

PERPETUUM MOBILE

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

PERPETUUM MOBILE

CONVERSACIÓN ENTRE IGNASI ABALLÍ Y JOÃO FERNANDES
A PROPOSITO DE *SIN PRINCIPIO / SIN FINAL*

I. PRÓLOGO	7
II. PRIMERA VARIACIÓN: LAS PRUEBAS DE BOLÍGRAFO	16
III. OTRAS VARIACIONES: FUGA A DOS VOCES	19
IV. EPÍLOGO	54

I. PRÓLOGO

Empecemos por este libro. Más que un catálogo, un libro. Un libro de artista que acompaña una exposición y que es en sí mismo una obra más. A Ignasi Aballí siempre le gustó ese concepto expandido de libro como universo que encontramos explicitado en Mallarmé, que decía que “un libro no empieza ni acaba, solo lo parece”. El tiempo se revela como un agente constructor de la materialidad del discurso artístico en su obra. *sin principio/sin final* es, así, una exposición y también un libro. La exposición se centra sobre todo en los últimos diez años su actividad, con algunas obras nuevas presentadas ahora por primera vez. El artista abre sus archivos de imágenes y palabras, construyendo de un modo sutil un proceso de cuestionamiento del museo, en el cual coinciden las referencias a la pinacoteca, la biblioteca, la hemeroteca y la cinemateca como instancias de deflagración de conflictos entre el ver y el conocer. Se distinguen entre ellos obras que alertan permanentemente al visitante sobre su condición y lo interrogan sobre su estatuto de espectador. Tales obras están planteadas como un reto a su capacidad de ver y de interpretar: fotografías de cartelas que reproducen informaciones de utilidad (“la exposición continúa”, “atención a las escaleras”) o restricciones y convenciones propias del espacio del

museo (“por favor, no tocar las obras de arte”), hay paredes pintadas de diferentes blancos que ponen en cuestión los blancos de los muros de un museo, y hay fotografías de los sistemas que permiten colgar pinturas en esas mismas paredes. La exposición se revela como una meta-exposición, una sobre-exposición en diferentes niveles, como esas fotografías que se yuxtaponen en una sola imagen, invitando a quien la visita a una experiencia perceptiva de las obras que en ella descubre, sin olvidar jamás el reto de una reflexión crítica sobre las convenciones que definen las circunstancias de su visita. Este volumen, por su parte, es un libro de libros: entre sus páginas aparecen páginas de otros libros: índices, fotografías de otros catálogos, obras que se vuelven páginas y páginas que se vuelven obras, con anuncio de prólogos, epílogos, sumarios. En su concepción gráfica, una regla: la escala 1:1. Todas las obras se reproducen a esa escala. Dado que sus dimensiones son mayores que las de las páginas de este libro, esas obras están reproducidas mediante fotografías de otros libros. Una mirada, dos tiempos. Una lectura pero, ¿cuántas interpretaciones entre esos dos tiempos y sus espacios? El texto, una conversación entre el artista y el comisario de la exposición: otro libro dentro de un libro. Descubriendo su identidad en la alteridad de los discursos. *Perpetuum mobile*, como en la música. Sin principio, sin final.

JOÃO FERNANDES — Se puede comparar la preparación de esta exposición para los espacios del museo con la preparación del libro que la acompaña. Del mismo modo que te enfrentas con las diferencias entre estos espacios y otros anteriores donde has presentado algunas de estas obras, lo haces con las diferencias entre la paginación de este libro en relación con otros en los que has trabajado en el pasado. Esto te lleva a diferentes situaciones que al mismo tiempo estructuran todo un juego con las medidas y escalas de las obras en relación con el espacio, así como con las imágenes en relación con el libro. Esa cuestión de la escala en tu obra se manifiesta en el modo como la proporción forma parte del juego de la imagen, de las reglas de sus sistemas de presentación. Pero la escala te lleva también a un segundo asunto, que es como una *effet de vérité*, un efecto de verdad, como una reflexión sobre lo que es la representación y lo que es la presentación; lo que es *vraisemblable*, lo que es verosímil en un juego de escalas implica también una relación entre la imagen y su referente. Subviertes la mimesis aristotélica a partir de una retórica de lo visible que se vuelve invisible en las cosas, como por ejemplo en la dimensión o la numeración de una página, el diseño o la proporción de una fotografía en una página de periódico, el tamaño de un tipo de letra o una información referente a contextos que transfieres a otros contextos, convocando la atención sobre aquello que antes no era visible y que tú trabajas en ejercicios de presentación que tornan verdadero el momento a partir de lo que es verosímil. Verosímil es una palabra muy curiosa, porque alía estas dos palabras: lo “símil”, lo que es igual a otra cosa, y lo “verdadero”. En principio esa palabra es una paradoja porque, de entrada, lo que es igual a otro no debería ser lo verdadero, sino que debería ser una copia... ¿Cómo ves esa cuestión del efecto de verosimilitud en tu obra, articulándolo con la cuestión de la escala que en ella se manifiesta?

IGNASI ABALLÍ — Creo que hay algunos trabajos, sobre todo recientes, que exploran esos dos aspectos de la simulación y la verosimilitud de la imagen. Este es un aspecto que me está preocupando bastante últimamente; cuando haces una fotografía, qué tamaño debe tener después cuando la amplias para presentarla en una exposición. Cada vez me interesa más procurar que el tamaño coincida con la realidad,

que la fotografía se pueda superponer a la realidad y casi coincida con ella. Este aspecto ha sido uno de los temas o motivos que me ha interesado también aplicar en el libro que se va a publicar con motivo de la exposición, de manera que he intentado que todo lo que aparece en él esté representado a su tamaño real, tal como es en realidad. En la exposición se van a poder ver algunos ejemplos de esto, sobre todo en algunas obras recientes en las que la coincidencia entre lo que se va a ver y la realidad está a escala 1:1. Como esta idea se va a aplicar también en la publicación, todo va a tener una lógica y una relación respecto a los aspectos que comentabas.

JF — Tú eliges tus referentes no por aquello que representan, sino por aquello que no representan pero que también manifiesta un significado más que revelas en ellos. Cuando trabajas la cuestión de la imagen, esta tiene siempre una relación icónica con un referente. Sabemos que esa relación puede ser también simbólica, pero a veces deconstruyes toda la simbología de la imagen, subrayando su condición icónica, que hace visible en el referente aquello que era invisible. Eso llega a un punto determinado en este libro: impones la regla de presentar las obras con su dimensión real en las páginas y, cuando el tamaño de la imagen original supera las dimensiones elegidas para esta publicación, decides utilizar la imagen de un libro anteriormente publicado cuyas dimensiones se adecuan a las de ese libro. Ese es un ejemplo de cómo el icono no es simbólico, sino que es, a veces, un icono de un icono de un icono; como, en ocasiones, un libro puede ser un libro dentro de otro libro y este a su vez dentro de otro libro. O una rosa es una rosa es una rosa, como decía Gertrude Stein... Nos encontramos así con un proceso, que los franceses llaman de *mise en abyme*, que incide sobre la condición del significante y del significado de la imagen. Del mismo modo, abres paradigmas dentro de paradigmas, ya sea con tus imágenes dentro de otras imágenes, con las palabras y sus listados, o con las categorías de tus teorías de los colores. Porque tus teorías de los colores, por ejemplo, no son aquellas que vienen de Wittgenstein o de Goethe, sino que provienen de la fabricación industrial del color, de lo que los catálogos o cartas de colores te ofrecen; así haces visible lo que no es habitualmente tan perceptible cuando se habla de color en pintura, ¿no es así?

IA — Pensé, en un momento en el que estaba trabajando sobre los elementos constitutivos de la pintura, que cuando vas a comprar los colores a la tienda de pinturas, de alguna manera en ese acto ya está empezando la obra, porque la elección que hagas va a condicionar el resultado posterior. La carta de colores para mí ya contiene, de alguna manera, todas las pinturas posibles que se puedan hacer, porque la diferente combinación de sus colores va a concretar una pintura, pero a la vez cualquier otra sería posible. En cuanto al tema que comentabas de los libros reproducidos dentro de la publicación que vamos a hacer con motivo de la exposición, surgió por la necesidad de respetar la escala tal como hablábamos antes, la escala real de lo reproducido dentro del libro. Me planteé cómo podía introducir obras que no caben dentro de él pero que me interesaba que de alguna manera estuvieran presentes. La solución fue acudir a los catálogos que había editado previamente y reproducirlos a su medida real, con lo cual la foto de la obra que aparece reproducida en él, de alguna manera respeta esa condición de escala 1:1 que me había autoimpuesto previamente. Pienso que, a la vez, también es interesante esa revisión de otras publicaciones hechas anteriormente, en paralelo a la presentación de obras anteriores, algunas de ellas presentes en la exposición. Es una manera indirecta de hablar de ellas, porque también van a estar formando parte del libro.

