

Ignasi Aballí

En el aire

Language is not transparent

Mel Bochner

Hace unos años, escribiendo precisamente sobre el trabajo de Ignasi Aballí, comenzaba haciendo una distinción en las derivas que han tomado las prácticas heredadas del arte conceptual de mediados del siglo XX. Quizá el camino más socorrido y al que recurren cada vez con más frecuencia generación tras generación de artistas, es el que tiene que ver con la liberación que supuso la **des-definición** **redefinición** del arte y con ella, la posibilidad de integrar cualquier cosa en un sistema cada vez más abierto, más incluyente, más espectacular y que además recorta cada vez más la distancia con el mercado del arte.

Pero simultáneamente, aunque seguramente con mayor dificultad y menos ruido, subsistió la línea que representaron las prácticas más complejas y menos espectaculares vinculadas a la investigación filosófica y lingüística cuestionando la definición misma del arte, y con ello, muchas de las nociones que conformaban nuestro universo cultural. De este modo retomaron la que debía ser la principal discusión en el ámbito de la crítica y la historia del arte, esto es, el problema de la relación entre las palabras y las cosas, entre los objetos y los términos que los definen. En algunos casos estos cuestionamientos ponían en evidencia el sistema epistemológico predominante en occidente, así como sus parámetros de definición, relación y jerarquización del conocimiento y la cultura. Estas prácticas entendieron que el objeto artístico y su definición eran la misma cosa y desarrollaron sus aspectos metalingüísticos mediante el recurso a las

propias definiciones, los materiales en estado puro o los sistemas de clasificación y de valoración del arte.

Una buena parte del trabajo de Ignasi Aballí se vincula a este tipo de prácticas y uno de sus principales intereses ha sido cuestionar la definición de arte a partir de sus métodos y materiales más tradicionales: la pintura y el color. Y lo ha hecho situándose precisamente en el ámbito de lo tautológico, de lo auto-referencial y del cuestionamiento de la práctica artística desde los elementos que la componen, al tiempo que lanza referencias a distintos dispositivos de representación de lo cotidiano, principalmente a los medios de comunicación. Se trata en cierta medida de trabajos que descubren su propio proceso en una revelación que funciona como metáfora del funcionamiento interno del arte y del aparato de representación. A todo esto se le suma el interés de Aballí por los sistemas de clasificación y por el análisis del lenguaje. Aquí está el origen de una práctica que me parece pertinente situar en esa tradición del conceptual racionalista más extremo. Pero también un poco más allá.

A finales de 2010 Ignasi Aballí presentó para el Proyecto Octógono en la Pinacoteca de Sao Paulo la instalación *Teoría*. La intervención consistía en ocho enormes vitrinas colocadas en círculo, y que contenían cada una un color en forma de pigmento - blanco, negro, amarillo, rojo, magenta, violeta, azul y verde- además de una vitrina central que contenía el color gris, la mezcla de todos los colores, pero que en este caso se trataba de polvo acumulado en la propia Pinacoteca. Vistas desde arriba, las vitrinas aparecían como grandes superficies de color puro. Abajo Al nivel de la obra, uno se podía ver que en las paredes laterales

de las vitrinas había impresos textos sobre teoría del color, significado y utilización de los colores. Aballí definió el proyecto como una especie de "grado cero" de la pintura: la materia pictórica en crudo confrontado por otra parte, a un recinto en el que se conserva el objeto terminado, la Pintura-Arte. La pertinencia de la propuesta es innegable y de alguna manera completa un recorrido que Aballí abrió con las *Cartas de colores* o con las piezas hechas con bastidores y barnices transparentes. A todos los comentarios en torno a la práctica de la pintura y al sistema del arte inherentes a este tipo de trabajos, en *Teoría* había que sumar además una presentación prácticamente escultórica que abría a otra dimensión el sentido del trabajo.

Algunos meses después, en marzo de 2011, Aballí presentaba la exposición *CMYK Color System* en la galería Estrany de la Mota en Barcelona. Para entonces las vitrinas habían sufrido una transformación importante: el pigmento en polvo -la *materia*- había desaparecido y en su lugar las propias paredes de la vitrina contenían el color. Mientras en el proyecto de la Pinacoteca la vitrina funcionaba todavía como un lugar en el que mostrar algo -el pigmento- en Barcelona la vitrina no contenía nada "material": estaba hecha ella misma del color que quería mostrar al tiempo que conservaba su transparencia y su vacuidad. Esto reforzaba indudablemente el aspecto escultórico de toda la instalación -en este caso de 4 vitrinas, una por cada color de las tintas que se utilizan en los procesos de impresión.

La exposición de la Fundación RAC desarrolla de alguna manera esta línea abierta por los objetos-vitrina de Aballí que sólo existen en la realidad

para no-mostrar, o para demostrar la paradoja de lo visible: nunca se ve todo lo que hay.

