

La incertidumbre de lo real. Sobre el trabajo de Ignasi Aballí.

Issa M^a Benítez Dueñas

Cuando en los años sesenta empezaron a surgir las primeras manifestaciones de corte conceptual en un claro enfrentamiento al *status quo* del mercado y las instituciones artísticas, pocos podrían imaginarse que en poco más de tres décadas se convertirían en la referencia para una de las más grandes explosiones del mercado y del espectáculo del arte.

En efecto, las prácticas conceptuales, que liberaron la práctica artística del objeto y dieron entrada a la acción y al proceso en el ámbito de lo que puede ser definido como “arte”, expandieron las posibilidades de definición de lo artístico hasta límites hasta entonces insospechados. Es aquí cuando surgen o se consolidan prácticas como el performance, el video-arte, el *arte povera*, la poesía concreta y demás manifestaciones que en su momento trasgredieron los límites de los soportes y las definiciones tradicionales del arte. El desafío que plantearon a la crítica, la historia y las instituciones artísticas ha sido superado con creces. Lejos de amedrentarse, los estamentos artísticos se fueron apropiando de estas prácticas hasta convertirlas en el principal reclamo de un sistema que hoy por hoy se sustenta en la espectacularidad, el impacto mediático y en su capacidad de absorción y adaptación a estos retos.

Pero esta historia del arte contemporáneo que comenzó a escribirse en esos años y precisamente de la mano de las prácticas conceptuales tuvo también un lado menos demagógico y más silencioso. Algunos de los artistas que comenzaron a cuestionar las definiciones tradicionales del arte lo hicieron desde un ámbito estéticamente más árido como es el de la lingüística y la filosofía. 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 occidental así como sus parámetros de definición, relación y jerarquización del conocimiento y la cultura. Estas prácticas, más propiamente definidas como *arte conceptual* -frente a lo que podría llamarse *conceptualismos* y que se describía más arriba-, entendieron que el objeto artístico y su definición eran la misma cosa y desarrollaron sus aspectos más metalingüísticos mediante el recurso a las propias definiciones, los materiales en estado puro o los sistemas de clasificación y de valoración del arte. La estrategia tautológica se ha trasladado con el tiempo al ámbito de la representación de la realidad, y en este sentido el arte conceptual de corte más documental ha reencontrado sus vínculos con el mundo.

Parte del trabajo de Ignasi Aballi y al que quisiera referirme aquí, se sitúa a este lado del Conceptual, 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. Si en efecto se trata de un cuerpo de obras en las que predomina cierta ausencia, no lo es menos que se trata de trabajos que descubren su propio proceso en una revelación que funciona como metáfora del funcionamiento interno del arte y del aparato de representación.

En piezas como *Malgastar* en la que deja secar 250 kilos de pintura industrial en sus propios recipientes, el gesto, o más bien, el anti-gesto habla por supuesto de un no-hacer, pero esto no es lo mismo que *nada*. En ese no-hacer se ha tomado una decisión cuyo sentido recae mucho más en la intención conceptual por la que algo no se ha hecho, o por la que se ha hecho una cosa *otra* tergiversando la utilidad de un material dado. En la medida en que nos enfrentamos a un objeto que no ha sido manipulado nos vemos en la obligación de indagar en su sentido en tanto objeto que se ofrece, ya no a la contemplación, sino a la reflexión. La potencialidad de la pintura en tanto pintura no ha sido anulada, muy al contrario ha sido puesta en suspenso –congelada- de modo que esa pintura concreta es potencialmente *toda* la pintura. Este tipo de ejercicio nos remite directamente a las proposiciones de Lawrence Weiner que se expresaba mucho más interesado en la *idea* del material que en el material mismo y que en 1969 hacía una declaración de intenciones¹:

El artista puede construir la pieza;
la pieza puede ser fabricada;
la pieza no necesita ser construida.

Cada una de estas opciones son iguales y
consistentes con la intención del artista
la decisión en cuanto a la condición de la pieza
recae en el que la recibe en el momento en el que la recibe

La obra de Aballí se relaciona con estos postulados en la medida en que su descripción se basta para dar cuenta de su intención al punto de que el objeto en sí –los botes de pintura concretos-

¹ Lawrence Weiner en conversación con Ursula Meyer en *Conceptual Art* (Dutton, New York, 1972): The artist may construct the piece; / the piece may be fabricated; / the piece need not be built. / Each being equal and consistent / with the intent of the artist / the decision as to condition / rests with the receiver upon the / occasion of receivership

pueden obviarse al igual que muchas otras piezas que por lo mismo pueden ser reproducidas en distintas instalaciones.