La obra de Ignasi Aballí es un desafío permanente a la atención y a la percepción del espectador. Utilizando estrategias características del arte conceptual, entre las cuales se encuentran el texto, la imagen encontrada, el archivo y el documento, sus proyectos subvierten las distinciones entre géneros artísticos como la pintura, la literatura, la fotografía, la instalación, el cine y el vídeo. Investigar, listar, agrupar, enumerar, clasificar son acciones de un proceso creativo del mismo modo que disponer las formas y los

colores en un cuadro. La pintura se asoma a la literatura como matriz de un proceso abierto en la literalidad y la materialidad de lo cotidiano, donde el artista encuentra catálogos de colores industriales o palabras en periódicos, libros o referencias de la historia del arte y de la cultura.

JF — Tu obra no es únicamente una consecuencia de un programa conceptual, pero sí desarrolla diversos programas a través de diferentes proyectos y creo que esos programas pueden ser considerados recursos: puedes utilizar un proceso y este puede reaparecer en diferentes momentos de tu trabajo. Tus listados, por ejemplo, se van haciendo a lo largo de un arco temporal muy amplio y aún se siguen desarrollando, ¿no es así? ¿Ves tus conjuntos de trabajos o de proyectos como algo que se seguirá desarrollando siempre, como la manifestación de una idea de obra en abierto?

IA — Yo creo que existen las dos posibilidades, y es cierto que algunos proyectos pueden seguir funcionando abiertos indefinidamente. Uno sería el que has citado, el que toma el periódico como punto de partida. Algunas líneas de trabajo reaparecen al cabo de un tiempo de no haberlas desarrollado, vuelven a aparecer y para mí no es un problema retomarlas para hacer una propuesta nueva: puede ser un trabajo hecho utilizando polvo, por ejemplo, o cualquier otra línea de investigación. Paralelamente a estos, hay trabajos que tienen un recorrido más corto, más puntual y que se concretan de forma más rápida. Todo mi trabajo funciona a esas dos velocidades, una muy lenta y abierta y otra, relacionada de alguna manera con esta, que se abre a otras propuestas, que tiene un recorrido más puntual, más concreto y más corto temporalmente, con proyectos que se definen mucho más rápidamente. Todo el trabajo se articula a partir de estas dos metodologías. Hay trabajos que por sus propias características necesitan mucho tiempo para obtener el material y para conseguir construirlos y otros en los que no es necesario y se pueden concretar en un periodo de tiempo corto.

JF — Tu trabajo como artista y la manera como lo estructuras a veces encuentran su paralelo en una cierta consciencia de las estructuras invisibles que sostienen las convenciones características de los objetos culturales de nuestro tiempo: el libro, el cuadro, la fotografía, el periódico... Esa consciencia estructural te lleva a principios que tienen su paralelo en referencias literarias, como por ejemplo Georges Perec o el Oulipo¹, a través de diferentes momentos de juego con la propia consciencia de la estructura de las cosas. Me gustaría saber qué relevancia tienen para ti esos modelos literarios, para los que la obra no es un modelo terminado. Jamás te impones un sistema finito que prevé el resultado de un proceso de trabajo, ni siquiera cuando partes de reglas finitas, pues estas se pueden revelar infinitas al ponerlas en práctica, como ocurre con las reglas gramaticales de una lengua, ¿no te parece? Y para mí esa idea de apertura del proceso es una gran diferencia respecto a los modelos literarios que se encierran en un libro, en una novela, en un cuento, en una obra que tiene sus límites objetivos en la viabilidad del soporte en el que está realizada, en sus páginas, algo que no ocurre con tu trabajo. ¿Cómo ves esa diferencia entre lo programado y lo no programado en tu trabajo en relación con el desarrollo de los proyectos que en él surgen?

IA — Muchas veces la idea o el trabajo surge de una forma más o menos intuitiva, pero esa idea inicial ya lleva implícita su metodología, es decir: yo puedo pensar en un momento determinado, trabajando con el periódico, que al año siguiente voy a guardar todas las fotos de la portada y las voy a organizar, una vez acabado el año, como un calendario, poniendo cada foto en el lugar del día en la que apareció. Y a partir de este gesto construir un calendario utilizando las 365 imágenes obtenidas; en este caso el proceso se desarrolla al pie de la letra, es decir, el día uno de enero empiezo a recortar la primera foto y el 31 de diciembre la última. Una vez tengo todas las imágenes construyo el calendario. No hay diferencia entre la idea, su realización y el resultado final. Esto me ocurre con muchos de los trabajos en los que hay unas condiciones previas autoimpuestas. Perec decía que él no podía ponerse a escribir sin unas condiciones previas y luego el trabajo se desarrolla cumpliendo o respondiendo a esas limitaciones o autolimitaciones.

1. Fundado por François Le Lionnais y Raymond Queneau, el Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) nace en 1960 como un grupo de matemáticos y escritores interesados en aprovechar al máximo las posibilidades (potencialidades) del lenguaje a través de la creación y del rastreo de *contraintes*, término que en español suele traducirse como "trabas" o "constricciones", y que alude a las reglas que imponen y determinan una estructura literaria.

De alguna manera comparto esta metodología propia de algunos escritores, como Perec por ejemplo. Pero otra cosa que también me interesa de él y en general de mis escritores de referencia, es que reflexionan sobre el fin de la literatura, sobre las posibilidades que tiene la literatura de continuar vigente como forma de expresión o como forma de comunicación. Me interesan Joyce y Beckett porque su trabajo es también una reflexión sobre el lenguaje, sobre su sentido como instrumento de comunicación o quizás mejor de incomunicación, sobre qué es la escritura; me interesa Bernhard porque, aunque de otra manera, desarrolla el mismo concepto. Lo mismo ocurre con todos los referentes que de alguna manera utilizo para desarrollar mi propio trabajo. Yo creo que la idea de finito o infinito a la que te refieres va muy asociada a las obsesiones. Es algo superior a ti. A pesar de tus ganas de acabar un proyecto, es imposible conseguirlo porque sigue habiendo en él aspectos que te interesan. Por ejemplo, cuando leo el periódico cada día, veo palabras o imágenes que necesito recortar y archivar para quizás utilizarlas después en algún trabajo. Es verdad que muchas veces me he planteado finalizar este proyecto, y pensaba que la exposición del Museo Reina Sofía sería una buena ocasión para hacerlo: mostrar todo lo que ha dado de sí y cerrarlo. Pero realmente no sé si lo voy a conseguir. No sé si cuando vuelva a coger el periódico voy a seguir cogiendo también las tijeras para continuar con esta obsesión de recortar palabras y otros materiales que más tarde puedo utilizar...

Aballí interroga a la obra de arte subrayando diferencias y semblanzas, así como contradicciones entre apariencia, realidad, simulación y valor. Las convenciones del arte, así como las convenciones de representación de su valor cultural o económico son cuestionadas para así poner en tela de juicio las oposiciones entre lo efímero y lo permanente, lo visible y lo invisible, lo perceptible

y lo cognoscible. Sus materiales y procesos pueden ser extraordinarios, aunque con frecuencia tienen su origen en la más inmediata cotidianidad: así ocurre, por ejemplo, con el polvo, los recortes de periódico, los jirones de billetes de banco, el líquido corrector para máquina de escribir y las pruebas de bolígrafo encontradas en papelerías.

II. PRIMERA VARIACIÓN: LAS PRUEBAS DE BOLÍGRAFO

JOÃO FERNANDES — Hay una serie de obras tuyas en las que recolectas pruebas de bolígrafos trazadas anónimamente en las tiendas que los venden. Se trata de una situación muy curiosa, no solo por lo que es la relación entre potencia y acto, que ya se encuentra por ejemplo en la manera en que hablas del proceso de la adquisición del color, sino porque cuando se adquiere el color, todas sus posibilidades empiezan en ese acto. Pero aquí, cuando alguien compra un bolígrafo, no lo compra para hacer esos dibujos...

IGNASI ABALLÍ — No, creo que no.

