

**Gérard Wajcman**  
**Memòria, visió, espera**

¿Què ha passat?

•

No és gens habitual que a un visitant que entra en un museu l'assalti aquesta pregunta. Normalment ens preguntem més aviat què passarà. Anar a un espai d'art és anar a trobar-se amb una trobada, amb una expectativa oberta. L'esdeveniment sempre està per venir. Fins i tot quan es tracta d'art antic. Perquè en un museu l'únic esdeveniment són les obres i la trobada amb les obres. Aquestes estan carregades de promeses, i en el fons els museus són una mena de casa de cites, uns espais fets expressament per arranjar aquestes trobades per tal que les promeses de l'art es puguin complir. Per això tendeixen a passar desapercebuts i es posen al servei exclusiu, discret i zelós, de les obres, una cosa així com el White Cube Service dels museus-hotels moderns. I per això quan entrem en un museu normal on tot sembla normal, no és gens habitual que ens preguntem què ha pogut passar. Tret d'un lloc devastat –que cridaria l'atenció de seguida–, en absència de senyals evidents de violència, de desperfectes o destruccions massives, de deteriorament o runes que facin pensar en un accident o un atemptat, no és gens habitual trobar-se un museu en funcionament, amb obres aparentment íntegres, i que en canvi la mirada sigui atreta per un detall, alguna cosa, una particularitat encara poc definida, confusa, potser ínfima, i malgrat tot prou rara perquè ens hi fixem i ens posem a mirar al nostre voltant amb un malestar difús tot preguntant-nos: i doncs ¿què ha pogut passar? Com si, per un motiu que ens costaria de dir, alguna cosa ens mogués a desplaçar l'atenció des de l'obra, tal com es presenta, cap a allò que li ha pogut passar, a l'obra; o més ben dit, és com si les obres visibles portessin amb elles, en elles, el rastre d'un esdeveniment invisible, passat, pròxim o llunyà, misteriós, incompreensible, del qual haurien estat víctimes o testimonis. Com si les obres d'art fossin, silencioses, el que queda.

•

¿Per què els prestatges d'aquesta biblioteca són buits?

•

[Malgastar / 19 grans pots de pintura blanca / primer examen] Passar la porta d'un museu i veure, a terra, una vintena d'aquests grans pots blancs de pintura blanca industrial destapats provoca un gran perplexitat. Primer desconcert. Com si el museu encara estigués en obres i haguéssim arribat massa aviat per veure l'exposició d'Ignasi Aballí –en aquest museu modern, encara deuen estar donant l'última capa a aquest white cube–. O bé l'exposició ja s'ha acabat i tornen a pintar les parets de cara a la següent. Sigui com sigui, el visitant té la impressió d'haver arribat a deshora, d'haver-se equivocat –si no és ell, que ha arribat massa aviat, tal vegada és el museu, l'artista, el comissari, els muntadors, que s'han retardat–. Alguns pots de pintura blanca que s'arrosseguen per terra, vistos de lluny, han estat suficients per provocar aquesta vacil·lació i el desconcert, i han obert una mena d'esquerda temporal, entre el massa aviat i el massa tard. Aquesta obra –perquè és una obra, aparentment molt simple, anomenada Malgastar– té l'estranya facultat d'aturar el present, el present de l'obra – temps de la visió– i, per això, d'aturar l'obra mateixa, de posar l'espectador en situació de veure alguna cosa diferent d'una obra, de veure el que se suposa que no li toca veure, un temps anterior a l'obra, els preparatius d'una obra, d'una exposició, la «cuina» de l'art i dels museus. Inquietant vertigen del temps amb el qual l'obra d'art es converteix en una màquina de veure el passat. Podríem anomenar-ho la cuina de les bruixes, pensant en la primera escena de Macbeth on, in a desert place, les tres bruixes enuncien

els seus funestos vaticinis: els espectadors hi assisteixen com si el teló s'hagués aixecat massa aviat: no hauríem de ser aquí, no hauríem de veure què ha passat abans que la història comencés. Visió robada amb la qual sorprenem un secret que no ens era destinat, un secret de l'art. Instant màgic.

•

Les obres d'Ignasi Aballí s'inscriuen en el temps. Les obres d'Ignasi Aballí inscriuen el temps. Les obres d'Ignasi Aballí trasbalsen el temps. Rastres del passat, les obres sorgeixen en una mena d'esquerdes, entre l'abans i el després, l'ahir i l'avui, entre el que es veu i el que passa, entre l'ara, l'abans i el després. O més ben dit, en oferir-se elles mateixes en aquest instant de veure que és el nostre present, són elles mateixes que obren esquerdes en el temps. En això, amb la seva immobilitat aparent, les obres d'Ignasi Aballí, són obres en moviment. «El temps és el nombre del moviment segons l'abans i el després», deia Aristòtil [Física, VIII].

•

[hipòtesi del pot que falta] L'arregliment dels pots de pintura en tres fileres rectilínies, dues de deu i una de nou, fa sospitar que hi ha un lloc buit, que hi falta un pot, que potser ha desaparegut. ¿L'han fet servir i l'han llençat, o bé l'han robat? De moment, res no permet decantar-se per una o altra hipòtesi. Però aquí ha passat alguna cosa.

•

[Malgastar / 10 potets de pintura blanca en una vitrina / primer examen] Hi ha una cuina de les bruixes, una autèntica bruixeria en Ignasi Aballí, capaç, amb simples pots de pintura blanca, de transportar l'espectador d'una exposició cap a un temps d'abans de l'exposició. Tot i així, el visitant també veu de seguida, al costat dels grans pots de pintura, una altra cosa. Altres pots, més petits, aquest cop darrere d'un vidre, en una vitrina, com si fossin autèntiques obres. De cop i volta, tornem al present. El suport, la vitrina –artefacte expositiu clàssic–, tot sembla indicar que veiem una obra, o unes quantes, o si més no objectes valuosos. Tot i així, novament: el desconcert. Segon desconcert. Aquesta obra, també anomenada Malgastar, que es compon de potets de pintura blanca, de pintura per a artistes, està feta, per tant, amb la primera matèria de l'art, necessària per fer una obra; amb pintura. L'obra seria, així, la mise en abîme d'una obra –de pintura– com en altre temps Vermeer, Courbet o Picasso podien pintar-se pintant a l'estudi amb la paleta a la mà. Aquí, però, el temps i l'art s'esquincen. Una obra exposa el que fa falta per fer una obra, tret que aquí, al contrari que en Vermeer, Courbet o Picasso, no hi ha, pròpiament, cap obra, no hi ha cap quadre a l'horitzó; amb prou feines veiem a la paret, una mica més enllà, un esbós de quadrat esblanqueït que sembla esborrat, una tela coberta de pols, un quadrat de vidre estranyament pintat (¿un mirall?) i una mena de finestres pintades amb vernís transparent [Pintures transparents, 1995]. L'obra –de pintura– no hi és, o ja no hi és, o bé encara no hi és. La pintura hi és potencialment, encara tancada als pots com el geni de la llàntia d'Aladí (tot i que la paraula «tancada» sigui mal dita, ja que els pots són oberts).

•

També podem mirar-ho sota una altra llum. A la vitrina, aquests materials de pintors s'exposen i es mantenen a distància, mostrats com uns testimonis que s'han tret del passat, o bé s'han retornat al passat. Esquinçada del temps, perquè just en el moment en què descobrim, darrere de la vitrina, una obra en el present de la mirada, aquesta obra és projectada cap al passat. Només el gruix del vidre ja instaura la distància del temps. La vitrina canvia fins i tot la naturalesa de l'objecte: darrere del vidre, ja no es tracta de pots de pintura sinó de documents. Mirem aquests pots de pintura museografiats, exposats en una vitrina, i tanmateix moderns (són acrílics), amb la sensació de

contemplar les restes d'una història antiga, gairebé exòtica –Roland Barthes deia que avui dia l'únic exotisme és la història–. Pots de pintures acríliques retrobats, excavacions d'un estudi de pintor, una arqueologia de l'art del segle xx.

•

Un detall, ja observat, reforça la hipòtesi que ens trobaríem davant d'uns fragments antics: la pintura és del tot seca. Pintura morta en els pots. Nova empremta del temps. I nova bruixeria, perquè, pel simple efecte d'una vitrina, un museu d'art contemporani es metamorfosa en museu arqueològic, o etnogràfic. Un museu d'art contemporani es converteix en un museu de la història material de la Pintura, o en un museu de pintura potencial.

•

Al capdavant, aquesta sèrie de pots és, pròpiament, una obra pictòrica. ¿Com classificar, aleshores, una obra pictòrica com aquesta? Podria emmarcar-se en el gènere de la natura morta, Natura morta de la pintura, o el del quadre naturalista, Naturalesa de la pintura morta, o el de la pintura històrica, figurant, a la manera de Rembrandt, la dissecció del cos de la pintura: ¿La lliçó d'anatomia pictòrica del doctor Aballí?

•

Pots de pintura tancats en un reliquiari de vidre: ¿potser són autèntiques relíquies de l'art del segle xx, o les relíquies de l'art ver?

•

¿Ens trobem potser davant d'una meditació sobre la mort d'un art? Podem recordar, és un fet, que des de l'origen dels temps, mai no ha mort cap art que hagi nascut.

•

Un altre detall intriga, un detall en el detall que no s'adiu exactament amb la hipòtesi arqueològica, o la complica seriosament. És el fet que si els pots estan destapats i la pintura és seca a dins, en canvi tots els pots són plens. Mai no s'han fet servir. Això requereix un examen complementari, de més a prop.

•

[Malgastar / segon examen] Sorgeix una nova hipòtesi. Si els pots han estat destapats i si la pintura mai no s'ha fet servir, això significa que ja no se'ls pot considerar simplement unes restes, un fons trobat de pintura qualsevol. El destí de la pintura és assecar-se, però a les teles, després de fer-la servir. Aquesta pintura d'ara no ha servit mai per pintar res i s'ha assecat directament als pots. Malgastar, malbaratament. Qualsevol quadre deixa al seu darrere una pila de cadàvers, pots i tubs de pintura buits. El descobriment de pots plens s'adiu en aquest cas amb la constatació de l'absència de tot quadre. No s'ha pintat res. Aquests pots plens de pintura blanca seca ja no contenen cap pintura en potència, cap obra no ha sortit mai i cap obra no sortirà mai d'aquesta crosta seca de pintura, aquesta potència mai no es portarà a terme. Aquí ens trobem davant d'uns blocs de matèria estèril. Aquests pots de pintura són les restes inútils d'un art avortat. No han produït res i no produiran res. Tret d'ells mateixos.

