la novela de Georges Perec titulada *La Disparition* contiene una desaparición real: no contiene ni una sola vez, en sus 319 páginas, la letra e, que es la letra más frecuente en francés. Concretamente esto significa no ya que Perec haya suprimido la letra e, sino que ha conseguido escribir una novela entera en francés sin emplear jamás una sola palabra que contenga la letra e. Reconociendo la hazaña (se cuenta que en su día, el editor del libro no notó nada extraño cuando leyó el manuscrito por primera vez), podríamos, por supuesto, no ver ahí más que un ejercicio literario, sin duda brillante, pero banal. No se trata de eso. Por el contrario es un libro importante, trágico. Para hacerse una idea, basta con tener en cuenta que la e es la única vocal del nombre de Perec, y que se trata de un nombre judío de Europa central, que antiguamente se escribía, originariamente, en yiddish por lo demás es el nombre de un célebre escritor yiddish, Isaac Loeb Peretz, que vivió en Polonia y murió en 1915, y de quien Georges Perec era sobrino). Es decir que cuando ese nombre se escribe en yiddish, no contiene ninguna vocal, cosa que tiene que ver con la escritura consonántica de esa lengua, que usa el alfabeto hebreo. Para ir a lo esencial, hay que pensar que el verdadero objeto del libro *La Disparition* es la desaparición de los judíos, de su lengua hablada antiguamente por más de diez millones de personas, la desaparición de los miembros de su propia familia; que el tema de esta novela, subyacente a la historia que cuenta, es la exterminación de los judíos de Europa, lo que el cineasta Claude Lanzmann ha llamado: la Shoah. En sus desapariciones, en sus carteles de películas imposibles, observamos que Ignasi Aballí no ha inscrito *La Disparition* como un título de película. Dicho de otro modo, sus desapariciones, las desapariciones plurales, han hecho desaparecer *La Disparition*. Podríamos decir que el verdadero tema de *Desapariciones* es la desaparición, que el verdadero objeto de esas múltiples desapariciones de las que volvemos las páginas como si fueran un enorme libro es un libro ausente, un libro sin nombre. *Desapariciones* es la desaparición de *La Disparition*.

•

Una obra cuyo núcleo, cuyo corazón palpitante, sería algo de lo que carece. Hacer presente la ausencia, sin enmascararla, sin sustituirla por nada; dar a lo que no está, a lo que ha desaparecido, un lugar en lo visible. Aquí topamos con la fuerza misma del arte de Ignasi Aballí, y con una cuestión esencial del arte: que lo irrepresentable pueda llegar a formar parte de la representación.

•

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

•

¿Qué es lo que ha pasado?

•

Faltan los libros. Nada es más real que aquello que falta. Observad a ese niño que en el momento de irse a la cama ha perdido su «osito», escuchad su llanto: nada en ese momento importa más en el mundo que ese miserable trozo de trapo que el niño chupetea todas las noches para dormirse. Nada es más real que aquello que falta.

Observad los estantes vacíos de esta biblioteca cuyas tablas parecen combadas por el recuerdo de los libros que han estado allí. No vemos más que eso: la ausencia de los libros. No es la belleza de esta biblioteca lo que nos sorprende. Es un modelo estándar, por lo demás. Parece que se trata de una biblioteca especialmente concebida para albergar la colección completa de una gran enciclopedia en cuarenta volúmenes. Aquí tenemos por tanto una biblioteca que se ha desembarazado del peso de todo el saber del mundo. Limpia de cualquier libro. »En el mundo todo existe para desembocar en un libro«, escribía Mallarmé [Le Livre, instrument spirituel]. Aquí, todo desemboca en la ausencia de los libros.