JF — Me gustaría preguntarte sobre el proceso de *ready-made* que se puede detectar en esos papelitos encontrados en casas comerciales: ¿haces una selección? ¿Los recoges y los seleccionas después? ¿No haces ninguna selección? ¿Los cambias? ¿Son *ready-mades* asistidos, como Duchamp los definía, o no? ¿Hay una intervención tuya en ellos, o no? También me gustaría que hablaras un poco sobre esa posibilidad de la reducción de la escritura al garabato, antes del funcionamiento del objeto que escribe, expresiva al mismo tiempo de la identidad de cada uno, porque un dibujo en principio es siempre una cosa muy personal, es un ejercicio que nos podría identificar, acaso como nuestras huellas digitales. En tal caso, habrá siempre una proyección personal en esos dibujos anónimos que recoges, y en el hecho de que los presentes como dibujos, cuando sabes que jamás fueron concebidos como tales, incluso cuando comparten sus condiciones de presentación con el resultado de una acción que se podría clasificar como un *doodle*.

IA — Sitúo estos trabajos en relación con otros anteriores, como podrían ser los trabajos hechos con materiales recuperados, como el polvo, los restos de ropa sacados del filtro de la secadora, o los billetes de euro triturados, que son materiales que ya no tienen ningún valor, pero que el hecho de recuperarlos y reutilizarlos como obra, les vuelve a dar

otro valor, no solo económico, sino también simbólico. Creo que son trabajos que plantean la posibilidad de leerlos de diferentes maneras. Un día en una papelería me fijé en los papeles donde la gente probaba los bolígrafos y me llamó la atención, por un lado, la idea de que eran dibujos hechos sin ninguna intención, ni estética, ni conceptual, ni que fueran interesantes o atractivos; por otro lado me interesó el hecho de que era una intervención colectiva, porque, realmente, en muchos de esos papeles ha participado mucha gente, depende de los llenos que estén, pero normalmente son dibujos colectivos. En resumen, los dos aspectos que me atraían eran la falta de intencionalidad, estética y conceptual; y el hecho de que estaban elaborados entre varias personas. Empecé a recogerlos y me di cuenta de que había una variedad amplia de posibilidades, por ejemplo, según el utensilio que se había utilizado: algunos están realizados solo con lápiz o bolígrafo de un color y en cambio otros tienen todos los materiales, colores y tipos de bolígrafo y rotulador que venden en la tienda.

En relación con lo que comentabas, me interesaba la idea de la escritura automática, irreflexiva. El gesto no tiene mayor interés que el de comprobar si la herramienta funciona correctamente para luego poder escribir; los dibujos tienen en común la fase previa al uso normal del bolígrafo: ver que la tinta sale correctamente y funciona bien. Al final he obtenido una serie de papeles con tamaños y tipologías muy diversas: unos papeles son blancos, otros de color, cuadriculados, etc. que me van a permitir mostrar un repertorio bastante amplio y diverso de estos trabajos.

Es interesante también ver cómo estos dibujos se relacionan con obras de otros artistas: muchos me recuerdan, por ejemplo, obras de Cy Twombly o de pintores o artistas que han trabajado en una línea parecida, en este caso sí con una intención que no tienen estos dibujos, aunque formalmente se parezcan. Recuerdo que en una ocasión me comentaste, creo que fue en un ARCO en el que presenté una mesa con algunos de estos papeles, que, de alguna manera, en todo mi trabajo siempre estaba presente la pintura y que esos papeles a ti te seguían pareciendo muy próximos a la pintura. Y estoy de acuerdo, muchos recuerdan obras de Pollock con esa maraña de trazos, de gestos que

se confunden unos con otros. Añadiría que también me interesa su lado un poco gamberro, porque mucha gente escribe palabras sin sentido, hace dibujos mal hechos, o intenta hacerlos bien pero rápidamente y sin atención. Tienen también una relación con el grafiti, con ese tipo de expresión libre y sin ningún tipo de intención; o también con los dibujos que hacemos cuando hablamos por teléfono: no estamos pensando en lo que dibujamos, sino que los trazos surgen de una forma inconsciente y automática.

III. OTRAS VARIACIONES: FUGA A DOS VOCES

JOÃO FERNANDES — ¿Cómo se aborda una segunda exposición antológica? ¿Puede el río pasar dos veces por los mismos márgenes? Es verdad que entre tu primera antológica y esta median diez años. Y en ese tiempo has producido obra nueva y también has tomado decisiones en uno u otro sentido sobre las anteriores. En esta exposición, por ejemplo, rescatamos algunas obras que, aunque ya existían en 2005, no estuvieron presentes en aquella primera muestra antológica. Al mismo tiempo, presentamos obras creadas después, durante estos últimos diez años. De modo que estamos construyendo una nueva situación, diferente en el tiempo y el espacio respecto a la primera que se presentó en Barcelona, Oporto, Birmingham...

IGNASI ABALLÍ — Esa exposición estuvo viajando durante un año. Empezó en el Macba, en Barcelona, en el 2005 y después se pudo ver en el Museu de Serralves de Oporto, en la IKON Gallery de Birmingham y por último en el ZKM de Karlsruhe durante el año 2006.

JF — La exposición del Macba, por ejemplo, era diferente de la de Serralves. Eran la misma exposición y el mismo catálogo, pero declinaste la exposición de una manera muy distinta, atendiendo, entre otras cuestiones, a la diferencia entre los espacios. En tu obra hay muchas veces una relación con el espacio en la que te apropias de él y utilizas aquello que te ofrece. El espacio es un material para ti: te lanzas a conocer sus características, sus posibilidades, las utilizas para algunas obras (como las que se instalan directamente en el muro o en las ventanas) y eso crea una situación de enunciación muy peculiar en tus exposiciones. Tiendo a pensar que, cada vez más, el formato de la exposición es para ti una obra en sí misma, incluso en tus exposiciones de galería organizadas estos últimos años. Creo que es así porque el modo en que las obras se sitúan en el espacio y construyen posibilidades de lectura y de relación entre ellas deviene connatural a esas mismas obras. Tu obra es, de ese modo, un caso evidente de una situación de trabajo surgida de una

situación de enunciación: en ella, las posibilidades de interpretación del sujeto se articulan con el tiempo y el espacio donde se sitúa. ¿Es importante para ti ese modelo de la exposición como obra en el momento de empezar a pensar y a trabajar en los espacios de este museo?

IA — Sí lo es, y es cierto que ha sido algo que ha empezado a ocurrir sobre todo a partir de los últimos tres años aproximadamente. Antes el espacio era importante, evidentemente, porque siempre tienes que tenerlo en cuenta para adaptar la obra, etc., pero ahora, como tú dices, es un aspecto más de la obra y, al final, incluso la exposición en sí misma puede también serlo, una situación que produzca o provoque lecturas nuevas sobre las obras expuestas. Y además muchas de ellas se relacionan con los espacios de una forma muy estrecha: deben ser ubicadas en un lugar concreto, porque por sus características formales necesitan forzosamente ese espacio. También los diálogos que se establecen entre obras de diferentes períodos, por ejemplo, pueden crear contextos nuevos, que abran cada una de ellas a nuevas lecturas. Y eso se consigue en parte trabajando muy bien con el espacio, teniéndolo muy presente e incorporándolo a las obras como si fuera una característica más.

JF — ¿Cómo ves esos trabajos más antiguos que resucitan en esta exposición?

IA — Pues curiosamente son trabajos que tenía un poco olvidados, que pensaba incluso que eran fruto de un momento de una cierta duda y desconcierto, pero que vistos ahora, con una distancia temporal, pienso que conectan muy bien con cosas mucho más recientes y que en el fondo tampoco hay una distancia tan grande entre algunos de los que vamos a mostrar, algunos de finales de los setenta o principios de los ochenta, y obras de este período de los últimos diez años. Me interesa recuperarlos y me interesa leerlos en relación con lo más reciente, porque por un lado pienso que no están tan alejados y por otro también pueden dar otras lecturas sobre los nuevos, para mostrar cómo en un momento inicial ya había planteadas ciertas tentativas de una forma muy intuitiva,

muy incipiente, que después se han ido definiendo y consolidando de una manera más clara. Creo que esos primeros intentos, esas primeras aproximaciones, ya contenían una buena parte de los intereses de lo que he estado haciendo hasta ahora. Pienso que está bien mirar hacia atrás algunas veces para traer lo pasado hacia el presente, hacia lo contemporáneo, y realizar un balance de esta evolución.

JF — ¿Qué dilemas te han atraído ahora, en este segundo momento en que revisitas tu obra?