•

Del sol fet que els pots estiguin destapats i la pintura s'hagi assecat abans de dipositar-se en una tela, n'hem de concloure que aquests pots han deixat del tot de ser pots anònims, no són «pots de pintura», no és «pintura» mostrada com un document o un fragment d'història: hi ha algú darrere de tot això, aquests pots són el senyal que aquí hi ha hagut algú, algú que ha destapat els pots de pintura i ha deixat que s'assequin. No són els testimonis retrobats d'un art del passat: ja són per ells mateixos un passat, una història, han estat propietat d'un artista, són els pots de pintura d'un pintor, d'un pintor, això sí, que no ha pintat. En aquest cas, el nom de «pintor» potser no és adient; com a pintor no ha fet res més, comptat i debatut, que comprar pots de pintura en una botiga de

material per a pintors i destapar-los, i això és tot. Direm aleshores que algú, que anomenarem «artista», els ha comprat, els ha destapat i, per una raó desconeguda, ha deixat que s'assequin. ¿I per què? Si no hi ha hagut pintura és perquè no ha hi hagut pintor. És lícit suposar que aquests pots de pintura exposats han estat propietat de l'artista Ignasi Aballí, que no fa pintura.

•

Els pots de pintura destapats són el senyal que aquí hi ha hagut algú. Són com una signatura, una mica com la que Van Eyck va inscriure al mig del retrat dels Arnolfini, just sota el mirall en el qual es va representar reflectit: Johannes de Eyck fuit hic (fou aquí). Va escriure fuit hic en lloc de la fórmula tradicional fecit (ho féu). Ara bé, el quadre, sí que el va fer, el tenim davant dels ulls, amb el pintor-testimoni que es reflecteix en el mirall convex al fons de l'escena. A Malgastar, no s'ha fet res, els pots de pintura destapats són els testimonis d'un no-acte pictòric. Plens d'una matèria improductiva, que no ha generat res, són una signatura sense obra, una signatura que diu: Ignasi Aballí fuit hic (fou aquí), i Ignasi Aballí non fecit (no ho féu).

•

Tot d'una l'obra canvia de sentit, i fins i tot de naturalesa, perquè aquí ja no ens trobem en l'àmbit de la idea, d'un pensament crític –també una mica malenconiós, tal vegada– sobre la Pintura, ja no es tracta d'una meditació sobre un art: aquí ens trobem davant d'una obra «mallarmeana» que exposa en un museu el temps d'abans del museu, aquest temps de l'estudi que se suposa que no ens toca veure, que deixa a plena llum, en un lloc públic, objectes trets d'aquest lloc privat i solitari, tancat, fosc i misteriós, gairebé mític, que és l'estudi de l'artista. I encara més, el que se'ns mostra no són només objectes trets de l'interior de l'estudi d'un artista, és pintura abandonada, feta malbé, inservible. Pintura sense quadre. Pots de matèria estèril i temps perdut. Pura despesa.

•

¿Què ha passat?

•

¿Per què aquests pots s'han destapat i no s'han fet servir? En realitat, el que, de lluny, en una primera ullada, semblava una obra conceptual sobre «la Pintura» es va revelar com una obra autobiogràfica sobre la vida privada d'un artista, i en deixa veure els pensaments secrets, els dissenys, les preguntes, els esgarriaments, i tal vegada els sofriments. Aquests pots destapats de pintura podrien ser les restes i els testimonis d'un temps de preguntes, de dubtes. ¿D'un abandó? ¿D'un fracàs? Les clivelles de la pintura assecada en els pots són com els moviments accidentats dels pensaments, dibuixen el paisatge mental d'un cap d'artista. Ignasi Aballí va destapar aquests pots i els va deixar allà, sense fer-los servir. Malbaratament. ¿Potser estava esperant la inspiració, o potser els va oblidar en un racó, o potser es va posar a fer una altra cosa, o se'n va anar a fora, de viatge? ¿Potser en aquell temps somiava convertir-se en pintor? I no s'hi va convertir. Pintura perduda: aquests pots són els testimonis del temps perdut; ara bé, aquest temps perdut també és un temps de l'art. Un artista va comprar uns pots de pintura, els va pujar a l'estudi, els va destapar i els va oblidar. ¿Potser durant aquell temps –¿dies, mesos, anys?– es va quedar allà, a l'estudi, amb una certa perplexitat, mirant com s'assecava la pintura en els pots? ¿Potser la seva única activitat d'artista durant aquell temps, al seu estudi d'artista, va consistir a mirar com la pintura d'artista s'assecava al fons dels pots? Aquí és important dir que també s'ha trobat a l'estudi d'Ignasi Aballí una tela verge coberta de pols, la qual, si ho hem d'avaluar pel gruix de la capa de pols, es deu haver quedat allà, sense que l'artista la toqués, durant mesos o anys [Pols (Deu anys a l'estudi), 1995-2005]. Malbaratament. ¿Què és el que s'ha malgastat, però, i qui ha malgastat? ¿Pintura malgastada? ¿Temps malgastat sense

pintar? Aquesta obra, potser és l'obra del temps perdut, del temps passat a no fer cap obra. Una mena de bogeria (Michel Foucault definia així la bogeria: l'absència d'obra). El temps perdut de l'artista, però, també pot ser el temps trobat de l'art. Entre el temps que l'artista s'ha passat a l'estudi mentre la pintura s'assecava en els pots i aquest temps en què els exposa com si fossin una obra en un museu, hi ha el mer pas del temps perdut al temps trobat, aquest temps durant el qual, tal com Proust escrivint la llarga novel·la del seu propi temps «malgastat», l'artista fa una obra amb el seu temps perdut.

•

Obra oposada a la de Courbet, que es pintava pintant a L'Atelier du peintre, a la de Vermeer representant-se d'esquena a la seva Allégorie de la peinture, als autoretrats de Rembrandt o al de Velázquez a Les Menines, en els quals tots dos es representen amb els pinzells a la mà, Malgastat, obra pictòrica, seria el quadre de l'absència del pintor, del temps en el qual Ignasi Aballí no pintava. Malgastat, autoretrat sense retrat, podria anomenar-se: Retrat de l'artista com a no-pintor.

•

Pots de pintura destapats que no s'han fet servir, potser són, primer de tot, els testimonis d'un desig de pintura. Pur desig de pintura.

•

A la biblioteca buida d'Ignasi Aballí, hi devia haver l'edició completa d'A la recerca del temps perdut de Proust, el llibre de Panofsky en què es parla dels Arnolfini de Van Eyck, un volum sobre Vermeer, i també un catàleg de Bruce Nauman sobre les seves obres dels anys seixanta, quan el seu treball artístic consistia principalment a donar voltes pel seu estudi d'artista preguntant-se què fer com a artista.

•

I doncs, ¿per què aquesta biblioteca és buida?

•

[Correcció, 2001] Autoretrat sense retrat. És lògic que una obra penjada a la paret més allunyada cridi l'atenció. Un quadrat completament blanc. En realitat: un mirall ocultat. Estranyament tapat amb una capa de matèria opaca, com si fos pintat (encara que aquest blanc no sembla pintura), el mirall només es deixa endevinar per la vora, el cantell. No cal dir que ningú no s'hi pot veure, en aquest mirall, que és un mirall que no reflecteix res. Diguem que, un cop convertit en suport, perd totes les seves propietats de mirall. ¿És el suport, però, el que importa aquí, o és el «quadre»? Tots dos a la vegada, probablement. Mirall sense imatge. Pintat, també és un quadre sense imatge. Respecte a aquesta obra, ¿Arthur Danto parlaria de «vacuïtat de la mimesi» o de «mimesi de la vacuïtat» [La transfiguració del banal]? ¿Per què pintar sobre un mirall, o pintar un mirall, doncs? Des d'Alberti i el seu tractat Della pittura de 1435, el mirall ocupa un lloc central en la història de l'art, i fins i tot passa per ser l'origen mateix de la pintura. Basant-se en un mite fundador inèdit, Alberti fa de Narcís «l'inventor de la pintura». Pintar –diu– seria com abraçar (abbracciare) la superfície del mirall de la font. Aquest gest fonamentalment amorós de la pintura contindria en ell mateix una dimensió «narcisista» irreductible, i pintar seria sempre, poc o molt, pintar-se. El Renaixement va formular, d'altra banda, aquest principi en una frase de moda a la Florència del Quattrocento atribuïda a Brunelleschi: Ogni dipintore dipinge se, tot pintor es pinta a ell mateix. Així, des de l'instant en què el mirall és tapat, opacificat, vet aquí, en termes albertians, que Narcís cau a l'aigua i la font de la pintura s'estronca.

En el seu temps, Arnulf Rainer es va dedicar

a esborrar els seus propis retrats. Ignasi Aballí esborra el nostre reflex –imatge per venir–, esborra qualsevol reflex, qualsevol imatge, i també la seva. La pregunta és insistent: mirall cec i retrat sense imatge, ¿un no s'hi pot pintar, malgrat tot?

•

Just darrere de Malgastar, l'obra-signatura del pintor que no ha fet cap quadre, obra en certs aspectes oposada al quadre dels Arnolfini de Van Eyck, amb el seu enginyós joc de mirall al fons de l'escenari en el qual s'endevina el reflex del pintor, era lògic que Ignasi Aballí pengés a la paret un mirall cec... en el qual el pintor no es reflecteix.

•

Pintar un mirall de blanc, fer córrer la cortina sobre la pròpia imatge, no deixa de ser pintar-se: ¿podríem veure un retrat de l'artista com a no-pintor més exacte que aquest? Segon retrat d'aquest gènere. A Narcís se'l retorna a la foscor més fonda, i a Alícia se li impedeix passar through the looking-glass. El País de les Meravelles està tancat. Aquest és un art sense il·lusió que ens fa tornar brutalment a aquest costat del món.

•

[Correcció, 2001 / segon examen] Després d'una anàlisi, es confirma que la matèria blanca que s'ha fet servir per tapar el mirall no és pintura, en efecte, sinó Tipp-Ex, un conegut producte d'oficina destinat a dissimular i corregir els errors de picatge. El nom del Tipp-Ex, producte d'origen alemany, ve de Tippfehler, «falta de picatge», que en alemany col·loquial es diu tippo («escriure a màquina» es diu tippen), i d'ex, preposició llatina o grega que indica l'exclusió. El nom del producte promet, per tant, l'eliminació dels tippo. Es tracta novament de pots de blanc, però aquest cop són absents, necessàriament absents, ja que la pintura, ara sí, s'ha fet servir, estesa en la superfície d'un mirall d'un metre quadrat. ¿Quants pots de Tipp-Ex devien fer falta per tapar aquesta superfície? Ara bé, l'autèntica pregunta no és aquesta: ¿mesurem prou el que caldria anomenar el repte filosòfic del Tipp-Ex? En efecte, es tracta d'un producte el concepte del qual no és fàcil de pensar, essencialment doble i contradictori. D'una banda aquest producte permet ocultar, i d'altra banda també serveix per veure, ja que, en tapar una falta, ens permet tornar a escriure a sobre. En ocultar el que hi havia escrit en el fons del full, es converteix al seu torn en un fons en el qual s'inscriurà una nova marca. En això el Tipp-Ex compleix la mateixa funció que la pantalla o el vel: amaga el visible i alhora dona a veure, i s'ofereix novament com una superfície. D'aquesta manera el Tipp-Ex suggeriria la idea que tota desaparició és, indèstrialment, una aparició (un vídeo, més lluny, sembla voler fer entendre precisament això: Pròximament). Ara bé, el Tipp-Ex mostra un poder encara més gran que la pantalla o el vel. Perquè no es limita a tenir una naturalesa contradictòria, a combinar dues accions oposades i inconciliables –ocultar i mostrar–, sinó que té a més a més un poder gairebé diví de blanquejar, el poder, en definitiva, de restaurar o instaurar una virginitat. En el seu concepte, el Tipp-Ex no és només una manera de corregir, d'esmenar una falta, sinó que és una manera d'esborrar-la, purament i simplement, com si no hagués existit mai. Un penediment absolut. Seria lícit considerar que en el seu ús més comú contra les faltes, el Tipp-Ex assoleix una potència teològica incomparable: té el poder d'esborrar tots els pecats, fins i tot el pecat original.