Este juego entre lo visible y lo invisible, entre lo opaco y lo transparente, recorre toda la exposición. El eje principal lo conforman tres vitrinas: la primera retoma el trabajo sobre el color, pero en esta ocasión se centra en el verde, un color que está presente todo el tiempo en el entorno gallego. La segunda vitrina lleva impreso un conjunto de fotografías que muestran distintos aparatos que sirven para medir cosas que no se ven: radiación, temperatura, luminosidad, etc. Finalmente la tercera vitrina lleva impreso un texto teórico sobre la arquitectura **en de** cristal.

El conjunto desata una serie de reflexiones sobre lo que se muestra y lo que se oculta, sobre lo que no se puede ver pero está ahí. En este ejercicio enlaza directamente con las preocupaciones sobre el lenguaje del arte conceptual y del propio Aballí en otros trabajos en los que también enfatiza cierto aspecto científico que contrasta con la experiencia sensible frente a la obra. Aunque en este caso está quizá más cerca que nunca de una experiencia estética más "tradicional" en la medida en que las vitrinas son presencias físicas en la línea de la escultura minimalista, que al tiempo que ocupan el espacio arquitectónico con contundencia, aparecen ligeras y literalmente transparentes. Esta paradoja **perceptual visual** genera una poderosa presencia material y conceptual.

A partir de la instalación de las vitrinas se puede entonces leer el resto de trabajos: desde *Medir el aire*, un video en el que se muestran imágenes aparentemente monocromáticas pero que son en realidad **fotografías de** cielos **realizadas** en

distintos lugares y momentos a los que se superponen distintos sistemas de medición del color, hasta las *Nieblas* que por un lado hacen referencia al lugar (Galicia), pero que a la vez funcionan como metáfora de aquello que ocultan, de lo que no nos deja ver.

Las artes visuales son, como su propio nombre indica, aquellas que potencian lo visual y el sentido de la vista por encima de otros sentidos. Incidir en lo que no vemos supone un posicionamiento que de alguna manera critica esa preponderancia de lo visual e intenta desviar la atención hacia otros aspectos que normalmente no tenemos en cuenta. El que no veamos algo no quiere decir que no exista. La prueba de ello es que podemos medirlo y una medición no es un acto de fe, es un dato objetivo. Me interesa la precisión, la exactitud, acercar las obras hacia un territorio más científico que artístico. Estas obras anulan todo aspecto romántico en relación al paisaje, para convertirlo en datos que cuantifican unos aparatos de precisión negando lo contemplativo y lo subjetivo. En el caso de las fotografías de la niebla, me interesaba realizar un trabajo específico sobre el lugar donde se realiza la exposición –Galicia- pero borrando todo elemento reconocible, de hecho anulando todo elemento visible, aprovechando una característica propia del paisaje gallego como es la niebla. En este caso si que el espectador debe hacer un acto de fe para creer que lo que está viendo son en efecto paisajes de Galicia, porque la niebla unifica todos los lugares donde está presente. Pero también es una forma de decir que hay algo de Galicia que es común a cualquier otro lugar en el que haya niebla, que ciega la imagen y la convierte en algo irreconocible y anónimo.

Todos los trabajos en la muestra tienen esa doble vertiente conceptual-poética de una manera quizá más marcada que en obras anteriores, o quizá es el propio tema de la transparencia, de la visibilidad -base de toda la historia del arte- el que inclina la balanza sobre esa deriva poética. La exposición está formada por un amplio grupo de objetos -cosas, presencias- que nos hablan de lo que no está. Es un conjunto de trabajos rico y que sin embargo habla todo el tiempo de una ausencia, de una trampa de la visión, de un equívoco. Si como indica el título, todo está *En el aire*, también es cierto que

necesitamos de las cosas que vemos para darnos cuenta de ello.

En el caso de las obras que caen más del lado del texto más próximas a lo textual que de a lo visual como los *Entrelíneas* o la instalación que da título a la exposición -una intervención de textos en vinilo sobre la cristalera de la sala de exposiciones que hacen referencia a lo que se puede ver fuera en el exterior- juegan también con esta complejidad entre lo que se lee y lo que se entiende. "Entender" se relaciona aquí también con la idea de transparencia en un sentido más amplio vinculado incluso al acceso a la información. Es entonces cuando, incluso con toda su sutileza, advertimos la dimensión política del trabajo que propone Aballí. Este es otro de los aspectos que enriquecen la propuesta y la trasladan más allá de preocupaciones exclusivas del ámbito de lo artístico.