IA — Más que de exposiciones antológicas, en el sentido de revisión total del trabajo, estamos hablando de revisiones más bien parciales. Aunque en esta, naturalmente, se puede revisar más que en la anterior, porque han pasado diez años más. Por lo tanto, hay un grupo de trabajos mayor que en la que hice en el Macba en el año 2005. Yo creo que la idea principal fue que planteamos, tal como comentabas, la posibilidad de revisar este período de tiempo, explorar qué ha pasado desde que se hizo la exposición del Macba hasta ahora, durante un período de diez años. Y revisando lo que ha pasado, he visto que había trabajos anteriores que tampoco estaban en la exposición del Macba que podía ser interesante presentar ahora, por su vinculación y relación con los trabajos incluso más recientes. Y bien, yo creo que el resultado es una exposición bastante diferente, que muestra la evolución de las preocupaciones sobre las que he estado reflexionando desde hace varios años. El trabajo con el espacio expositivo también es totalmente diferente y se plantea desde otros intereses. Y por todo ello creo que no va a ser una repetición de la muestra anterior, sino que es un paso más, un avance, una revisión presentando y añadiendo los trabajos hechos más recientemente, algunos realizados para la exposición.

JF — Hay cuestiones que se mantienen en tu trabajo desde el inicio. Hay obras tuyas realizadas hace treinta años que podrían haber sido hechas ayer, y otras hechas ayer que podrían haber sido producidas hace treinta años. Porque hay diferentes puntos de referencia en tus ideas acerca de lo que es la representación,

de lo que es la imagen, de lo que es el valor que se atribuye a la imagen en el lenguaje y en la representación; son puntos transversales en todo tu trabajo, que a veces se organiza en series, otras en obras más aisladas, pero que se muestra muy metalingüístico en la distancia crítica que crea entre el referente y el discurso sobre el referente. Tu trabajo propone siempre un discurso en relación con los diversos referentes que convoca. Y estos pueden ser colores, pueden ser materiales, pueden ser imágenes, pueden ser textos, pueden ser obras de arte, pueden ser exposiciones. En tu obra no solo trabajas sobre la relación del arte con los materiales de lo cotidiano, como por ejemplo periódicos o colores de pintura, sino que también muestras un impulso muy conceptual a la hora de abordar el discurso sobre la propia obra, sobre sus posibilidades de redefinición. ¿Crees que la línea que mejor traza el recorrido por tus obras, independientemente de la época en que fueron realizadas, es esa condición metalingüística de tu trabajo y de la manera como este convoca su referente proponiendo una crítica y una distancia crítica sobre ellas?

IA — Sí, es posible, porque la verdad es que uno, cuando trabaja, siempre tiene la pretensión o la intención de pensar que está haciendo cosas nuevas, que hay un progreso, que avanza, y es verdad que a veces creo que algo que estoy haciendo no lo había hecho antes, o que ofrezco un punto de vista nuevo sobre el trabajo. Pero muchas otras también, al cabo de un tiempo, me doy cuenta de que se trata simplemente de una transformación más formal que de contenido, porque veo inmediatamente la relación que tiene lo que acabo de hacer con obras que había hecho, a veces incluso hace bastante tiempo, y de las que previamente no era consciente. Esto me lleva a pensar que realmente desarrollamos dos o tres ideas como máximo a lo largo de nuestra vida, y vamos dando vueltas sobre ellas una y otra vez. Y es muy difícil escapar o salir de tus referentes y de tus obsesiones, para de repente hacer algo que sea realmente distinto. Así pues, es cierto que el discurso metalingüístico podría ser una característica, o un hilo conductor del trabajo, por lo menos desde los noventa o incluso un poco antes ya, hacia finales de los ochenta, hasta ahora. Esta es una de las ideas o de los temas que me ha interesado desarrollar, tratar y presentar en diferentes trabajos y

que, ciertamente, recorre una buena parte de proyectos. También diría que la relación con el lenguaje, con la palabra, con el texto, es muy importante y que muchas obras se articulan a partir de la reflexión de cómo la imagen y el texto, la imagen y el lenguaje, se vinculan, tanto en la pintura como, por ejemplo, en la imagen impresa, a partir de trabajos en los que el texto tiene una importancia fundamental, precisamente porque en ellos no hay más que texto. Casi siempre ese texto remite a una imagen que no vemos, que no está ahí, pero que podemos imaginar.

JF — Con frecuencia tu trabajo incide sobre ciertos aspectos que no vemos cuando miramos una imagen, pero que están presentes. La cuestión de lo que es visible, de lo que no es visible, de lo que es perceptible, de lo que es imperceptible, es también algo dinámico en tu trabajo y que está presente en diferentes proyectos. A veces añades diagramas a la realidad, como una imagen que comenta lo que representa, como si su condición icónica pudiera ser analizable, distinguiendo los diferentes elementos que la constituyen; uno de los primeros ejercicios de reflexión sobre la condición de la imagen y de la obra de arte en tu trabajo es también una interrogación acerca de los materiales en función de su valor en diferentes universos: el económico, el laboral y el de la vida cotidiana.

IA — El simbólico también, ¿no?

JF — Sí. La cuestión del valor es un aspecto que encontramos en tu trabajo desde el inicio, donde valor material, simbólico o económico están presentes en la manera en que confrontas a quien ve una obra tuya con la cuestión de la identidad de una obra de arte. ¿Puede una obra de arte existir independientemente de los valores que se le atribuyen? Este es también un planteamiento siempre abierto en tus trabajos. Sin embargo, se descubre un escepticismo crítico, un cierto humor cuando juegas a plantear la irrisión que puede provocar el hecho de atribuir un valor económico a un material o a una obra de arte...

IA — Sí, de hecho esta reflexión está representada de forma más o menos explícita en varias obras, desde las obras de finales de los ochenta,

en las que cuestionaba especialmente el valor económico, y también simbólico, de algunos materiales: cuestionar por qué es más barato el carbón que el oro o por qué es más barato el latón que el oro. Y a partir de ahí alterar, cuestionar ese valor y plantear en las obras una crítica, como tú decías, irónica o con cierto humor, subvirtiendo esas categorías establecidas. También en otros proyectos posteriores, por ejemplo, he usado materiales como el polvo, el Tipp-Ex, el dinero, utilizando billetes de euro triturados. Los he utilizado a partir de lo que ellos mismos representan para ver cómo adquieren un nuevo valor a partir de ser tratados como obra de arte, formando parte de una obra. Siempre intento respetar lo que cada material por sí mismo contiene. El polvo es un material que, por un lado, está constituido por todo lo que se erosiona –las partículas de polvo están compuestas de lo que flota en la atmósfera, en el aire–, pero es a la vez un material frágil, que debe ser tratado con cuidado. Es una materia que rechazamos, y el hecho de reutilizarlo presupone que se le vuelve a conceder un valor, cuando normalmente ya no lo tiene, porque es un material pobre y molesto: quitamos el polvo de encima de los objetos, lo eliminamos. El corrector Tipp-Ex es otro material que tiene la capacidad de corregir, de poder volver al papel blanco, nos ofrece la posibilidad de volver a empezar. Todos los trabajos que he planteado usando este material incorporaban la idea del error y la corrección. Y así podríamos seguir analizando los vínculos entre los materiales y las obras con relación a cómo se sitúan en cuanto a ese nivel de cuestionamiento en todas las categorías que comentabas: económica, cotidiana, simbólica o artística al fin. Explorar cómo cambian y cómo se transforman al ser utilizados de otra manera. El periódico es también otro de estos materiales que no tiene un valor económico y a la vez tiene una caducidad muy rápida. Es un material barato y cotidiano, pero que el hecho de utilizarlo y llevarlo al contexto del arte lo convierte en otra cosa, lo revaloriza. Claro que también podríamos aplicar esta misma reflexión a la pintura... La cuestión del valor empecé a tratarla como crítica de ciertos estereotipos. Evidentemente, también en relación con la obra de arte que tiene un valor de mercado muchas veces un poco fuera de la lógica. Quiero decir que el precio

de una obra es algo muy relativo. Normalmente vale lo que alguien esté dispuesto a pagar por ella. A partir de esa idea, me pareció que era un poco provocativo, o mejor entre poético y provocativo, alterar el valor aceptado que concedemos a los materiales y plantear por qué el oro es más valioso que el hierro o que el carbón y por qué como consecuencia es más caro, y mostrar esa contradicción. Pero también, por ejemplo, cuando vuelves a reutilizar el dinero retirado y triturado por el Banco de España y metes los restos en una vitrina y se convierten en obra, vuelven a adquirir un valor incluso como material desvalorizado. O cuando trabajas con polvo, que es también un material de rechazo, por el hecho de convertirlo en obra también adquiere de nuevo un valor. Y así con otros casos de materiales con los que he trabajado. Por un lado hay una cuestión un tanto absurda, plantear la idea de por qué concedemos más valor a unos materiales que a otros y, por otro, también estaría presente la idea de reciclar, de recuperar, de volver a dar una segunda oportunidad a una serie de materiales que ya se daban por perdidos o inútiles.