•

Lo que no es más que una pobre biblioteca aparece aquí, en realidad, como un instrumento artístico altamente tecnificado: habiendo perdido su uso como estantería, expuesta de este modo, vacía, ya solo tiene una única función: mostrar. Muestra sus estantes vacíos. No está aquí más que para eso, para la mirada, y para atraer la mirada sobre sus estantes vacíos. Es decir que tiene una función en el campo de lo visible. Mostrar. Esta pequeña biblioteca muestra todo el saber del mundo, un saber que ha salido de viaje por el mundo, hacia donde han partido todos los volúmenes de la enciclopedia. Pero, después de todo, nada nos dice que esta biblioteca solo servía para albergar los volúmenes de una enciclopedia. Solo estamos seguros de una cosa: aquí había libros. Esta biblioteca muestra una biblioteca fugada, ya que metonímicamente hablando la palabra «biblioteca» designa tanto el mueble como el conjunto de libros que contiene. Ante este mueble vacío, feo, de repente tenemos la sensación de que guarda un secreto del artista, tal vez el secreto de su vida, casi biográfico, aquello que le hizo decidirse un día a ser artista y acabar exponiendo en un museo botes de pintura, huellas de zapatos o bibliotecas vacías. Tal vez haya sido él el que ha vaciado los estantes de la biblioteca, como si un día hubiera necesitado deshacerse de los libros para convertirse en artista. Esta biblioteca vacía que muestra que aquí hubo libros parece representar una elección fundamental y excluyente: entre lo decible y lo visible, entre la literatura y el arte, entre decir o mostrar. Ignasi Aballí podría ser considerado por esto un artista wittgensteiniano. Hay en el *Tractatus Lógico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (publicado en 1921) una serie de proposiciones que, en conjunto, nos permiten pensar lo que podríamos llamar una lógica del arte. Podríamos resumirla de este modo: hay cosas de las que se puede hablar, y hay cosas de las que no se puede hablar; de lo que se puede hablar, hay que hablar; de lo que no se puede hablar, hay que mostrarlo. De modo que según esta teoría, el reino de lo que se muestra comienza exactamente donde termina el reino de aquello sobre lo que se puede hablar. Hay cosas de las que es imposible hablar. Podríamos concluir entonces que este imposible abre el espacio específico del arte, que tendría a la vez el cometido y el poder de dar a ver aquello sobre lo que el lenguaje no puede hablar. Esto es lo que de una forma silenciosa vendría a decirnos la biblioteca vacía de Ignasi Aballí que muestra la ausencia de los libros. Vendría a hablarnos del silencio esencial del artista, es decir de su elección de mostrar. Mostrar y no hablar. Esta biblioteca vacía es tal vez el adiós a los libros dirigido por el artista Ignasi Aballí. Por supuesto, esto no quiere decir que, como cualquiera, haya renunciado en absoluto a leer, a los libros, al saber o a la literatura, no quiere decir que haya elegido la ignorancia, la incultura o el oscurantismo. Ignasi Aballí es por el contrario un hombre culto, un gran lector. Esto significa únicamente que la decisión de ser artista consiste en llevar a cabo un gesto esencialmente silencioso: mostrar, y no hablar. Mostrar libros, si se terciara. Aunque los libros que él muestra no

están presentes en sus obras más que en las modalidades de lo visible: ausentes, dejando un gran vacío [Llibres, 2002], o expuestos en imágenes, en fotografías en las que son además inaccesibles, recubiertos por una lona de plástico [Biblioteca, 2002], o esculpidos, en madera, o incluso reducidos a nada más que manchas de polvo sobre una pared [Enciclopèdia, 1994]. Los libros están ahí, pero como huellas, visibles e ilegibles. Los libros que conservan nuestra memoria han desaparecido.

•

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

•

Al final de la exposición, punto final,2 último encuentro con la biblioteca vacía. Sus estantes todavía combados por el peso de los libros, tenemos la impresión que se la acaba de vaciar hace apenas algunos minutos, antes de que entráramos en la habitación. Aquí hay un misterio, ha debido de pasar algo. Esto nos recuerda el principio de la novela de Stevenson *The Wrecker*, el destructor (traducido al francés con el título de *Le Trafiquant d'épave*). La historia comienza en el momento en que aparece una hermosa y enorme goleta, la *Wandering Minstrel*, que parece ir a la deriva en medio de la bahía de San Francisco, como si estuviera abandonada. Sin embargo no hay ninguna chalupa en el mar, no se ven marineros en peligro. Se fleta una embarcación y se aborda la goleta. Todo en ella aparece extrañamente tranquilo. Ninguna señal de avería, ningún desorden y, desde el puente a la bodega, ni un alma. La tripulación ha desaparecido por completo. Sin embargo, en el cuarto de oficiales hay tazas de café todavía calientes, medio vacías. Como si, por alguna razón desconocida, los tripulantes hubieran huido precipitadamente. El viento de un misterio insoluble envuelve esta novela que Borges y Henry James tenían entre sus libros preferidos. ¿Qué es lo que ha pasado en el *Wandering Minstrel*? ¿Y qué es lo que ha pasado en la gran nave blanca del museo? Nada parece fuera de sitio, no hay ningún desorden, pero ¿por qué esta biblioteca está vacía?

•

En ausencia de deterioros visibles, de cualquier señal de violencia que podría hacer pensar en una acción deliberada, tal vez criminal, y ante la imposibilidad de aportar la menor explicación de los diversos misterios de las obras, se ha llevado a cabo una grabación en vídeo en todos los espacios del museo durante la noche, durante las horas en que permanece cerrado, cuando ninguna persona recorre el museo [0-24h, 2005]. Este vídeo es una mirada sobre la ausencia de la mirada. Tal vez nos permita responder a una pregunta que raramente se plantea: ¿qué hacen las obras por la noche, una vez solas? La pregunta puede parecer ridícula, incluso insensata; sin embargo el vídeo de Ignasi Aballí nos obliga a contemplar una dimensión esencial de la mirada que no se suele tener en cuenta, de tan natural que nos parece. Hoy en día nos parece efectivamente normal que las obras se nos muestren a plena luz del día, sin disimulársenos nada y sin ocultarnos nada. Como todo en este mundo, en