•

A repèl de la funció comuna de l'art, aquí tenim una obra que no es proposa tant afegir més visible com sostreure una part de visible en eliminar tota imatge, en aquest cas del mirall. Freud va reprendre pel seu compte la fórmula de Leonardo que oposava pintura i escultura, en la mesura en què una actuaria per via di porre, és a dir, afegint, i l'altra ho faria per via di levare, és a dir, traient. En aquest cas, en pintar un mirall, en afegir-hi un tipus de pintura, Ignasi Aballí, paradoxalment, comença traient. Corregeix. Correcció, el títol de l'obra, podria evocar el càstig, l'ascesi, la penitència, la voluntat d'enfosquir, fins i tot d'humiliar la imatge fent-la desaparèixer. No és això. Correcció no es disposa a corregir els miralls incorrectes: l'obra suposa més aviat l'acte de corregir un defecte en

el sentit de reparar-lo. En òptica es parla de correcció de les lents, de corregir la vista, per millorar-la, per fer-la més aguda. Aquí es tracta de cobrir un mirall per aconseguir veure-hi millor. Per dirigir la mirada cap a un altre lloc. A aquest costat del món.

•

Brecht va enunciar una llei, a la manera d'aquelles que són gravades a les Taules de Moisès: «No faràs cap imatge del món perquè aquesta el substitueixi.» Llei de l'art que diu que les imatges no han d'ocultar el món, sinó fer-lo aparèixer. Ignasi Aballí segueix aquest manament brechtia.

•

¿És tan sorprenent entrelligar els actes aparentment oposats de velar i de veure? Fa temps que l'art ha desplegat les potències de l'ocult, però ha fet encara més: ha desvelat la veritat del vel. I en això l'art és obra filosòfica. Des de l'antiguitat, des del famós duel entre els pintors Zeuxis i Parrhasios referit per Plini, la dialèctica del vel i del veure s'entén perfectament. En un sentit molt precís i profund, és a dir: el vel estès sobre el visible desperta el desig de veure, de veure més enllà del vel, de veure el que hi ha al darrere. El vel com a incitació a veure. Això podria conduir a un art de la mirada més enllà de la imatge. Velar un mirall equivaldria a fer emergir el desig de veure. Fèrtil paradoxa: sostreure imatge condueix en aquest cas a afegir mirada.

•

Encara hi ha una pregunta pendent, és clar: ¿què hi ha més enllà? Coneixem la resposta de Parrhasios que triomfa sobre el seu rival Zeuxis quan aquest li demana que aixequi el vel per descobrir-li el seu quadre: sota el vel no hi ha res, perquè és precisament el vel, el que ha pintat. Trompe-l'oeil: ha enganyat el mateix Zeuxis. La resposta d'Ignasi Aballí continua aquesta obra de veritat de l'art: sota el vel, el reflex, la nostra pròpia imatge, o més ben dit l'absència de la nostra pròpia imatge; sota la pantalla, el mirall continua buit. La imatge ocultada podria dir la veritat de la nostra imatge, és a dir, la il·lusió, o la vanitat. Tot i així, l'obra no és aquí per donar-nos una lliçó d'humilitat, neoplatònica o cristiana, sobre la il·lusió o la vanitat dels miralls, de les imatges, de la nostra imatge, per castigar el Narcís. Tampoc és això. Aquest mirall en el qual hi ha pintada una superfície blanca mostra la veritat, però la de l'obra: darrere de qualsevol obra, hi ha el qui mira, el mirador. Duchamp deia que és el mirador qui fa l'obra. L'obra d'Ignasi Aballí mostra el que deia Duchamp.

•

No deixa de ser una estranya pregunta, malgrat tot, demanar-se què hi ha darrere d'una obra. En primer lloc perquè, aquí, l'obra presenta una superfície blanca, un pla, i perquè l'obra, aquí, en el fons, només és aquesta superfície blanca. ¿Ens podem imaginar la feina que ha suposat pintar una superfície d'un metre quadrat amb el diminut pinzell fixat al tap dels pots de Tipp-Ex? També cal posar atenció, però, a un matís decisiu, a saber que en utilitzar Tipp-Ex, i no pintura, Ignasi Aballí no ha pintat ben bé una superfície blanca d'un metre quadrat, sinó que ha esborrat un metre quadrat. És a dir, ha sostret alguna cosa i ens obliga a suposar que hi havia alguna cosa sota la capa plàstica, que hi ha alguna cosa sota la superfície verge, abans de la superfície verge. Generalment, davant d'un quadre, ens preguntem pel que s'hi pinta al damunt. Aquí, en arribar davant del que es presenta com un quadre buit, en el qual no hi ha res a veure, estem disposats a passar de llarg; només per curiositat, o per complir, llegim el rètol on hi ha escrit «Correcció, Tipp-Ex sobre mirall», i de cop i volta ens veiem obligats a aturar-nos: i doncs, aquí sota hi ha alguna cosa. L'esborrament ens crida la mirada. En definitiva, en pintar el sobre del mirall amb Tipp-Ex, Ignasi Aballí ha desvelat el dessota de la pintura. Però fa una mica més encara: li crea un passat, a aquesta pintura: el que hi havia sota, una història o fins i tot una prehistòria de la superfície blanca, que

en principi és el fons d'un quadre. Ens obliga a suposar que hi havia i hi ha alguna cosa sota la superfície buida, verge. Crida l'atenció no sobre el que vindrà, el que es pintarà en aquesta superfície, sinó sobre el temps anterior, sobre el que hi ha darrere i el que hi havia abans, és a dir, sobre el que hi ha abans que es pinti res. L'obra fa visible que hi ha un gruix del pla –per manllevar la fórmula d'Hubert Damisch– o, dit d'una altra manera, que el visible té un dessota. Hi ha alguna cosa darrere d'aquest visible elemental que és una superfície blanca, buida, verge. Amb tot, el que mostra el mirall pintat d'Ignasi Aballí, que precisament sembla no mostrar res, és que el que hi ha a sota no és exactament no-res: som nosaltres, nosaltres que mirem. En el mirall, hi ha virtualment el mirador, la imatge virtual del mirador, és a dir: el que hi ha a sota, és aquell que està davant del quadre. Correcció, obra que sembla de pura superfície, es revela com un lligam complex del pla i del gruix, del damunt i del dessota: i, revelació final: l'autèntic dessota de l'obra, el que hi ha darrere, és el mirador. La superfície blanca de Correcció ens encara a la nostra pròpia mirada. Fet i fet, un mirall cec mostra el que no podem veure mai en un mirall.

•

¿Què ha passat? Novament: sota aquesta maquinària sàvia de la imatge i de la mirada, més enllà del dispositiu alhora complex i rigorós d'aquesta obra, ¿que no hi ha el rastre, una vegada més, d'un esdeveniment? ¿Per què és ocultat aquest mirall? Davant d'aquest mirall velat, podríem experimentar un sentiment de dol. Sabem que en determinats ritus funeraris, especialment entre els jueus, s'acostuma a tapar els miralls de la casa d'un mort. Aquí, alguna cosa ha desaparegut. La nostra imatge.

•

[Gran error, 1998-2005] És difícil descriure l'obra. ¿És un quadrat blanc sobre un quadrat negre, un quadrat blanc sobre un fons negre, un quadrat negre sobre un fons blanc i cobert de blanc, un quadrat negre esborrat sota un quadrat blanc, un quadrat negre inscrit sota un quadrat blanc...? No és un detall menyspreable o fútil assenyalar com, amb la seva aparent simplicitat, les obres d'Ignasi Aballí solen aixecar grans dificultats a l'hora de fer-ne tan sols una descripció. No és solament que aquestes obres es revelen sempre més complexes del que una mirada massa ràpida faria suposar: és com si cada vegada una disparitat o una fractura es dibuixés entre el que veiem i entre el que podem dir del que veiem. És una cosa tan constant que podríem sospitar que el treball d'Ignasi Aballí s'insereix precisament aquí, en aquesta esquerra entre el que es veu i el que es diu. Certes obres són explícites en aquest sentit. Lluny d'intentar tapar-la o esborrar-la, aquest treball bé podria consistir a mostrar aquesta esquerra, sense parar, a fer una obra d'aquesta fractura entre el que es mostra i el que es pot dir. Probablement, també sigui per això que és tan delicat parlar de l'obra d'Ignasi Aballí en la seva globalitat, més enllà de la singularitat material de les obres. Tot i que aquest treball en el seu conjunt procedeix, òbviament, d'una lògica rigorosa amb la qual cada obra troba el seu lloc, reclama, per estirar el fil d'aquest pensament, que les obres es mirin d'una a una, en la seva singularitat absoluta, com si cada obra singular fos una mònada que contingés en ella mateixa tot el pensament. I per mesurar-ne l'abast, cada obra exigeix que posem la màxima atenció en el seu mecanisme específic, en el seu mínim detall. Aquí no és Déu qui rau en el detall, com deia Aby Warburg, és tot l'art i tota la profunditat d'un pensament que s'encarnen en cada obra i en el mínim detall material d'aquestes obres. El treball d'Ignasi Aballí demana en l'art contemporani una tasca com la que va emprendre Daniel Arasse per a l'art del Renaixement quan, en el seu llibre *Le Détail*, es proposava construir una «història apropada» de l'art. L'exercici de la singularitat en Ignasi Aballí posa traves a aquest gust massa estès per les visions de conjunt i sintètiques, s'oposa al gust per la totalitat i per les generalitats. Aquesta lògica



de l'obra d'una-a-una explica probablement, si més no en part, el fet que l'exposició d'Ignasi Aballí es presenti disgregada en l'espai del museu i l'artista s'hagi decantat no per l'ocupació d'un espai únic, homogeni i continu, sinó pel recorregut discontinu que instiga el visitant a desplaçar-se per tots els racons del museu, a seguir un camí d'una obra a l'altra. La unitat de l'exposició es realitza en el viatge del visitant; en la seva mirada i en el temps de la mirada, es compleix la unitat del treball d'Ignasi Aballí. Ara ja podem tornar a plantejar la pregunta: davant de Gran error, ¿hem de parlar de quadrat blanc sobre quadrat negre, o de quadrat blanc sobre fons negre, o de quadrat negre sobre fons blanc recobert de blanc, o de quadrat negre esborrat sota quadrat blanc, o de quadrat negre inscrit sota quadrat blanc?