JF — En tu obra, muchas veces los materiales son exhibidos en cuanto tales y no tanto como metamorfosis de esos materiales. Son catalogados, organizados, archivados. Y después es el sistema de catalogación, de indexación y de presentación el que cambia su percepción, y no una acción sobre ellos que altere sus formas. Igual que cuando nos presentas billetes de banco triturados: el material ya existía, pues esos billetes han sido destruidos por el banco y no por ti. Lo mismo ocurre con tus obras textuales: buscas textos preexistentes, palabras que aparecen en periódicos; con ellas construyes listados, paradigmas que se organizan de modo más o menos arbitrario pero que siempre son legibles aunque no llegues a formar frases con esas palabras. Organizas paradigmas morfológicos o semánticos pero no construyes oraciones, no los interrelacionas en una sintaxis donde la funcionalidad nos haga olvidar su aspecto material. Al igual que todos los materiales que nos enseñas, tus listas –con esa persistencia en la materialidad de un lenguaje independiente de sus usos– proponen una deixis, un sistema de presentación: presentas los materiales que encuentras y que seleccionas en un contexto diferente que despierta la conciencia acerca

de esos mismos materiales, que a su vez ganan una visibilidad que no tenían antes de tu acción sobre ellos. En cierta manera, estos sistemas de presentación y de reunión de materiales, palabras o imágenes que creas son en sí mismos la obra. Es más, el sistema según el cual reúnes y presentas las cosas funciona como principio dinámico de tu trabajo en mayor medida que la forma de un material o que su posible simbología. Esta forma de trabajar, que se conecta con la idea del archivo, ¿será un reto para el espectador, que descubrirá una estructura oculta de las cosas, una estructura encubierta del mundo?

IA — Sí, en cierta manera sí. En cuanto a lo que comentas, diría que hay una necesidad de presentar con una cierta objetividad los materiales, es decir sin expresividad, sin aspectos subjetivos, sin una...

JF — Retórica.

IA — Exacto, y que no se vean como una expresión de los sentimientos. En ese sentido me interesa mantener una distancia entre mi subjetividad y la obra, que intento que sea siempre lo más neutra posible. Aunque también es verdad que tomo muchas decisiones, porque, por ejemplo, los *Listados* yo he decidido construirlos tal como son, en un formato determinado, con dos columnas de textos, etc. He decidido qué grupos son posibles y cuáles no. Es decir, que yo de hecho lo he diseñado, he decidido cómo construirlo y qué forma darle. Pero después no hay un trabajo de creación más allá de esas primeras decisiones, sino que todo el proceso se mantiene inalterado, con esa misma estructura que yo he decidido previamente al inicio del proyecto. Creo que esta objetividad con la que se presentan permite que el espectador también sea más participativo o asuma un papel más activo en cuanto a sus posibilidades de comprender la obra, de leerla. A partir de lo que se ve en ellas, cada espectador puede interpretarlas como mejor le parezca. Para mí es necesario crear una distancia entre la obra, los materiales con las que está realizada, y yo mismo. De hecho, me interesa mucho que en algunas obras no haya un contacto físico ni siquiera con su superficie. La obra se ha hecho sin tocarla, dejando que pasara algo,

o creando un dispositivo que posibilita que la obra se construya con una cierta autonomía. Y en otros casos en los que hay más intervención, siempre hay una distancia y un respeto por los materiales y por sus características propias.

JF — Visitar tu estudio supone siempre encontrarse con obras creadas por dispositivos que tú programas y encuentras, pero que, como dices, se hacen por sí mismas. Yo lo he visitado en momentos en que tenías cartones que quedaban impresos por el sol que entraba a través de las ventanas y ahora descubro diapositivas, dispuestas sobre las ventanas, que se van haciendo a medida que el sol destruye sus colores... El tiempo es también un dispositivo que origina obras, en cierto modo. Y creo que a veces eso es también una manera de construir un sistema donde lo expositivo es siempre una consecuencia de un dispositivo; ese dispositivo te permite disponer las cosas tú mismo, pero se manifiesta también en el modo en que dejas que el tiempo actúe por sí mismo. ¿Cómo ves esa situación en la cual más que exponer dispones, donde la composición no es un dilema (o, si lo es, es un dilema casi gráfico) en el diseño de una exposición o de las páginas de un catálogo, sino que es la consecuencia de una disposición? Aquí no pones en relación diferentes colores ni diferentes palabras entre sí, como podría ocurrir en una pintura, en un cuadro o en un poema. Pero tampoco utilizas un dispositivo como un problema que solo existe por ser un problema, algo que muchas veces ocurre en el arte conceptual. Tus obras contienen siempre una tensión entre lo visible y lo invisible, entre su materialidad y su inmaterialidad, a partir de las conexiones semánticas que el espectador puede construir partiendo de sus percepciones y conocimientos. Tus obras jamás apelan a lo invisible porque viven de esa tensión dialéctica entre lo que es visible y lo que no lo es. Esa relación entre el dispositivo y lo expositivo supone que no puedas pensar en lo uno sin lo otro, ni siquiera cuando lo expositivo es una consecuencia del dispositivo.

IA — Me gusta mucho esta diferencia que estableces entre el dispositivo y lo expositivo, porque es cierto que funciona así. En relación con muchas obras ya hemos comentado que se trata de construir algo, un mecanismo, una metodología que al final las haga posibles. Por otro

lado, el tiempo es un aspecto que yo diría que es fundamental como concepto de muchas de las obras. El tiempo también es, frecuentemente, el elemento que las hace posibles. Porque el paso del tiempo es necesario para recolectar el material o para que la obra se acabe construyendo. Así pues, el tiempo, o la temporalidad, es un aspecto muy importante que recorre transversalmente gran parte de mi trabajo. Por otro lado también quiero hablar sobre algo que has comentado, el tema de la invisibilidad y la visibilidad. El conflicto entre estos dos términos, entre lo visible y lo invisible, es algo que me interesa mucho y también lo he abordado y está tratado en algunos trabajos. He pensado que, como artista y creador de imágenes, es decir, alguien que está aportando, añadiendo imágenes al mundo, necesariamente tiene que reflexionar sobre qué significa eso, sobre cómo las nuevas imágenes se van a posicionar en el mundo, en la realidad. Y creo que esa reflexión es imprescindible para todo aquel que produce imágenes en un momento en el que hay una hiperproducción y en el que nuestra relación con las imágenes es evidentemente cotidiana, casi inconsciente, pero también absolutamente desbordante. Seguramente todos hacemos alguna foto cada día, la enviamos y recibimos otras, además de las que vemos en la televisión, en la publicidad, en el periódico, en exposiciones, etc. La crítica que yo hacía a esta situación es proponer una reflexión sobre la invisibilidad. Las estrategias serían básicamente dos: por un lado, utilizar la apropiación, es decir, como ya hay suficientes imágenes circulando por el mundo, ya no es necesario producir nuevas y simplemente puedo usar otras que ya existen, actitud que cuestiona además el concepto de autoría. Y, por otro lado, considerar las posibilidades de la invisibilidad. Considerar lo invisible no como parte de lo que vemos, porque es invisible, sino como parte de lo sensible que puede ser percibido por otros sentidos, que no son el de la vista, y que se pueden incorporar al mundo del arte ampliando las posibilidades de lo puramente visual.

JF — Muchas de tus obras parten de materiales provenientes del universo de la cultura cotidiana. Puede ser un periódico, puede ser un libro. En un periódico pueden ser palabras o pueden ser imágenes. En un libro pueden ser páginas

o también pueden ser palabras. ¿Cómo articulas los restos de objetos de la cultura del mundo en tu trabajo? Porque libros, periódicos, todo eso forma parte de un *homo cultural*, de un sujeto que lee, que piensa, que interpreta. Al mismo tiempo puedes trabajar también con los colores de un catálogo de tintas hasta deconstruir la legibilidad cultural de un color. Jamás se puede hablar de un color tuyo como nos referiríamos a un color en el cuadro de un pintor, porque tu obra ya es por sí una deconstrucción de la pretensión cultural de un color. Eso ocurre también con las palabras o con las páginas de los libros que te apropias. Nos encontramos ante una reobjetualización de todo lo que deconstruye la estructura cultural que esas cosas pueden significar. ¿Se trata de devolver el arte a la vida, algo que era un paradigma de la modernidad o posmodernidad en los años sesenta y setenta?