realidad. Los individuos, los espectadores, los ciudadanos que somos, son los dueños de la mirada. Todo lo visible debe sernos sometido, cualquier objeto, y las obras de arte entre ellos. Nada debe estar oculto en ninguna parte. No nos gusta lo oculto. Nos inquieta. Queremos verlo todo. Exigimos verlo todo. Nada debe escapar a nuestra mirada. Ver se habrá convertido en un derecho inalienable. Que en ocasiones no podamos verlo todo nos parece hoy en día una ofensa, a veces intolerable, a ese derecho fundamental. Y para ejercerlo no dejamos de inventar medios cada vez más sofisticados de verlo todo. Las cámaras de vigilancia son una de sus manifestaciones esenciales, aunque no la más inquietante. Hay quien quiere ver a no importa qué precio, incluso si es necesario recurriendo a la violencia, o violando la intimidad. Los periódicos o determinados programas de telerrealidad demuestran que no se trata simplemente de un poder policíaco ejercido contra nosotros, no es únicamente el Gran Hermano el que nos vigila: estamos dispuestos a violar nosotros mismos nuestra propia intimidad, sin la menor preocupación, con placer incluso. Por supuesto, Ignasi Aballí no ha hecho más que filmar un museo por la noche. Él lo único que hace es plantear una pequeña cuestión, lo que pasa cuando no hay nadie; se trata también de saber lo que hacen las obras, si es cierto que les gusta ser observadas durante todo el día. La existencia del museo, institución moderna, es la mayor manifestación del poder que los mirones han adquirido sobre lo visible. El museo encarna nuestra voluntad de que las obras, como todas las cosas, se sometan a nuestra mirada, a nuestra voluntad. Que las cosas se dejen contemplar parece natural; sin embargo todos sabemos que no siempre fue así: por ejemplo ha habido pintores que han pintado obras que no estaban destinadas a ser contempladas, al menos por nosotros. El museo es la institución del derecho a la mirada. Se levanta en las ciudades como un monumento al poder absoluto de nuestra mirada.

Una vez más, en esta obra de Ignasi Aballí hay una falla del tiempo. La obra presenta en el presente de la exposición, en el presente de la mirada, la imagen de un tiempo anterior, de una exposición por la noche, sin visitantes, de obras sin miradas. Mostrando el pasado, estas imágenes podrían mostrar qué es lo que ha podido pasar. Pero provocan también el suspense, poniéndonos ante ellas, como ante cualquier película, a la espera de algún acontecimiento. ¿Qué va a pasar? El arte de las fallas del tiempo actúa sobre el conjunto de las obras. Un arte que viene a hacer presente el pasado, un arte que tiene la fuerza de instaurar el pasado, los acontecimientos pasados en el presente, en el instante de la mirada, un arte en que las obras nos ponen a la espera de lo que va a venir. Ignasi Aballí construye un extraño Teatro del Tiempo, en el que pasado y futuro surgen en el presente de las obras. Y en esto podría considerársele como un artista «agustiniano»: «Hay tres tiempos», decía San Agustín, «un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes y un presente de las cosas futuras. [...] El presente de las cosas idas es la memoria. El de las cosas presentes es la percepción o visión. Y el presente de las cosas futuras la espera.»³

•

Artista de la huella, artista del tiempo, Ignasi Aballí es en ciertos aspectos un artista de la ficción, de la literatura y del cine, haciendo literatura sin libros y cine sin películas. Con sus obras, Ignasi Aballí produce imágenes y relatos... pero en nosotros. Los estantes vacíos de su biblioteca reclaman ser llenados de historia, del mismo modo que los carteles de cine nos hacen inventar películas. Los libros ausentes son una llamada a la memoria, y los carteles de películas de Georges Perec nos hacen decir: «Me acuerdo». Ignasi Aballí es un artista que hace hablar. Provocar

la palabra es una virtud fundamental del arte, que es esencialmente silencioso. Las obras de arte que muestran en silencio tienen la rara facultad de provocar la palabra. Las obras de Ignasi Aballí podrían llamarse conversation pieces, pues tienen la facultad de hacernos hablar. Y en esto Ignasi Aballí es un artista del acontecimiento. Es decir que sus obras nos empujan a hablar del acontecimiento. Hablar del acontecimiento no es lo mismo que decir lo que ha pasado; en realidad es, como decía Jacques Derrida, el hablar mismo lo que constituye el acontecimiento, lo que produce el acontecimiento. El trabajo de Ignasi Aballí que nos hace hablar, crea el acontecimiento.

•

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

•

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

1. Génesis 11 (1-9). Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales por Eino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983.

2. En castellano en el original (N. del T.)

3. San Agustín. Confesiones. Libro XI, 20. Prólogo, traducción y notas de Pedro Rodríguez de Santidrán. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 333.