•

Ho vulguem o no, ja sigui intentant descriure o simplement mirant el que hi ha pintat a la paret, aquesta obra evoca, convoca amb evidència el Quadrat negre sobre fons blanc de Malevic. Sabem que aquest quadre plantejava, ja des del títol, un problema de descripció. Quadrat negre sobre fons blanc no era, de fet, el títol posat per Malevic, que en un principi l'havia anomenat Quadrangle; la descripció d'aquest quadre –aproximada, encara que ve del mateix Malevic– va fer les funcions de títol històric. Això planteja un problema doble. D'una banda, pel que fa a la distància entre el nom «quadrat», que remet a un referent purament geomètric, i la figura negra tal com és pintada a la tela. Perquè si, de lluny, sembla participar de la geometria, de prop es fa palès que no és gens quadrada i les vores n'han estat pintades sense regla, a mà alçada, com una figura de pura pintura. A més a més, el concepte de «fons» sobre el qual destacaria el presumpte «quadrat», es revela més que problemàtic ja que, també vist de prop, és obvi que el blanc del voltant es va pintar després del quadrat, si més no en part. I doncs, ¿què és un fons que torna a la superfície, un fons que en algun lloc cobreix la figura? Gran error hi contesta. Siguí com sigui, de moment, quan gairebé al cap d'un segle mirem l'obra pionera de Malevic, que data del 1915, ens sembla contenir, en la seva finestra obscura, una part de l'art de la nostra època –com un pot de pintura conté potencialment tota la pintura del món–. Les obres de l'art d'un segle semblen haver sortit d'aquí, poc o molt, i haver realitzat el potencial d'un simple quadrat negre pintat sobre un fons blanc. No deixa de ser una paradoxa, perquè aquest quadre que per al pintor responia a l'ambició d'«alliberar l'art d'aquest llast que és el món dels objectes», aquesta obra mestra de «mimesi de la vacuïtat» que es proposava figurar l'absència d'objecte, ha generat ella mateixa una quantitat incalculable d'objectes d'art. Prototip d'una pintura fecunda, oposada als pots destapats plens de pintura.

•

I ves per on, al cap d'un segle, un artista escomet la tasca d'esborrar, ell, el quadrat negre amb una capa de Tipp-Ex. Gran error. Ara bé, el que crida l'atenció en primer lloc, no sense una certa comicitat, és el fracàs evident de l'escomesa. Sota el Tipp-Ex, el quadrat negre, lluny de ser esborrat, es veu més clar que l'aigua. Una mica com en el cas dels pentimentos en la pintura –generalment en els frescos la tècnica dels quals, que requereix una gran velocitat en l'execució, no tolera gaires errors–, la imatge de sota ha tornat a sortir. Cosa bastant poc habitual en un museu, un artista exposa intencionadament un error. Quadrat negre sobre una paret: sembla una taca sobre el blanc del white cube del museu, una taca que haurien mirat d'esborrar repintant-la de blanc, del color de la paret. Si deixem de banda per un instant l'ús del Tipp-Ex, es tracta, fet i fet, de tapar una figura pintada en una superfície, en un fons, intentant recobrir-la amb el fons; grosso modo, la història es limitaria simplement a la decisió de repintar una paret blanca en la qual ha aparegut una taca negra. Un cop esborrada, però, vet aquí que, des del fons, torna a sortir a la superfície i es transparenta sota la capa de

blanc que se suposa que l'havia d'ocultar. Taca indeleble, com una falta, com un crim del qual no aconseguíem esborrar el rastre. El dessota, la taca, l'error, fa un retorn en el visible. A poc a poc es va imposant la idea que hi ha un quadrat negre que traspuen les parets del museu i no es pot esborrar, com si la seva presència hagués de rondar incessantment l'art i tot el visible. I doncs ¿on rau l'error, el gran error? ¿On és la falta, el crim? ¿És el quadrat que desentona a la paret, o és la voluntat de fer-lo desaparèixer? Si en aquest assumpte portéssim a col·lació el Dr. Freud, seria bastant justificat veure en aquesta peça d'Ignasi Aballí una imatge força exacta de la repressió, és a dir del fracàs de la repressió. Ho hem de saber, la repressió sempre fracassa, poc o molt, és així de mena. Ens agradaria poder esborrar-ho tot, passar definitivament el Tipp-Ex de l'oblit, tornar això o allò a la nit del passat o a l'abocador de la història; doncs no: obstinadament, en el precís instant en què creiem que ens ho hem tret de sobre, vet aquí que allò torna, i en la majoria dels casos ens peta a la cara. Tenim tendència a oblidar que el que oblidem sempre torna, d'una manera alhora obliqua, deformada i sovint desplaent: això és precisament el que s'anomena símptoma. Com un quadrat negre que ha tornat a sorgir des del fons de la paret, els oblits se'ns infiltren a la memòria, als pensaments, al cos de vegades; com un quadrat negre velat de blanc, el fantasma del passat ve a rondar un present que pateix reminiscències; com un quadrat negre mal ocultat, l'amagat sempre troba una manera de sortir a plena llum. El quadrat negre seria l'inconscient de l'art contemporani, allò que no permet que se l'oblidi. Gran error exposa l'inconscient de l'art, el treball de la repressió, i això és com dir que exposa el fracàs de la repressió. Quadrat negre sobre fons blanc, el símptoma del segle. Gran error, retrat fidel del símptoma del segle.

•

El flascó de Tipp-Ex amb el seu pinzellet sembla un potet de pintura. Avui dia la pintura serveix per esborrar, potser. L'acció de pintar equivaldria a un acte d'eliminació. Thomas de Quincey va escriure De l'assassinat considerat com una de les belles arts, i Ignasi Aballí sembla haver escomès la tasca d'escriure un llibre exclusivament amb Tipp-Ex: «De les belles arts considerades com un assassinat.»

•

¿Què ha passat? Un crim, pel que sembla, un assassinat d'imatge. Fracassat.

•

Gran error explica la tornada ineludible de la pintura. Inesgotable pintura. La pintura no és morta, i tampoc no s'aconsegueix matar-la. Fer del fracàs i l'error un material de l'art: Ignasi Aballí ho suggereix.

•

[Finestra, 1997 / primer examen] Finestra oberta a. La pintura pensada com una finestra oberta: és l'invent, el trasbals més essencial en la història de l'art i de la mirada, i es produeix en el Renaixement amb la instauració del quadre, forma moderna de la pintura (contra el políptic medieval). Aquest invent té un autor, aquest trasbals té un teòric: Leon Battista Alberti. En el mateix tractat Della pittura en el qual eleva Narcís a la categoria d'inventor de la pintura, és el primer que enuncia que pintar un quadre és com obrir una finestra per mirar. Naixement de la pintura il·lusionista. Ignasi Aballí pinta finestres. La finestra: tema recurrent de la pintura. Aquí apareixen reduïdes als quadrats dels vidres pintats directament a la paret amb un gel acrílic transparent, semblant al vernís que es passa habitualment pels quadres per protegir-los. Dit d'una altra manera, aquí tenim una pintura sense pintura, reduïda al seu vernís, a la seva superfície transparent. Veiem perfectament la paret on són pintades. Són finestres obertes de bat a bat a la mirada. Finestres estrictament albertianes. Si el quadre és una finestra oberta,

pintar una finestra oberta és literalment pintar un quadre. Podríem dir que aquí Ignasi Aballí fa pintura literal. Podríem dir, fins i tot, que Ignasi Aballí és un artista literal. Cosa que s'ha d'entendre en dos sentits. En primer lloc és un artista lletraferit, en tots els aspectes, un artista que toca les lletres, l'escrit, en formes diverses: la retolació [Rètol], el llibre [Biblioteques], la literatura [Sinopsis i Desapariciones] o la llista [Llistats i Inventari]. És també un artista que es pren les coses a la lletra. I això ens obliga, a nosaltres també, a mirar les seves obres a la lletra, és a dir, a desxifrar-les. Si des de determinats angles semblen misterioses, indesxifrables, tot s'aclareix en el moment en què entenem que només s'han de llegir a la lletra, cosa que s'adiu amb el valor aquí atribuït al detall. Aquest art de prendre's les coses al peu de la lletra produeix un efecte alhora poètic i de veritat que també coneixem amb Jean-Luc Godard. Prendre's, simplement, les coses al peu de la lletra. Aquesta simplicitat se'ns apareix estranyament complicada, de vegades, si més no durant un temps, perquè generalment ens habita la creença profunda (potser profundament religiosa) que les coses sempre volen dir una cosa diferent del que diuen. Amb tot, una finestra pintada amb pintura transparent en una paret mostra clarament: 1. que una pintura és una finestra oberta per mirar, 2. que aquesta finestra de la pintura s'obre a una paret buida. Això és com dir que, amb una gran economia de mitjans –constant i patent en el treball de l'artista– les finestres d'Ignasi Aballí mostren, al capdavant, la veritat de la finestra del quadre, la veritat de la il·lusió de la pintura il·lusionista. La veritat del quadre il·lusionista és que s'obre a no-res, a res més que a una pantalla gruixuda. En això, Aballí mostra el que Cézanne va portar a terme en la pintura moderna: el quadre no és una finestra sinó una superfície que dóna a veure, una superfície en la qual es pinta alguna cosa. Les finestres d'Ignasi Aballí mostren la veritat de la il·lusió. Així es poden considerar obres filosòfiques, perquè no hi ha una veritat de la il·lusió més gran que la que diu: això és una il·lusió. Al capdavant, les finestres d'Ignasi Aballí aixequen el vel il·lusionista de la pintura per descobrir la veritat material de la pintura, el fet que darrere de la pintura només hi ha una paret, i darrere de la paret, un seguit d'altres parets. Les finestres d'Ignasi Aballí obren a la veritat en la pintura: no hi ha res a veure... sinó la il·lusió.