IA — Bueno, no sé si es esto o no, pero es cierto lo que dices, que la palabra deconstrucción serviría quizá para aplicarla a varios procesos, tanto a la pintura como después a otras disciplinas. Yo creo que en el fondo todo esto es una consecuencia de mi origen como pintor, porque estudié pintura en la universidad. Empecé siendo pintor. Poco a poco me di cuenta de que la pintura era una práctica que no satisfacía mis necesidades expresivas, y ese ir abandonando la pintura por otras prácticas a veces cercanas a la pintura, pero a veces también más alejadas, me sirvieron para aplicar el mismo criterio que usé para la pintura en otros ámbitos, por ejemplo el de la literatura, el cine, la información, como en el caso de los periódicos. Siempre el proceso ha consistido en ver cuál era la estructura de todos esos medios para trabajar sobre ellos. Quiero decir que yo no soy escritor, tampoco soy cineasta, no soy periodista y no trabajo en el ámbito de la información. Por lo tanto, cuando me intereso por todos estos ámbitos, lo hago desde la periferia, viendo cuál es su estructura, sus elementos fundamentales, lo que constituye cada uno ellos, y a partir de ahí selecciono algunos aspectos que me permiten elaborar un trabajo. Por ejemplo, en el caso de los libros, si arranco las páginas donde está escrita la palabra “índice”, donde está escrito “prólogo” o “epílogo”, donde está escrito “bibliografía”, etc., es decir, esas páginas que sirven como inicio de un contenido que

viene después, conviertes esas palabras en el índice o la bibliografía de cualquier libro. Estás diciéndole al espectador que de alguna manera llene esos índices con los libros que él imagine, ya que no está indicado en la obra a qué libros corresponden. La metodología consiste en tomar una distancia, analizarlos desde fuera, para abrir las posibilidades de todos esos medios de creación y de expresión: la literatura, el cine, la pintura o el mundo de la información entre otros.

JF — Ha habido un momento en tu trabajo en que te has interesado por ejemplo por la obra de Georges Perec.

IA — Sí, siempre me han interesado su obra y su actitud frente a la escritura.

JF — Georges Perec es uno de esos escritores que extrae literatura de diversos dispositivos, de modo que sus obras literarias son una consecuencia de esos mismos dispositivos. ¿Has encontrado en Perec el mismo tipo de referencia para tu trabajo que Duchamp halló en Roussel, en el dispositivo rousseliano? Duchamp siempre decía, a propósito de Roussel, que era mejor ser referenciado por un escritor que por otro artista...

IA — Yo creo que sí, en gran parte creo que ha sido un referente a partir del cual he hecho varios proyectos, pero no solo eso, creo que es un escritor que tiene una forma de entender la escritura muy cercana a como yo entiendo la práctica del arte. Cuando lo leí, me di cuenta de que yo compartía muy intensamente su forma de trabajar, su metodología, sobre todo en los textos más experimentales, en los que trabaja con el lenguaje como material, planteando la reflexión sobre qué es escribir, sobre qué es la literatura. Todos los meta-textos que construye a partir de restricciones previamente autoimpuestas, que después sigue con el máximo rigor. Hay un aforismo que Robert Bresson incluyó en su libro *Notas sobre el cinematógrafo* que complementa esta idea: "Forjarse leyes de hierro, aunque no sea más que para obedecerlas o desobedecerlas con *dificultad*". Sus textos muchas veces se concretan formalmente a partir de descripciones exhaustivas sobre lo que ve en un momento

dado, sobre lo cotidiano, o de listas y enumeraciones, o en ese tipo de escritura que normalmente no se considera literatura, sino que está un poco en los márgenes, como los textos de manuales de instrucciones o de propaganda comercial, por poner algunos ejemplos. También me interesa mucho en Perec cómo construye sus obras a partir de una idea preconcebida, cómo se plantea una concepción previa muy clara y la obra es el resultado de esa concepción inicial. La estructura del libro está previamente muy bien establecida y lo que hace es solamente desarrollar y completar esa estructura, consiguiendo además que al final la obra tenga sentido e interés desde el punto de vista literario. Sus libros no son solo el resultado de un esquema trazado previamente, sino que además están bien escritos. Todo esto me interesa mucho y lo aplico también a mi forma de trabajar. Y creo que sí, que, como decía Duchamp, es mejor estar influido o trabajar en proximidad a un escritor, o a varios, o a un cineasta, que a otro artista, con el que siempre puede haber problemas por estar en el mismo ámbito creativo.

JF — Siguiendo con el tema de Georges Perec como referencia para tu trabajo, ¿es para ti el arte un modo de usar la vida o es la vida un modo de usar el arte?

IA — Diría que es más bien lo primero, el arte un modo de usar la vida. Desde siempre, desde que recuerdo por lo menos, siempre me ha interesado ver las obras de otros artistas. Pero sobre todo a partir de estudiar Bellas Artes y empezar a desarrollar mi trabajo de una manera más intensa, tengo que decir que la obra de muchos artistas me ha hecho observar la realidad de otra manera, transformada por su obra. Ya no puedo observar un paisaje sin pensar en Cézanne, por ejemplo, o en Monet o en otros artistas dependiendo de cada situación. Para mí esto es una forma de enriquecer la visión de la realidad. Ha sido un hecho muy importante, que además me ha proporcionado momentos muy felices, la posibilidad de ver la vida a través del prisma del trabajo de algunos artistas. Creo que no podría separar la vida del arte, tanto desde el punto de vista de la práctica, como del de espectador y observador de las obras de otros artistas que me interesan y que me descubren

nuevas formas de analizar la realidad, que la enriquecen y la hacen más compleja y que, por lo tanto, me ayudan a vivir mejor, de una manera más completa.

JF — En ese debate sobre la relación entre el arte y la vida, el paradigma de la modernidad ha sido casi subvertido por la manera en que la vida se acerca hoy al arte. Quiero decir que si el arte ha buscado la vida como forma de reinventarse y de redescubrirse en una nueva conexión con las personas y con la experiencia sensorial de la reflexión sobre el mundo, hoy las obras de arte y sus mitologías son asociables también a muchas obras de arte, particularmente a las películas, que son paradigmas de modelos de vida. Hoy la vida está casi estetizada por el arte. Ya que en tu trabajo sigues buscando detalles de esa vida que se puedan presentar de la manera más neutral posible, una falsa neutralidad que te hace cuestionarlos, ¿es tu obra una resistencia a esa estetización de la vida por el arte?

IA — Sí. Es verdad que en algunos momentos y en algunas obras me he planteado cómo hacer un trabajo que evitara o por lo menos no pusiera en el centro los aspectos estéticos. Pensé que para conseguir esto lo mejor era acercarse a un tipo de investigación próxima a la científica consistente en una presentación de datos aséptica, pero sin derivar de ellos ninguna conclusión. Las conclusiones son el trabajo que deben afrontar los espectadores. Siempre me ha interesado el concepto “anestesia estética” que Duchamp aplicaba a los *ready-made*, con el que quería evitar toda idea de gusto (buen o mal gusto) o valores como la belleza o la emoción que tradicionalmente se consideraban propios de la obra de arte.

JF — Por ejemplo, en esta exposición presentas un conjunto de objetos que son instrumentos de medida. ¿Se pueden considerar un *ready-made*?

IA — Sí, supongo que sí, porque se trata de objetos que no pertenecen al contexto del arte desplazados a otro contexto en el que se van a ver como obras de arte. Pero no sé si son *ready-made* en un sentido

literal, porque los *ready-made* acababan su recorrido cuando eran expuestos en un contexto artístico, o cuando eran firmados por el artista. En este caso, he utilizado estos objetos porque me permiten hacer visibles cosas que no son visibles, es decir, medir aspectos de la realidad que no percibimos a través de los ojos y el sentido de la vista, que es el dominante en las artes visuales. Exponer algunos instrumentos (*Tomar medidas*, 2012) que permiten medir el tiempo, la temperatura, el sonido, las radiaciones, las partículas del aire, la humedad, etc. me parece que es llevar al ámbito de la visualidad aspectos de la realidad que no percibimos por los ojos. Si en cada uno de esos aparatos aparece un dato conforme se está midiendo la cantidad de eso que no vemos, es que existe, aunque no sea visible. Me interesa mucho el hecho de evidenciar que hay muchas cosas que no percibimos con los ojos pero que igualmente nos afectan y que no porque no los veamos no quiere decir que no existan. Por otro lado, también me interesa la aproximación científica al paisaje, como alternativa y crítica de la visión romántica. Optar por la precisión de los datos que proporcionan unos aparatos que miden aspectos que no vemos, contra la imprecisión de los pinceles. Es curioso que hayas hablado de *ready-made*, porque son unos instrumentos que a mí me recuerdan también otra obra de Duchamp, los *Neuf Moules Mâlic*, que son representaciones de moldes de uniformes de diferentes oficios. Son aparatos que miden diferentes aspectos y podríamos compararlos con personajes cuyo oficio es medir algo. A la vez controlan los espacios del museo, donde también se utilizan instrumentos para medir diferentes condiciones ambientales como la humedad o la temperatura, y que también de alguna manera ejercen un cierto control sobre el espectador. Es un trabajo en el que se mezclan muchas ideas, y que se puede interpretar de varias maneras. Es una obra que me interesa especialmente porque consiste en desplazar objetos que en principio no tienen nada de artístico hacia la escultura. Y van a ser presentados como piezas escultóricas, o arqueológicas, dentro de una vitrina. Como resumen, destacaría la idea de medición de lo invisible, de la visión científica del paisaje y la idea duchampiana de los diferentes personajes y los moldes de sus uniformes.