Con gran acierto además, esta dimensión se extiende "fuera" más allá del contexto cerrado de la exposición para plasmarse en dos proyectos que toman forma de libros de artista y que amplían una vez más esta espiral que inicia en lo conceptual para alcanzar lo poético y finalmente lanzarse hacia lo político. Por un lado, *Atlas* es una publicación que reúne nombres de países recortados de la prensa durante un año. Los países han sido recortados y ordenados alfabéticamente de forma sistemática. Son de alguna manera una forma de medida del tiempo pero con un plus, y es que son también una demostración sin matices sobre la manera en que se reparte el poder en el planeta. Desde los países que ocupan decenas de titulares hasta los que ni siquiera figuran en el listado, nos encontramos con una estructura abstracta que

acoge un contenido histórico muy concreto. A ello se le suma otro tema fundamental del arte contemporáneo que es la definición misma del arte como labor, como trabajo físico y como práctica inútil.

Pensando sobre estas cuestiones, sobre lo que se puede considerar o no arte político, llegué a la conclusión de que hay dos tipos de artistas: los que llegan a lo político desde lo poético y los que llegan a lo poético desde lo político. En cada caso es más evidente un aspecto que el otro, aquel que se percibe como más importante y definitorio de la obra, pero al final, me parece que se pueden establecer estos recorridos inversos. En mi caso, estaríamos hablando del primer tipo de artista. Mis trabajos no tienen una intención política explícita, pero es cierto que muchas veces ésta aparece cuando se hace sobre ellos una lectura más a fondo. Es un aspecto más de los que se pueden considerar al analizar, por ejemplo, *Atlas* o *Banderas Transparentes*. Una bandera, como símbolo, tiene una evidente connotación política, pero si es transparente y por lo tanto no la vemos, toda esa intención se desvía hacia aspectos que se vinculan con la percepción, la ausencia, lo invisible, que me parece que no son temas tan políticos como poéticos, que están más cerca de lo que es propio del arte no político. En el caso del *Atlas*, o de los *Mapas Mundi*, quizás es más evidente el lado político, pero también se puede ver como un trabajo absurdo e inútil, recortar durante todo un año los nombres de los países que aparecen en un periódico y al final ordenarlos alfabéticamente. Creo que estos trabajos mantienen un equilibrio entre los dos extremos.

El del arte es uno de los pocos ámbitos en los que todavía es posible plantear actitudes y posicionamientos no necesariamente productivos o lógicos, en el que es posible practicar una cierta resistencia a lo establecido y a las dinámicas sociales consideradas correctas. Las nociones de útil o inútil no sirven para evaluar el trabajo en arte, porque una de sus funciones es, precisamente, cuestionar todo lo establecido y proponer otros puntos de vista sobre la realidad y explorar otras posibilidades de reflexión sobre todo cuanto nos rodea.

La otra publicación, *Banderas transparentes*, reúne un conjunto de fotografías de astas de bandera en las que no hay nada. Estas astas colocadas en

jardines, monumentos y edificios generan un ritmo visual hipnotizante al tiempo que parecen apuntar al contexto en el que la bandera no-está. Pero también convierten a la bandera ausente en el elefante en medio del salón (?). El conjunto de fotografías nos desplaza hacia cuestiones como la ausencia de representatividad de un trozo de tela, o a la utopía de un mundo sin banderas y sin fronteras lo que abre el sentido del trabajo hasta los límites de la mera sistematización del proceso.

Un aspecto fundamental de las *Banderas transparentes*, y que no he comentado antes, es el título, que dirige el sentido de las imágenes hacia un significado concreto y que es el que las convierte en políticas. Porque una serie de fotos de mástiles de banderas, sin más, no es especialmente política. Pero este título dirige la lectura hacia la idea que tu comentas de utopía de un mundo sin banderas y, como consecuencia, sin fronteras. Pero yo no estoy diciendo que en estos mástiles no haya banderas, digo que son transparentes y que por eso no las vemos. Esa es la parte poética del trabajo que, sin duda, también contiene significados políticos.

El conjunto de obras que Aballí ha desarrollado para este proyecto es increíblemente congruente y multidimensional. No sólo por los soportes que utiliza, sino especialmente por la manera en que pone en juego las paradojas de la imagen y el texto. Las imágenes en la exposición son bien transparentes, bien opacas, no "muestran" nada, si acaso ocultan, lo mismo que los textos que solo muestran fragmentos, explicaciones parciales, abstracciones.

Si el El arte conceptual más duro radical daba prioridad absoluta al lenguaje por encima de la visualidad y del "objeto arte", Ya en 1970 Mel Bochner, uno de los padres del arte conceptual presentaba una pieza seminal que ponía la premisa en entredicho: sobre un muro había pintado descuidadamente un fondo negro que terminaba en

chorreones, cercanos por cierto a la gestualidad del Expresionismo Abstracto. Sobre ese fondo negro había escrito con tiza "el lenguaje no es transparente". Esta pieza puede servirnos para trazar el puente que une el trabajo de Aballi con las preocupaciones conceptuales: se empieza por des-estructurar la pintura para acabar deconstruyendo el lenguaje y la relación de éste con lo real. Si la representación es falsa y el lenguaje no es transparente, entonces en efecto todo es posible, todo está en el aire.