•

Ignasi Aballí és un mostrador. L'art d'Ignasi Aballí és un art de mostrar. En general podríem dir que els artistes donen a veure. Ignasi Aballí no dóna res a veure, o bé s'hauria de dir que dóna a veure el no-res. Així es com mostra; i així mostrar i donar a veure, lluny de ser sinònims, poden ser oposats. Quan sant Joan, en el quadre de Leonardo da Vinci, assenyala el cel amb el dit no mostra només alguna cosa que no veiem –el cel que és més enllà del quadre–, sinó alguna cosa pròpiament invisible, i que a més a més encara no hi és, al cel: l'arribada del Messies. Sant Joan mostra la Imatge que vindrà (així és com sant Pau anomena Crist). El seu gest és un gest d'anunciació, d'expectació i d'esperança. Ignasi Aballí no només mostra que no hi ha res a veure, sinó que tampoc no hi ha res a esperar. Com les seves finestres que s'obren ja no dins una paret, sinó al gruix d'una paret. Allunyades d'aquestes finestres vagament místiques dels quadres d'Edward Hopper, en els quals les dones semblen interrogar contínuament un cel buit i mut, Ignasi Aballí mostra finestres cegues, que mostren que més enllà no hi ha res a veure, res a esperar. Ignasi Aballí mostra el silenci del cel. És un mostrador ateu. Mostra la veritat: que el cel és una pintura i que darrere no hi ha res a veure, fins a perdre's de vista. Aquesta veritat que Rothko va desvelar a partir de 1945 en baixar un teló davant del quadre, Ignasi Aballí la mostra amb un joc de transparència. Finestra oberta a la veritat d'una paret, això és el real: hi topem.

•

En el silenci de la pintura –muta poesis [poesia muda], com se l'anomenava en el

Renaixement– Ignasi Aballí mostra el silenci.

•

Mostrar és un acte complex, difícil de definir. Si bé pertany al camp del visible, si bé suposa més aviat el silenci, un gest del dit, amb tot, també participa d'un acte de llenguatge. Al capdavall, assenyalar amb el dit és el gest que aconsegueix tota paraula. Invisiblement, una paraula fa les coses visibles. Quan anomena una cosa, la paraula és una manera d'assenyalar la cosa amb el dit. I a la inversa, mostrar alguna cosa equival a anomenar aquesta cosa, a designar-la. Entre el dit que assenyala i la paraula, hi ha la potència comuna d'una mostració. Ara bé, en aquesta operació, hi ha una cosa estranya, i és que si la paraula mostra la cosa, no mostra tant la cosa com l'absència de la cosa. Utilitzar una paraula és posar-se en presència de l'absència de la cosa que aquesta anomena. La paraula és el fantasma de la cosa. Al capdavall, la paraula mateixa ocupa el lloc de la cosa absent. La buida, fa el buit. En aquest sentit, anomenar una cosa significa allunyar, buidar la cosa, gairebé fer-la desaparèixer. La relació de la paraula amb la cosa no té lloc exactament com en *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, on el nom de la cadira coincideix amb la cadira real (i amb la imatge de la cadira), perquè en realitat, d'alguna manera, el nom de la cosa comet l'assassinat de la cosa. La paraula «absentitza» la cosa. En anomenar la cosa, tota paraula n'anomena més aviat l'absència.

•

Pensar la paraula com una mostració i la mostració com un dir, plantejar una proximitat entre l'acte de mostrar i l'acte del llenguatge: això es veu, o s'escolta, en la mateixa paraula *Revelacions* que fa de títol d'una obra. Derivada del llatí clàssic, significa tant mostrar com demostrar. El que veiem a *Revelacions* d'Ignasi Aballí són fotografies de persones que mostren. Unes fotografies que semblen tretes de diaris i exposen elles mateixes l'acte de mostrar. Unes persones, de les quals només veiem les mans i el gest, mostren imatges, fotografies. Com les mares de Santiago, o les Boges de la Plaza de Mayo que brandaven la fotografia del fill, la filla o el marit absents, com les parets de Nova York, l'endemà de l'11 de setembre, que es van cobrir de retrats de desapareguts, aquestes imatges exhibeixen rostres de persones absents, tal vegada mortes. Gest mut de mostrar la imatge d'un rostre: no hi ha res a dir. Presència de l'absència. Mostrar és demostrar.

•

Mostrar és un acte, és a dir: pressuposa un subjecte, algú que mostra, i també algú a qui es mostra. L'acte de mostrar és una relació silenciosa entre subjectes. Aquestes fotografies que mostren imatges de fantasmes també són imatges fantasmes. Centrades en el gest de mostrar, es redueixen a aquest gest. Unes persones que mostren rostres fotografiats: no veiem els rostres, només les mans que alcen imatges. Els rostres mostrats oculten el rostre dels que mostren. Els que mostren es tornen invisibles per virtut del que mostren. Ja no són res més que el seu gest. Com si aquestes fotografies de desapareguts els fessin desaparèixer a ells també, com si ells tampoc ja no fossin res sense aquests rostres, aquest pare, aquest nen, aquesta dona que mostren com a desapareguts. Els que mostren gairebé ja no hi són. Hi ha moments en què no queda res a fer ni res a dir tret de mostrar. Enfront del món, alçar la imatge dels desapareguts. Mans que mostren, crit mut.

•

[Finestra, 1997-2005 / segon examen] Novament, la profunditat del pensament de l'art d'Ignasi Aballí dissimula darrere de la seva obra la presència de l'artista en la seva obra. Fins i tot en aquestes finestres gairebé abstractes pintades amb gel transparent, Ignasi Aballí es mostra, secretament. Hi ha en ell una mena de pudor que ens obliga, novament, a mirar amb cura les obres per descobrir-hi la implicació discreta, però

essencial, de l'artista. Així, si mirem detingudament les finestres pintades, quan ens fixem en la seva forma particular, la mida, la disposició i el nombre (vuit), descobrim que amb el nom genèric de Finestres, Ignasi Aballí no ha representat unes finestres sinó que ha figurat exactament les vuit finestres del seu taller. Aquestes no són unes finestres, aquestes són les seves finestres. Les finestres a través de les quals rep cada dia la llum i per les quals ell mira a fora, per veure o deixar vagar la mirada. L'obra també participa d'un gest elemental i radical, el d'instal·lar l'espai privat de l'artista en l'espai públic del museu. Tal vegada l'artista va idear el projecte d'aquestes finestres sota la llum de les finestres del seu taller. Al capdavant reproduïx a la paret del museu les finestres que li han permès imaginar una peça que seria la representació de finestres. Òbviament, de qualsevol artista que exposa, se'n pot dir que trasllada al museu una part del seu espai, ni que només sigui portant-hi les obres que han estat ideades i realitzades al seu estudi. En aquest cas, però, l'obra no trasllada res i només consisteix a crear en l'espai del museu, en forma de pintura, aquella part de l'espai essencial d'un estudi que són les finestres. Com Matisse mostrant la seva finestra de Cotlliure. Aquesta pintura no prova d'enganyar. Com dèiem abans, presentades com a il·lusions, aquestes pintures diuen la veritat. De tota manera, si bé podem traslladar autèntiques finestres al museu, mai no hi podrem traslladar la llum d'aquestes finestres. I és la raó per la qual només es poden representar finestres, in absentia. Les finestres representades no són més que il·lusions de finestres, la seva imatge. Sempre hi faltará la llum. No hi ha cap imatge que pugui produir llum. Aquí la llum només apareix reflectida en el gel transparent que figura els vidres. És com un record d'una llum. Falses finestres de pintura obertes a la paret del museu, cegues, només s'obren a elles mateixes, i a l'absència de la llum.

•

[Rètol, 2005] Pintor de lletres, aquí Ignasi Aballí apareix com un artista literal. És una obra paradigmàtica, feta de lletres, que és alhora literal i il·legible. Si més no en una primera mirada. Aquest escrit visible i il·legible a la paret de vidre del museu, indesxifrable al primer cop d'ull, imaginem que no ha estat escrit per a un mateix sinó per a un altre, el que probablement es troba a l'altre costat del vidre. Per posar un exemple d'un pintor ja esmentat, aquesta inversió del sentit de la lectura s'assemblaria una mica a la de L'Anunciació del retaule de Gant de Van Eyck, quadre en què el filacteri que conté la salutació de l'àngel a la Mare de Déu està escrit al revés, o sigui que la pot llegir no el fidel sinó algú que se situaria al darrere, a l'altre costat del quadre; és a dir, en realitat l'Anyell místic, Crist, el déu vivent que està pintat a l'altre costat. Aquí, en el museu, són els vianants de fora que serien els déus vivents. Diguem simplement que, vista de dintre del museu, la línia d'escriptura, que té l'aparença d'aquests textos informatius que es veuen habitualment a l'entrada dels llocs públics, sembla escrita al revés, per ser llegida a fora, probablement per incitar els vianants a entrar, o per informar el visitant que arriba del que veurà a l'interior. Això podria tenir com a conseqüència, és clar, instigar el que es troba a dintre a sortir, a anar fora; per tal de llegir el que ha de veure a dintre. Aquest joc podria durar força estona. Sigui com sigui, al capdavant, les reflexions sobre el defora i el dedins són ben inútils perquè el «filacteri» informatiu d'Ignasi Aballí, si es mira detingudament, no és una inversió davant/darrere. Per tal d'explicar-nos per què no ho podem llegir normalment, potser pensarem en Leonardo da Vinci, i suposarem que Ignasi Aballí l'ha escrit en mirall. Doncs no, tampoc. El text no és invertit en un mirall, i d'altra banda veiem clarament que les lletres, cada lletra, ha estat escrita normalment; cada lletra és llegible: són les paraules senceres que no ho són. Aleshores entenem que el que s'ha invertit és l'ordre de les lletres. La lateralització de l'escriptura s'ha fet en el sentit contrari, com si, en la nostra escriptura alfabètica, haguéssim de posar-nos a llegir de dreta a esquerra. Cosa

que té com a conseqüència transformar la lectura en desxiframent, i ara tornem a ser uns infants que lletregen, que recomponen cada paraula lletra a lletra, autèntic beabà de la lectura. En reinjectar obscuritat en la llengua amb una criptografia senzilla, Ignasi Aballí alenteix la lectura i el sentit. I ens fa d'alguna manera «illetrats» en la nostra pròpia llengua, com si la nostra pròpia llengua se'ns tornés estrangera, cosa que ens obliga a desxifrar-la com si fóssim uns Champollion davant de la pedra de Rosetta. En tot cas, com que perdem la visió global de les paraules, la forma de les quals ja no reconeixem, fins que no n'haguem llegit l'última lletra no podrem conèixer aquesta paraula. sarbalap. sdrow. Per descomptat, un cop hem descobert el procediment, l'escriptura ja es pot desxifrar, tot i que lentament. Venim a un museu per veure, i ja des de l'entrada, pel mitjà més simple, un artista ens obliga a llegir, i a llegir amb la màxima atenció.

•

Rètol recorre a una oposició entre el visible i el llegible. Aquesta línia escrita instiga a postular una mena de llei, que els grafistes ja han experimentat des de fa temps: com menys llegible és una escriptura, més visible és; com menys es pot llegir, més tendeix a convertir-se en dibuix o en pintura. És l'art contra el sentit.

•

Una de les conseqüències de tot això (i també forma part, sense cap mena de dubte, dels objectius que l'artista ha meditat) és d'una gran comicitat: aquesta línia escrita que, de lluny, sembla un text banal d'informació cal·ligrafiada al vidre, va totalment en contra de la comunicació. Aquí tenim alguna cosa escrita incomunicable. Il·legible amb un cop d'ull, aquest treball acurat del pintor lletrista seria el malson dels responsables de la comunicació del museu, l'obra d'un estúpid, d'un boig o d'un sabotejador perillós. Un error absolut. No hi ha cap administració que estigui disposada a pagar per un treball de comunicació com aquest.