JF — A partir de un cierto momento empiezas a pensar en el vídeo y en el cine. Tu obra es algo hecho en el tiempo y a veces hecho *por* el tiempo, y la imagen en movimiento es una expresión del tiempo, es una manera en que la imagen es captada, editada, presentada. Es imposible pensar en la imagen en movimiento de una película o de un vídeo sin la percepción de un tiempo, de una duración. ¿Es la cuestión del tiempo como duración importante en tu trabajo? Tus vídeos son muchas veces registros de situaciones que encuentras en la vida, pero que pueden articularse con cuestiones presentes en otras partes de tu trabajo. Por ejemplo puedes filmar una fábrica de producción de imágenes, como la de creación de fotografías que aparece en una de tus obras, o puedes filmar una persona que habla sola en la ciudad sin que nadie se percate de su presencia, donde la cuestión de lo visible y lo invisible vuelve a estar presente. ¿Cómo ha nacido ese deseo de filmar, captar y presentar imágenes que te encuentras en la realidad? ¿Cómo abordas la cuestión del cine en tu trabajo?

IA — Evidentemente sí que tiene que ver con la idea de temporalidad. Hay ciertos trabajos que por su contenido necesitan un desarrollo temporal más largo que una imagen fija como pueden ser una fotografía o una pintura. Hay dos aspectos que me interesan en este tipo de obras, por un lado el tiempo, y por el otro el movimiento, la posibilidad de visualizar el movimiento de la imagen. Ahora bien, siempre me ha preocupado una cuestión, la cuestión de la narración. Cuando vemos vídeos en una exposición, en una bienal, etc., muchas veces los empezamos a ver cuando ya han comenzado y nos vamos antes de que acaben. Muy frecuentemente vemos solo un pequeño fragmento de algo que tiene una construcción que necesariamente requeriría verlo entero y de principio a fin. Este es un aspecto que me he planteado y que he intentado que en los vídeos que yo he hecho no fuera problemático, es decir, que aunque son vídeos que casi siempre duran mucho tiempo (algunos duran varias horas), un espectador que vea un fragmento corto del mismo pueda imaginar y comprender el resto. Son vídeos en los que un fragmento contiene ya la idea básica del resto de la proyección. Visionarlos un momento te da a entender la totalidad de la obra. Este es un aspecto que me interesa tratar de resolver. Por otro lado, también los elementos

estructurales del cine me interesan. El primer vídeo que hice consistió en hacer un *collage* cinematográfico a partir de juntar créditos de varias películas. Se titulaba *No Movie* (1996) y consistía precisamente en mostrar el otro lado de la película, es decir, todos aquellos que la hacen posible pero que no constituyen la película en sí: los actores y todos los técnicos que intervienen como decoradores, iluminadores, cámaras, maquilladores, los encargados del vestuario, etc., en fin todo el equipo humano que hace posible la película. El hecho de añadir unos créditos detrás de otros fue la manera de construir un largometraje solo a partir de los nombres de personas que habían hecho otras películas. A partir de este primer ensayo, todas las aproximaciones que he realizado hacia lo cinematográfico han sido más o menos a partir de la misma idea: utilizar o reflexionar sobre los elementos constitutivos del cine como son la imagen, la luz, el texto, el sonido o la traducción de los sonidos y de las palabras de un idioma a otro cuando hay subtítulos, etc. La relación entre la imagen y el lenguaje ha sido un tema que me ha interesado explorar también en el ámbito de lo cinematográfico. Y después, lo que comentabas de *Revelaciones* (2005), de filmar la máquina que revela fotografías sin interrupción. En este caso me pareció muy interesante la relación entre la imagen fija, que es la fotografía, y la imagen en movimiento, que es el cine, aplicada a esa imagen fija. Y comprobar cómo era imposible construir una imagen reconocible y representar la idea de movimiento, porque cada fotograma era distinto y, por lo tanto, el resultado no era algo lógico o correcto desde el punto de vista cinematográfico. Bien, hay muchas reflexiones y muchas ideas que me interesan detrás del trabajo en vídeo y por eso lo utilizo en algunos proyectos.

JF — De la misma manera que puedes usar colores y tintas sin pintar, también utilizas la imagen cinematográfica sin editarla. La imagen filmica es algo que ocurre en la temporalidad literal de la vida porque no haces una edición del tiempo de presentación de la imagen. Ahí el tiempo está en su expresión de tiempo real, de la misma manera que los materiales que muchas veces trabajas se presentan ostensiblemente en su condición de materiales y no como aquello que se hace

con ellos, si bien también convocan el recuerdo de lo que se hace con ellos. La imagen filmica se puede concebir como material de vida fragmentario, por eso tu cine documenta siempre una situación o un momento. Esa condición documental, ¿acaso recrea su condición de comentario en relación con lo que a partir de ella puedes pensar, de la misma manera que la exposición de tus dispositivos crea posibilidades de ambigüedad interpretativa a partir de las referencias que convoca, pero que jamás enuncia ella misma? ¿Crees en definitiva que puede funcionar este paralelismo entre el material filmico y los materiales que utilizas en el resto de tu trabajo?

IA — Sí, creo que hay también mucha relación entre ellos. Es lo que te comentaba antes, que a menudo, haciendo un trabajo en vídeo, he pensado que era algo nuevo, que por fin había conseguido explicar algo como no lo había hecho en otros trabajos, pero después casi siempre puedo establecer conexiones entre los trabajos realizados en vídeo y el resto de obras. Porque al final los intereses se repiten. Yo creo que ciertas obsesiones son recurrentes y son superiores a la capacidad de superarlas por uno mismo. Los trabajos en vídeo comparten el noventa por ciento de los intereses y de los temas que podemos ver en otros trabajos en los que no he utilizado el vídeo, pero a la vez incorporan algunos elementos diferenciales, que los transforman y los amplían porque ofrecen una lectura distinta sobre ellos. Me ha gustado lo que has dicho de que mis trabajos en vídeo son casi siempre documentales, porque incluso cuando no lo son —porque lo que aparece proyectado no es un documental en el sentido estricto de la palabra— sí que comparten el interés y la idea del documento, como puede ser trabajar a partir de imágenes o reflexiones sobre la realidad, aspectos vinculados a la relación imagen-texto o la estructura cinematográfica de la que hablamos antes.

JF — Ese es también un modo muy propio de coleccionar instantes de la vida, un proceso que haces visible a través del enfoque particular con que los reúnes o los presentas. Nadie lee un periódico como tú, buscando sustantivos o fechas y agrupándolos morfológica o semánticamente.

IA — ¡No lo recomiendo!

JF — De la misma manera, también hay un instante de vida que recoges en algunas de tus películas. Parece que has sido testigo ocular de ese instante y que lo compartes después a partir del momento en que lo presentas en su tiempo, del mismo modo que en todos tus listados, catálogos, archivos o trabajos sobre pintura. Así generas tanto una percepción de aquello que está más allá del conocimiento, como una expectación, la evocación de una literalidad, de una materialidad. Rematerializas aquello que en principio la cultura había presentado de una manera mucho más metafísica. En cierta manera, tu obra se alza contra la metafísica de las cosas.

IA — En cierta manera reivindicó, y en algunos trabajos creo que es bastante más evidente que en otros, una proximidad a lo científico, al sistema de análisis y de investigación propio de este ámbito. En el año 2011 hice una exposición, *CMYK Color System*, y quedé contento con el resultado porque casi parecía más una exposición propia de un museo científico que de un espacio de arte, me interesó el desplazamiento sutil de un ámbito a otro. Se percibía claramente el lado no romántico, el analítico podríamos decir, el tratamiento objetivo, neutro y distante de la investigación sobre algunos aspectos la realidad y del paisaje a partir de datos precisos, que es el que normalmente me interesa presentar con las obras. No sé si te referías a esto. Pero incluso cuando hablo del lado invisible del paisaje, también me interesa llevarlo lo máximo posible al terreno de lo científico. Este es un interés personal. Si esto es reconsiderar o volver a plantear el uso de ciertos conceptos que la sociedad había instaurado y se daban por conocidos, puede ser, no lo sé.