Algo similar sucede con las piezas hechas con bastidores y acrílico transparente. Se trata de un trabajo que desnuda literalmente la estructura de la pintura. Aunque aparentemente no hay nada que ver, o sólo hay que ver esa estructura “vacía”, aquí si se ha hecho “algo”. En *Finestra* incluso “pinta” una ventana que es totalmente transparente y opaca a la vez, una especie de representación truncada, quizá como metáfora de las limitaciones de la pintura misma y de esa idea de “ventana al mundo” que representa el lienzo.

En cualquier caso parece posible hablar de un “dejar hacer” en lugar de un “no hacer” –pues qué duda cabe de que *siempre pasa algo*, algo se transforma, nuestra idea del *arte* ha cambiado. Las piezas hechas con polvo dan cuenta de esto perfectamente, el que no haya una acción sobre la materia en el sentido clásico de la técnica, de ninguna manera significa que no haya una transformación intencionada sobre ella –acumulación provocada o una manipulación del azar que por otra parte repite el gesto duchampiano por excelencia. Lo que queda son los restos, las huellas de una intención que trasciende su contingencia material.

Otro de los aspectos que el arte conceptual pone en juego es la relación entre el arte y la realidad al desmontar la noción de *representación*. Mostrar la estructura del arte tal y como lo plantea Aballí es una de las estrategias para conseguirlo. La *Carta de colors* es otro ejercicio en este sentido pero que introduce otra de las grandes preocupaciones del conceptual, esto es, la relación entre las cosas y las palabras que las nombran que es al fin y al cabo otra forma de representación. Quizá es más preciso decir que lo que está en juego es la tensión que hay entre la representación visual y la representación conceptual –lingüística- del mundo. De un modo diríamos que bastante didáctico, Aballí pinta directamente sobre el muro cuadrados perfectos de diferentes colores sólidos. Debajo encontramos su referencia numérica dentro del catálogo o carta de colores y su *nombre* –que no su descripción- en seis lenguas distintas. Este simple gesto de mostrar simultáneamente todos los nombres de un mismo color nos obliga por lo menos a cuestionar si de verdad se ven iguales un *Jaune de Naples* que un *Napelsgeel*. O incluso más, cuando Aballí hace el mismo ejercicio con los barnices nos tenemos que preguntar cómo-no-se-ven-iguales una serie de muestras transparentes que sin embargo tienen nombres, clasificaciones y descripciones *distintas*.

Este enfrentamiento con los *matices* que muestra la realidad puede provocar vértigo. Tanto como el infinito listado de lenguas presente en *Inventari (Llengües A-Z)* y que demuestran la inevitable multiplicación de nombres y sentidos que hacen que el

entendimiento aparezca como algo casi milagroso. En este sentido las estrategias conceptuales elegidas por Aballí se alejan de la idea de ficción (los colores y los nombres no están manipulados, son muestras concretas, nombres y mezclas “científicas”) para situarse más cerca de una noción de *representación* que se nos presenta efímera, frágil y carente de certezas. No se trata pues de negar la representación (todo el pensamiento es representación) sino de mostrar sus inestables vínculos con eso que llamamos realidad y que se escapa todo el tiempo. Esos enormes inventarios sólo demuestran lo inaprehensible que es la realidad cuando intentamos hacer una lectura fina. Los listados (*Llistats*) tienen de alguna manera un efecto similar: la cuenta de personas, heridos o muertos, de dinero, de tiempo o de inmigrantes, descontextualizada y convertida en una referencia abstracta tiene el doble efecto paradójico de, por un lado, despersonalizar el dato al tiempo que nos acerca a la vida en tanto realidad inconmensurable y abismal. Ese efecto de acercamiento y alejamiento simultáneo se resuelve también con acierto en una pieza como *Calendari* en la que se describe cada día con la foto principal de la primera página de un periódico. El ejercicio rutinario y mecánico da lugar a una representación de la actualidad o del pasado inmediato reveladora: imágenes, situaciones y personajes se repiten y se hacen eco al grado de que parece que sólo suceden un número limitado de cosas, pero que éstas suceden *todo el tiempo*, una y otra vez. Se trata así de una especie de rectificación sobre la idea de que el periódico representa la transformación constante de la realidad, o la novedad diaria. Al contrario nos enfrentamos a la demostración de que todos los días son distintos, pero sabemos que *plus ça change, plus c’est la même chose*...La vista en perspectiva y ordenada que posibilita el trabajo mecánico de recopilación, ordenación y presentación corrige esta noción.

Más radicales son las otras *Correcciones* que presenta Aballí: cubrir de Tipp-Ex un espejo, subsanando de alguna manera la representación parcial, “equivocada” de su reflejo. Como si lo único que fuera posible mostrar es el error pues no se trata nunca de una corrección en el sentido de mostrar la respuesta correcta. Se trata de lanzar el error como la única posibilidad de acción. No se trata de no-hacer, sino de reconocer que la única forma de hacer algo es equivocándonos, haciéndolo mal. Toda acción está siempre incompleta, es parcial. Pero sobre todo es tan imposible acertar como dejar de hacer.