•

Fet i fet, si ens la prenem estrictament a la lletra, l'obra de l'entrada de l'exposició adreça als visitants un doble advertiment: nóicneta! atención! noituac! caution! Art i Comunicació no van en la mateixa direcció, i tot el que ara veureu en aquest museu s'ha de mirar a la lletra. Ignasi Aballí, artista literal.

•

[Inventari (Llengües A-Z), 2005] Llista enciclopèdica de les llengües (de la «A a la Z»). Tot i ser completa, requereix ser mirada a la lletra. Quan tenim davant dels ulls aquesta immensa llista de les 6.703 llengües parlades avui dia al món (segons Ethnologue, 13<sup>a</sup> edició, ed. Barbara F. Grimes, Summer Institute of Linguistic Inc., 1996), podem llegir-les, és clar, llegir les que hi ha, l'una darrere l'altra. Llavors ens podem demanar on es parla el telugu o el marathi; quina és la més parlada de totes les llengües del món (és el xinès mandarí, la més parlada, però no la més universal); estranyar-se que només a Indonèsia hi hagi 650 llengües; intentar saber com es diu «¿tens hora?» en kinyarwanda, en sesotho, en bichlamar, en tetum, kemak, galoli, o damar; preguntar-se si el verb «ésser» existeix en warnang, heiban, laro, logol, otoro, shwai, moro, tegali, o tinga, o sobre el nombre exacte de llengües khoisanes. Quan tenim al davant la llista suposadament completa de les llengües parlades al món, també podem tenir la temptació de buscar-hi les que no hi són, no fos cas que Ignasi Aballí se n'hagués descuidat cap. ¿Hi és el tongalès, ¿i el nynorsk? Sí, sí que hi són. Bé, aquestes llengües encara hi són. Com qualsevol llista de noms, aquesta llarga llista de llengües té un costat fúnebre, com un immens monument als morts. I aquesta sensació de dol no és absurda, és clar, perquè en l'afany de confeccionar la llista completa de les llengües parlades avui dia al món, hi ha necessàriament l'angoixa de veure'n morir alguna cada dia (el

50% de les llengües existents estan declarades «en perill d'extinció» per la UNESCO). Desig de preservar en la seva immensa diversitat el que s'anomena el patrimoni immaterial de la humanitat.

•

Ara bé, si la mirem des d'un altre angle, la llarga llista de totes les llengües que Ignasi Aballí ha inscrit en negre a la paret també podria ser un símbol de la Torre de Babel. Seria Babel 2005. Aquest quadre de noms disposats en llargues columnes és, en el fons, l'equivalent escrit del quadre pintat per Bruegel segons el model del ziggurat de Babilònia. [Gènesi, 11]:

Tota la terra se servia d'una mateixa llengua i d'unes mateixes paraules. Quan partiren de l'orient trobaren una plana a la terra de Senaar i s'hi establiren. Aleshores es digueren els uns als altres «Som-hi, fem maons i coguem-los al foc». El maó els serví de pedra, i l'asfalt, de morter. Després digueren: «Edifiquem-nos una ciutat i una torre el cim de la qual arribi fins al cel, i fem-nos un nom a fi que no ens dispersem per tota la terra». Aleshores Jahvè baixà per veure la ciutat i la torre que edificaven els homes. I Jahvè digué: «Tots ells formen un sol poble i parlen una mateixa llengua. Si comencen amb aquesta empresa, cap projecte ja no els serà impossible. Baixem i confonguem-los aquí mateix el llenguatge perquè no s'entenguin entre ells». Jahvè els va dispersar d'allí per tota l'extensió de la terra, i van cessar d'edificar la ciutat. Per això, fou anomenada Babel, perquè allà Jahvè va confondre el llenguatge de tota la terra i d'allà els va dispersar per tota l'extensió de la terra.<sup>1</sup>

Reproduir l'inventari de les 6.703 llengües parlades a la Terra és traçar la imatge de la confusió i dispersió dels homes. Ara bé, en el gran tumult de les llengües, ressona la veu de Mallarmé: «Les llengües, en ser diverses, falta la suprema.» Si els homes ara parlen llengües diferents, és perquè en falta una, «la suprema», la llengua única que seria en ella mateixa la veritat. Inventari (Llengües A-Z), obra babèlica i mallarmeana. Quadre de la gran confusió i dispersió, monument a la cacofonia del Món, l'inventari de les llengües que hi ha, és primer de tot l'inventari de la que no hi ha, de la llengua que falta. Monument a les llengües plurals, també és el Monument a la Llengua única, llengua absent, perduda. Llengua sense nom, és La-Que-Falta. Per descomptat, aquesta llengua perduda, llengua del Paradís que parlaven Adam i Eva, no consta a la llista enciclopèdica de totes les llengües. La llengua absent, però, la llengua que falta en totes les llengües, ¿també és absent de l'obra d'Ignasi Aballí? Si mirem bé, amb els ulls ben oberts, hi és: aquesta llengua d'abans de totes les llengües, aquesta manca d'una llengua que ha generat la multitud de llengües, és el fons blanc de la paret en el qual Ignasi Aballí ha escrit el nom de totes les llengües. Lletres negres sobre fons blanc: Ignasi Aballí ha pintat l'estrèpit del món sobre el fons de silenci de La-Que-Falta. La vibració blanca del fons d'aquesta immensa pàgina seria com el rastre incopsable, l'eco fòssil del Big Bang de l'univers de les llengües.

•

Per a Mallarmé, la llengua que falta feia de la poesia una obligació. La poesia serviria per «suplir el defecte de les llengües», tot tendint a la llengua única que seria la veritat en ella mateixa. Un cop Déu mort, només l'artista és capaç de «suplir el defecte de les llengües».

•

[Pols, 1995] En el llarg corredor del segon pis, enfront de la paret de vidre del museu que dona a la ciutat, s'han descobert uns rastres a la paret blanca. Ni pintura ni escriptures: es tracta d'una llarga marca grisosa, bruta, en tota la paret, cap a la part inferior. Ens estranyem que els serveis del museu no l'hagin netejat. Quan ens hi apropem, aquesta llarga marca nuvolosa, sense forma, sembla en realitat feta de moltes

marques més petites. Aquí, novament, l'obra demana una mirada doble, «de lluny, de prop». L'examen de prop permet reconèixer en cada una de les marques –més o menys clares a la paret– que componen el llarg núvol gris el dibuix característic de les soles de sabates. Resulta que aquesta llarga marca grisa situada a aproximadament cinquanta centímetres del sòl, que es prolonga uns quants metres paral·lelament al terra, es compon d'una multitud de petjades de soles diferents. I això vol dir que enlloc no es distingeixen aquestes petjades de soles bessones que deixen els passos d'un caminant. D'altra banda, tret de si fos acròbata o Fred Astaire, capaç de ballar en el sostre, ¿com hauria pogut ningú caminar d'aquesta manera per la paret? Aquí, cada petjada és única. Si descartem la idea d'un defecte intencionat, l'única explicació plausible és que aquesta marca s'estén per la part baixa de la paret com si un nombre important de visitants desatents i cansats s'hi haguessin repenjat, ja sigui tots al mateix temps, en grup o bé els uns darrere dels altres, enfront de la paret de vidre del museu, posant sense manies un peu al seu darrere amb la cama doblegada per tal de descansar una mica. S'ha de reconèixer, en un museu l'art i la bellesa entren sobretot pels peus. Si la literatura s'adiu amb la immobilitat i la posició horitzontal, amb les comoditats d'un seient o les delícies del llit, si el teatre i el cinema exigeixen la posició asseguda, l'art es contempla a peu dret i, de parada en parada, obliga a caminar. Per a l'aficionat, l'art és un esport pedestre. La visita al museu podria ser integrada als Jocs Olímpics. Jean-Luc Godard va filmar la travessia del Louvre a la carrera. Sigui com sigui, ja se sap que la pintura provoca mal de cama. Per tant, això podria explicar aquest llarg núvol gris a la paret blanca. Aturats enfront de la gran paret de vidre del museu, amb un peu enganxat a la paret, els visitants han pogut gaudir del paisatge, de la vista panoràmica de la ciutat. Aquestes petjades són els senyals de presències desaparegudes, la prova que aquí hi ha hagut algú, unes persones. Aquesta llarga marca de soles a la paret blanca prova que han vingut al museu a veure l'exposició d'Ignasi Aballí i, després de visitar les primeres sales i descobrir aquestes obres estranyes –una pintura esborrada en una paret, un text il·legible, pots de pintura seca–, s'han aturat a la segona planta i han sortit una estona per contemplar l'espectacle de la ciutat, fora del museu. Tal vegada, durant aquests minuts, s'han preguntat què és el que ha pogut passar. I després se n'han anat.

Persones. Petjades de peus a la paret. Això ens recorda els Dance Diagrams de Warhol, quadres col·locats a terra que reproduïen esquemàticament passos de dansa indicant l'emplaçament i els desplaçaments dels peus. És una obra important que fa que la pintura caigui de la paret al terra, de la verticalitat a l'horitzontalitat, de dalt a baix, de la dignitat a la mofa, de l'art a la diversió, del pur al brut, del sublim a la pols. Si no fos, és clar, que en l'obra d'Ignasi Aballí el terra per on caminem puja cap a la paret blanca a on mirem, i el peu merdós puja cap a l'art, i els baixos cap als alts, i l'horitzontal cap al vertical, i el brut cap al pur, i el ciment cap al cimaci, i la pols cap al sublim (sovint Ignasi Aballí fa obra de pols). I malgrat tot, ens recorda els Dance Diagrams de Warhol.

•

[Desapariciones II, 2005] Una sèrie de cartells de pel·lícules, semblants als que podem trobar en llibreries de cinema on venen cartells de pel·lícules antigues, de vegades rars. Els guarden en un d'aquells suports que es fixen a la paret i permeten mirar-los els uns després dels altres com si passéssim les pàgines d'un gran llibre. Aparentment, tots aquests cartells tenen en comú el fet de portar escrit, per un motiu o altre, el nom de Georges Perec, l'escriptor francès mort el 1982. D'altra banda, tots aquests cartells també porten títols d'obres de Georges Perec. Hem pogut veure unes d'aquestes pel·lícules, n'hi ha d'altres que amb prou feines recordem, i d'altres que no recordem en absolut. De vegades ni sabíem que aquestes pel·lícules existissin. Ens pot estranyar que hi pugui haver tantes pel·lícules en les quals va col·laborar Perec, però no ho sabem tot,



és clar. Fets per a la publicitat, per atreure els espectadors a les sales de cinema, els cartells pertanyen al cinema i a la memòria del cinema. Es pot escriure la història del cinema a través dels cartells. Ara bé, un cartell també porta alguna cosa de la nostra història personal, de la història que cadascú té o pot tenir amb el cinema, amb determinades pel·lícules. Un cartell té el poder de fer-nos recordar una pel·lícula, que ens va agradar o no ens va agradar. És el que queda d'una pel·lícula. Un rastre objectiu, un rastre material de la seva existència (hi deu haver pel·lícules de les quals només ha quedat el cartell), i també, fora del cinema, és el que ens queda personalment d'una pel·lícula, un rastre subjectiu. En tots dos casos, tant objectivament com subjectivament, el cartell pertany al cinema. Hi ha alguna cosa en el cinema que el converteix en un art de la memòria, en el sentit que recordem pel·lícules, sobretot aquelles que ens han agradat, és clar. I recordar les pel·lícules, el plaer de recordar una pel·lícula, forma part de la pel·lícula, com diuen que el silenci que segueix una obra de Mozart encara és de Mozart. Recordar les pel·lícules és una activitat que forma part del cinema, de la mateixa manera –com deia Serge Daney– que parlar d'una pel·lícula en un bar després de sortir del cine, mentre ens fumem un cigarret, és una part del cinema. En aquest sentit podem dir que el cinema és un art de la memòria. No és d'estranyar que el cinema hagi nascut exactament el mateix any que la psicoanàlisi, el 1895. Aquest art de les vint-i-quatre imatges per segon, que es basa en aquesta facultat psico-òptica coneguda com a persistència retinal, té en ell mateix un gran poder de persistència en la nostra memòria. Aquesta característica del cinema és ben singular i força remarcable si pensem en altres arts, en la pintura o en les arts plàstiques en general, que tenen l'estranya propietat de no tenir per elles mateixes cap mena de persistència. No recordem un quadre. En recordem la imatge, i de manera bastant vaga, tot s'ha de dir; recordem, si de cas, un detall; recordem l'impacte que ens va provocar quan el vam veure, però el quadre mateix, la pintura, s'evapora, s'efuma en el record. La potència d'una obra plàstica només es pot realitzar materialment, i no en imatge, requereix la visió directa de l'obra, la trobada física. És necessari un cos a cos. I és per això que s'ha de caminar. És per això que constantment hem d'anar a veure els quadres que ens agraden. És per això que fins i tot els historiadors de l'art més erudits i amb la memòria més prodigiosa, com Daniel Arasse, la gent que disposa de tots els llibres d'art, de totes les fotografies o diapositives del món, fan milers de quilòmetres per poder tornar a veure un quadre que els fascina i se saben de memòria. I és per això també que no deixem mai de descobrir coses noves en els quadres que, segons creiem, coneixem millor. No descobrim res de nou si no és davant de l'obra. ¿Qui recorda que dues columnes emmarquen la Gioconda? Torneu al Louvre i ja ho veureu.

•

Curiosament, hi ha cartells de pel·lícules de Georges Perec que no ens recorden res de res. Podrem dir: recordo *Récits d'Ellis Island*, recordo *Retour à la bien-aimée*, recordo *Série noire*, recordo *Les Lieux d'une fugue*, recordo *L'Œil de l'autre*, recordo *Un homme qui dort*. ¿Qui recorda, en canvi, *Une femme en morceaux* o *L'Abominable pardessus*? Aleshores se'ns acut que si hi pot haver pel·lícules desaparegudes de les quals només ha quedat el cartell, i si el cartell és el que queda –rastre material d'una pel·lícula–, seria la cosa més senzilla del món «fabricar» una pel·lícula fabricant-ne el rastre material, fer-la existir dissenyant un cartell. Aquesta seria una nova manera de fer cine, a més a més bastant barata. I si els cartells tenen la virtut de fer-nos somiar, si és freqüent que ens muntem una pel·lícula mental, bé prou som capaços de somiar una pel·lícula només amb un títol. Podríem projectar-nos mentalment el llargmetratge *Une femme en morceaux* i, just abans, com a primera part de la sessió, *L'Abominable pardessus*, adaptació de Georges Perec d'una novel·la de James Hadley Chase. Dues

pel·lícules excel·lents, encara que no tothom coincideixi a l'hora de dir què expliquen, ni tampoc, de fet, a l'hora de dir què s'hi veu. Si més no, així descobrim l'extraordinari poder de ficció d'una simple imatge i d'unes quantes paraules escrites en un paper. És obvi que a Ignasi Aballí li agrada molt Georges Perec. Li agrada tant, a més a més, que està disposat a enriquir la filmografia de Perec amb unes quantes pel·lícules. Totes excel·lentíssimes, val a dir-ho.

•

Estrany títol, ben mirat, el que té aquesta obra: Desapariciones. També hauria pogut dir el contrari, anomenar-se, descomponent el títol en francès: «Des apparitions», si es té en compte la potència creadora d'aquests cartells, capaços de fer aparèixer pel·lícules que no existeixen. Aquí Ignasi Aballí recorre a una doble potència de les paraules, la literatura i les imatges. Si el que dóna valor al cinema és el fet que mostra el que no veiem, si el valor de la literatura rau en el fet que és capaç de donar veu al que no es diu, aquesta obra d'Ignasi Aballí té el poder de mostrar amb paraules i de donar veu amb imatges; al mateix temps, en un cartell, les paraules escrites ens poden fer sentir les veus silencioses d'una pel·lícula, i la imatge fixa ens pot fer veure les imatges, absents, en moviment. El cartell realitza la potència combinada del cinema i de la literatura.

•

Desapariciones. Aquest títol és una referència directa a un llibre cabdal de Georges Perec, *La Disparition*, publicat el 1969. Ara bé, en el seu títol Ignasi Aballí ha fet dues alteracions gramaticals. El nom ha passat del singular al plural, i l'article del definit a l'indefinit. Com se sap, la novel·la de Georges Perec anomenada *La Disparition* conté ella mateixa una autèntica desaparició: en les 319 pàgines d'aquesta novel·la no hi consta ni una sola vegada la lletra e, que en francès és la lletra més freqüent. Concretament, això no significa que Perec hagi suprimit la lletra e, sinó que ha aconseguit escriure en francès una novel·la sencera sense emprar ni una paraula que inclogui la lletra e. Tot aplaudint la proesa (expliquen que l'editor del llibre no hi va notar res estrany quan va llegir el manuscrit per primera vegada), podríem, és clar, no veure-hi més que un exercici literari, tan brillant com inútil. No és això. Ben al contrari, és un llibre important, i tràgic. Per fer-se'n una idea n'hi ha prou amb observar que la e és l'única vocal del nom de Perec, i es tracta d'un nom jueu centreuropeu, que originàriament s'escrivia en jiddisch (d'altra banda, és el nom d'un famós escriptor jiddisch, Isaac Loeb Peretz, que va viure a Polònia i va morir el 1915, i de qui Georges Perec era un nebot). És a dir, quan aquest nom s'escriu en jiddisch no conté cap vocal, cosa que té a veure amb l'escriptura consonàntica d'aquesta llengua, que utilitza l'alfabet l'hebreu. Per comprendre el més essencial, cal pensar que l'autèntic objecte del llibre *La Disparition* és la desaparició dels jueus, la de la seva llengua, parlada per més de deu milions de persones, la dels membres de la pròpia família de Perec; cal pensar que el tema d'aquesta novel·la, sota la història que narra, és l'extermini dels jueus d'Europa, allò que el cineasta Claude Lanzmann ha anomenat: la Shoah. En les seves desaparicions, en els seus cartells de pel·lícules improbables, observem que Ignasi Aballí no ha inscrit *La Disparition* com a títol de pel·lícula. Dit d'una altra manera, les seves desaparicions, que són desaparicions plurals, han fet desaparèixer *La Disparition*. Podríem dir que el veritable tema de *Desapariciones* és la desaparició, i el veritable objecte d'aquestes desaparicions múltiples, les pàgines de les quals passem com les d'un gran llibre, és un llibre absent, un llibre sense anomenar. *Desapariciones* és la desaparició de *La Disparition*.

•

Una obra que tindria com a nucli dur, com a cor bategant alguna cosa que no hi ha. Fer present l'absència, sense tapar-la, sense substituir-la per res; donar al que no hi és, al que ha desaparegut, el seu lloc en el visible. Aquí toquem la mateixa potència de l'art d'Ignasi Aballí, i una qüestió essencial de l'art: el fet que l'irrepresentable pugui formar part de la representació.

•

[Llibres, 2000] Una obra anomenada «llibres»: per més que busquem pertot arreu, de llibres, no se'n veu ni un. Tot just una biblioteca, un moble, completament buit. Amb tot, no podem dir que, de llibres, no se'n vegi ni rastre. De fet, no hi ha res més que rastres: lleugerament corbats al mig, els prestatges de fusta de la biblioteca conserven la memòria del pes dels llibres. Aquí hi ha hagut llibres. Només en queda l'absència. Un record.

•

¿Què ha passat?

•

Falten els llibres. No hi ha res més real que el que falta. Mireu aquest nen petit que en el moment d'anar-se'n al llit ha perdut el seu «nino», escolteu com plora: ara no hi ha res més important al món que aquest miserable tros de roba que xucla cada nit per adormir-se. No hi ha res més real que el que falta. Mireu els prestatges buits d'aquesta biblioteca les lleixes de la qual semblen doblegar-se sota el record dels llibres que han estat aquí. No veiem res més: l'absència dels llibres. No és pas la bellesa d'aquesta biblioteca el que ens pot colpir. És un model estàndard, a més a més. És una biblioteca especialment dissenyada, diuen, per acollir la col·lecció completa d'una gran enciclopèdia en quaranta volums. Aquí tenim, doncs, una biblioteca descarregada del pes de tot el coneixement del món. Netejada de llibres. «Tot en el món existeix per anar a parar a un llibre», escrivia Mallarmé [Le Livre, instrument spirituel]. Aquí, tot va a parar a l'absència dels llibres.

•

El que tot just és una pobra biblioteca apareix aquí, de fet, com un instrument artístic d'alta tècnica: en haver perdut el seu paper de prestatgeria, en ser exposada d'aquesta manera, del tot buida, ja no compleix més que una sola funció: mostrar. Mostra els seus prestatges buits. Si és aquí només és per això, per ser mirada, i per atreure la mirada als seus prestatges desertats. És a dir, té una funció en el camp del visible. Mostrar. Aquesta petita biblioteca mostra tot el coneixement del món, un coneixement que ara viatja pel món, un món cap on se n'han anat tots els volums de l'enciclopèdia. Al capdavant, tot sigui dit, res no indica que aquesta biblioteca realment servís per desar-hi els volums d'una enciclopèdia. L'única cosa segura és que aquí hi havia llibres. Aquesta biblioteca mostra una biblioteca esfumada, ho podem dir ja que per metonímia la paraula «biblioteca» tant pot designar el moble com el conjunt de llibres que conté. Davant aquest moble buit, lleig, ens assalta l'estranya sensació que guarda un secret de l'artista, tal vegada el secret de la seva vida, quasi biogràfic, el que revela el sentit de la seva decisió de ser artista algun dia i de venir a exposar en un museu pots de pintura, petjades de sabates o biblioteques buides. Potser és ell qui ha buidat els prestatges de la biblioteca, com si un dia li hagués calgut descarregar-se dels llibres per convertir-se en artista. Aquesta biblioteca buida que mostra que aquí hi ha hagut llibres sembla posar en joc una decisió excloent i fonamental: el dicible o el visible, la literatura o l'art, dir o mostrar. En aquest sentit, podríem veure en Ignasi Aballí un artista wittgensteinià. Hi ha en el Tractatus Logico-Philosophicus de Ludwig Wittgenstein (publicat el 1921) unes quantes proposicions que, si les ajuntem, ens permeten reflexionar en el que podríem anomenar una lògica de l'art. Podem resumir-la de la següent manera: hi ha el que es

pot dir, i hi ha el que no es pot dir; el que es pot dir, s'ha de dir; el que no es pot dir, s'ha de mostrar. Així, segons la doctrina que s'esbossa aquí, el regne del que es mostra comença exactament on acaba el regne del que es pot dir. L'impossible de dir existeix. Aleshores en podríem inferir que aquest impossible de dir obre l'espai específic de l'art, el qual tindria alhora la comesa i la capacitat de donar a veure el que la llengua no pot dir. Vet aquí és el que diria, en silenci, la biblioteca buida d'Ignasi Aballí que mostra l'absència dels llibres. Diria el silenci essencial de l'artista, és a dir, la seva decisió de mostrar. Mostrar i no dir. Aquesta biblioteca buida potser és l'adéu als llibres que diu l'artista Ignasi Aballí. Això no significa en absolut, és clar, que com a persona hagi renunciat a llegir, als llibres, al coneixement o a la literatura, no vol dir que s'hagi decantat per la ignorància, la incultura, o fins i tot l'obscurantisme. Ben al contrari, Ignasi Aballí és un lletraferit, un gran lector. Això només significa que la decisió de ser artista consisteix a accomplir un gest essencialment silenciós: mostrar, i no dir. Mostrar llibres, si s'escau. Ara bé, els llibres que ell mostra són presents a la seva obra només en les modalitats del visible: llibres absents, llibres que deixen un gran buit [Llibres, 2002], o bé exposats en imatges, en fotografies en les quals, a més a més, són inaccessibles, o bé tapats amb una lona de plàstic [Biblioteca, 2002], o esculpits, o de fusta, o fins i tot reduïts a rastres de pols en una paret [Enciclopèdia, 1994]. Els llibres són aquí, però com a restes, visibles i il·legibles. Els llibres que porten la nostra memòria han desaparegut.

•

No podem llegir tots els llibres, però mentre els llibres hi són, aquí a les nostres biblioteques, la nostra memòria està salvada. Nosaltres no podem recordar-ho tot, però els llibres, sí que recorden. Sempre hi haurà algú que els pugui obrir. Són els vestigis i els guardians de la nostra memòria. ¿Què passa quan les biblioteques es buiden, quan les restes del passat, els vestigis de la memòria són escombrats dels prestatges de les biblioteques? ¿Què en queda, de la memòria, quan han desaparegut tots els llibres? De cop i volta el buit dels prestatges es converteix en els nostres propis buits de memòria. Els prestatges buits formen la gran biblioteca dels nostres oblits. Amb tot, en el silenci dels llibres, també hi podem sentir una crida a la memòria. Els llibres desapareguts, potser són dins nostre. I ens toca a nosaltres obrir-los, recordar, o no oblidar.

•

Al final de l'exposició, punto final,<sup>2</sup> última trobada amb la biblioteca buida. Amb els seus prestatges encara doblegats pel pes dels llibres, ens fa la impressió que l'acaben de descarregar, pocs minuts abans que entréssim a la sala. Aquí hi ha un misteri, deu haver passat alguna cosa. Això fa pensar en el principi de la novel·la de Stevenson, *The Wrecker*, el destructor, (traduïda al francès amb el títol de *Le Trafiquant d'épave*). La història comença en el moment en què apareix una bella i enorme goleta, el *Wandering Minstrel*, que sembla derivar lentament a la badia de San Francisco, com si fos abandonada. Tot i així, no hi ha cap xalupa al mar, ni mariners en perill. Aparellen una barca i aborden la goleta. Allí, hi regna una tranquil·litat estranya. Cap senyal d'avaria, cap desordre, i, des del pont fins a la bodega, no hi ha ni una ànima. La tripulació s'ha esfumat completament. Amb tot, a la cambra, hi troben bols de cafè encara tebis, mig plens. Com si, per alguna raó desconeguda, els ocupants haguessin marxat precipitadament. En aquesta novel·la que Borges i Henry James inclouen entre els seus llibres preferits, hi bufa el vent d'un misteri insoluble. ¿Què ha passat en el *Wandering Minstrel*? ¿I què ha passat en la gran nau blanca del museu? Tot sembla al seu lloc, no es veu ha cap desordre, i doncs ¿per què aquesta biblioteca és buida?

•

En absència de desperfectes visibles o senyals de violència que podrien fer pensar en

una acció intencionada, potser criminal, i davant de la impossibilitat absoluta d'explicar els misteris diversos i variats de les obres, han encarregat un enregistrament mitjançant el sistema vídeo de vigilància en tots els espais del museu durant la nit, durant les hores de tancament, quan ningú ja no el recorre [0-24 h, 2005]. Aquest vídeo és una mirada sobre l'absència de mirada. Potser ens permeti contestar una pregunta que no ens plantejem prou sovint: ¿què fan les obres a la nit, un cop soles? La pregunta pot semblar rara, fins i tot insensata, i tot i així el vídeo d'Ignasi Aballí ens obliga a mirar una dimensió essencial de la mirada que no se sol tenir en compte, de tan natural com ens sembla. Avui dia ens sembla normal, sí, que les obres se'ns mostrin, a plena llum, sense dissimular res, sense escapolar-se. Com totes les coses en aquest món, en realitat. Els subjectes, els espectadors, els ciutadans, som els amos de la mirada. Tot el visible se'ns ha de sotmetre, qualsevol objecte, i les obres d'art també. Res amagat, enlloc. No ens agrada allò amagat. Ens inquieta. Volem veure-ho tot. Exigim veure-ho tot. Res no ha d'escapar a la nostra mirada. Veure s'hauria convertit, doncs, en un dret inalienable. No poder veure-ho tot en determinades ocasions ens sembla, avui dia, una violació, de vegades intolerable, d'aquest dret fonamental. I per exercir-lo, no deixem d'inventar mitjans cada vegada més sofisticats per veure-ho tot. Les càmeres de vigilància en són una de les manifestacions essencials, i no pas la menys inquietant. Alguns volem veure a qualsevol preu, amb efracció si cal, o violant la intimitat. Els diaris o uns quants programes de telerealtà demostren que no es tracta simplement d'un poder policíac exercit en contra nostre, no és només Big Brother qui ens vigila: estem disposats a violar nosaltres mateixos la nostra intimitat, sense ser-hi obligats de cap manera, amb delectació i tot. Ignasi Aballí, és clar, s'ha limitat a filmar un museu a la nit. Així, es limita a plantejar una petita pregunta: ¿què passa quan no hi ha ningú? A veure què fan les obres, a veure si és cert que tenen ganes que se les mirin tot el dia. L'existència del museu, institució moderna, és la màxima manifestació del domini que els miradors ara exerceixen sobre el visible. El museu encarna la nostra voluntat que les obres, com totes les coses, se sotmetin a la nostra mirada, al nostre capritx. Que les coses es deixin mirar, sembla ben natural, i tanmateix tots sabem que no sempre ha estat així: per exemple, hi ha hagut pintors que han pintat obres que no estaven destinades a ser vistes, si més no per nosaltres. El museu és la institució del dret a la mirada. S'erigeix en les ciutats com un monument dedicat al poder absolut de la nostra mirada.

•

Novament, en aquesta obra, Ignasi Aballí hi obre una esquerda del temps. Aballí presenta en el present de l'exposició, en el present de la mirada, la imatge d'un temps d'abans, d'una exposició durant la nit, sense visitants, obres sense mirades. En mostrar el passat, aquestes imatges podrien mostrar què ha pogut passar. I també provoquen el suspens i davant d'elles –com davant de qualsevol pel·lícula– estem a l'expectativa d'un esdeveniment per venir. ¿Què passarà? L'art de les esquerdes del temps actua en el conjunt de les obres. Un art que fa present el passat, un art que té la potència d'instaurar el passat, esdeveniments passats en el present, en l'instant de la mirada, un art en què les obres ens posen a l'expectativa del que vindrà. Ignasi Aballí construeix un estrany Teatre del Temps, on el passat i el futur sorgeixen en el present de les obres. I en això podríem dir que és un artista «agustinà»: «Hi ha tres temps», deia sant Agustí, «el present del passat, el present del present i el present del futur. El present del passat és la memòria; el present del present és la visió. I el present del futur és l'espera.»<sup>3</sup>

•

Artista del rastre, artista del temps, Ignasi Aballí és d'alguna manera un artista de la ficció, de la literatura i el cinema, un artista que fa literatura sense llibres i cinema sense pel·lícules. Amb les seves obres, Ignasi Aballí crea imatges i relats... però dins nostre.

Els prestatges buits de la seva biblioteca reclamen que els omplim d'història, de la mateixa manera que els cartells de cinema ens fan inventar pel·lícules. Els llibres absents són una crida a la memòria, i els cartells de pel·lícules de Georges Perec ens fan dir: «Recordo». Ignasi Aballí és un artista que fa parlar. Provocar la paraula és una virtut fonamental de l'art, que és essencialment silenciós. Les obres d'art que mostren en silenci tenen l'estranya propietat de provocar la paraula. Les obres d'Ignasi Aballí es podrien anomenar conversation pieces: tenen el poder de fer-nos parlar. I en això Ignasi Aballí és un artista de l'esdeveniment. És a dir, les seves obres ens instiguen a dir l'esdeveniment. Dir l'esdeveniment, no és el mateix que dir el que ha passat; en realitat, com deia Jacques Derrida, és el dir el que constitueix l'esdeveniment, el que produeix l'esdeveniment. El treball d'Ignasi Aballí que ens fa parlar, fa l'esdeveniment.

•

¿Quin esdeveniment? Potser el fet que, precisament, ens toca a nosaltres, a cadascú, contestar aquestes preguntes, per fi: ¿què ha passat? ¿I què passarà? Preguntes sobre el que ha passat. Ens toca a nosaltres contestar, produir l'esdeveniment, i a ningú més.

•

¿Que no és això el que Ignasi Aballí volia mostrar?

1. La Bíblia, versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2004, basada en la 6a ed. Andorra Casal i Vall, 1992.
2. En castellà a l'original (N.del T.)
3. Sant Agustí, Confessions, XI, 20 (26).