JF — ¿Te ves como parte de un contexto, aun sin prescindir de la singularidad de tu obra, de su especificidad? En Barcelona, la ciudad donde vives y trabajas, por ejemplo, circula una suerte de estereotipo: el de la historia de diferentes generaciones de artistas que han trabajado a partir de los lenguajes conceptuales superando el “efecto Tàpies”. Tu podrías ilustrar ese estereotipo de artista que trabaja en torno a conceptos y dispositivos. No has contribuido a ese

estereotipo, existía antes y sigue existiendo en el tiempo en el que trabajas. No has sido su autor, pero terminas siendo un buen ejemplo también de él, ¿no te parece? ¿Cómo ves una posible asociación a ese estereotipo, que existe independientemente de tu trabajo?

IA — Sí, seguro que existe esta vinculación que dices con lo conceptual, tan característico del contexto catalán. Creo que, resumiendo mucho, se podrían establecer dos grandes líneas. Una sería la matérica-informalista y la otra la conceptual, que aparece como reacción o como alternativa a la retórica expresiva o expresionista representada por Antoni Tàpies y otros artistas de su generación. De alguna manera vives ese entorno y te influye y creo que es verdad lo que dices, que se percibe en el contexto donde trabajo, el catalán, un interés o una tendencia a realizar más trabajos vinculados a lo conceptual que en otros lugares. Por ejemplo, mucho más que en Madrid o en otras zonas de España. Recuerdo que, visitando la feria Frieze del año 2014 en Londres y viendo las exposiciones de las galerías de la ciudad pensaba: “Esto en Barcelona sería imposible. Si viéramos esto en una galería allí, la crucificaríamos”, porque era pintura y además pintura en el sentido más clásico. Ya no estamos acostumbrados a ver cierto tipo de trabajos, aparte de las galerías más clásicas. Pero en una galería de arte contemporáneo sería muy raro ver un trabajo que no planteara un fuerte componente conceptual, incluso si la exposición es de pintura.

JF — Al mismo tiempo perteneces a una generación de artistas de los años ochenta y noventa que ha revisitado estrategias del arte conceptual, del arte procesual, de lo ocurrido en el cambio de paradigma en los años sesenta y setenta. Es una generación que carece de la pretensión de la vanguardia artística porque parte ya de una biblioteca y no hace *tabula rasa* de los lenguajes artísticos anteriores, sino todo lo contrario. Esa generación a la que se te asocia es particularmente consciente de muchas cosas que han ocurrido en el arte: unas os interesan, otras no, pero no hay una actitud de vanguardia sino una relación con ese segundo momento de las vanguardias del siglo xx, los años sesenta y setenta, de reinterpretación y de trabajo a partir de ellas. Quizá sea

algo similar a la relación que los artistas de aquellas décadas establecieron con las primeras vanguardias, de las que también se apropiaron para concebir nuevas posibilidades de hacer arte. Las primeras vanguardias se articulaban en torno a manifiestos de grupos, identificables por clasificaciones que agrupaban las obras de los artistas (todos los ismos...), algo que no encontramos en los años sesenta y setenta, y hoy mucho menos. ¿Cómo ves la relación con los momentos de vanguardia, de modernidad y de posmodernidad, en tu trabajo? En cierta manera, esa cuestión de la modernidad y la posmodernidad es un debate muy presente cuando tú empiezas a trabajar, ¿no?

IA — Sí, sí, claro. Fue en ese momento cuando estaba el debate más candente en ese sentido. Pienso que está claro que casi todo el mundo trabaja siguiendo un método digamos posmoderno de reutilización, de mezcla, de revisión de lo anterior para hacer una propuesta nueva. No tengo muy claro a qué te refieres cuando hablas de vanguardia actualmente, me gustaría saber lo que entiendes por vanguardia hoy y si todavía es un término que se pueda utilizar. Porque si visitamos cualquier exposición internacional, como una bienal, por un lado hay aspectos o líneas de trabajo que podríamos calificar como más vanguardistas respecto a otras, pero sinceramente a mí me costaría mucho definir qué es la vanguardia ahora. Quizá podríamos establecer la diferencia a partir del uso de las nuevas tecnologías. No sé si la vanguardia sería Internet y todo lo que se deriva de su utilización, o tal vez el videoarte por ejemplo, o las instalaciones multimedia, o la *performance*... Yo creo que la vanguardia se define más por la actitud frente al arte que por el tipo de trabajo que se haga, aunque por supuesto eso también es importante.

JF — La actitud de las vanguardias insiste siempre en la cuestión de la *tabula rasa*, como si se tratara de borrar todo lo ocurrido antes para dar lugar a una manera nueva de hacer, trabajando con nuevos procesos materiales, actitudes, conceptos, pero esa no es una pretensión programática que reconozcamos ni en tu trabajo ni en el de tus contemporáneos. Más bien al contrario, tú perteneces a una generación de artistas que tiene una biblioteca, que emprende una

refundación de las posibilidades de trabajo a partir de estrategias conceptuales que han existido en el pasado, desarrollándolas sin embargo de una manera que no implica la *tabula rasa*, pero tampoco la cita, la copia o el derivado. Utilizas caminos que han sido abiertos por esas vanguardias sin tener la pretensión de construir actitud vanguardista alguna. Tu obra trabaja con la cita en todas sus referencias, porque está hecha de cosas que existen y se pueden referenciar, pero estas se reciclan mediante el modo en que se presentan. Y lo hacen precisamente a través de esas dicotomías que estábamos recorriendo, como por ejemplo la cuestión de lo visible y lo invisible, de cómo se ve algo que siempre ha estado ahí pero que nunca se ha visto de esa manera, que es la cuestión central de la percepción de la obra de arte. Activar la obra de arte como un ejercicio de percepción y de reflexión por parte del espectador es igual de importante en tu trabajo, ¿no?

IA — Ahora entiendo bien lo que decías en relación a la vanguardia o la posmodernidad. Es cierto que no trabajo partiendo de una tradición, pero sí de un conocimiento de la historia del arte en general y del arte contemporáneo en particular, de un interés por la obra de artistas que me han precedido con la intención, dentro de lo posible, de proponer algo nuevo y añadir un paso más. Pero es verdad que sin la idea de *tabula rasa*. No sé si hay alguien hoy en día que trabaje desde esa posición..., ni si es posible la *tabula rasa*. No sé qué opinas tú, si crees que lo es. Yo lo veo muy complicado.

JF — Creo que no tenemos pruebas de eso. Quizá sería de una arrogancia incompatible con la manera en que hoy se hacen las cosas: del mismo modo que no se piensa en un programa político o económico global, que no se piensa en una revolución pero se puede pensar en pequeñas revoluciones, se puede pensar en diferentes acciones en red, de una manera colectiva pero diversa e individualizada. Hoy el mundo en su diversidad es tan heterogéneo y tan complejo que la conciencia de esa complejidad impide su simplificación generalista. Y también vemos cómo, en el pasado, los propios artistas que protagonizaron las vanguardias complejizaron después su trabajo y no se vieron limitados por los principios programáticos que habían sostenido en su momento de adscripción

a la vanguardia. No se puede pensar el Duchamp de *Étant donnés* de la misma manera que el Duchamp del *Desnudo bajando una escalera*, por ejemplo. Y creo que, por eso mismo, hoy los artistas no tienen esa arrogancia, esa pretensión, porque la percepción del mundo, de las posibilidades de hacer arte, la manera de reaccionar al arte son totalmente distintas de las que existían en el pasado. Nuestra conciencia histórica del presente es mucho más compleja y diversificada. Pero de la misma manera que en la política se habla de pequeñas revoluciones y de redes, también tu obra está formada por momentos de percepción a partir de principios, de dispositivos de recogida de materiales que amplían las posibilidades de inteligibilidad del mundo para aquellos que la ven. Por otro lado, tus últimas exposiciones son también metaexposiciones. Las trabajas sobre la propia idea de exposición y hacen que el espectador sea consciente de que son precisamente eso: un espectador visitando una exposición. Y por eso utilizas como hipótesis de trabajo los códigos y las convenciones que un espacio expositivo suele revelar. A veces trabajas sobre las circunstancias de presentación de la obra de arte a partir de aquello que no es explícito en el hecho de la presentación: aparece una señal dentro de un museo, una información, una cartela, una fotografía como sugerencia de una obra que reivindica su autonomía en relación con la situación expositiva de otras obras que tomas como referencia... Por ejemplo, en esta exposición trabajas con imágenes que tomaste sobre los sistemas de fijación de los cuadros en los muros de este museo. ¿Cómo es para ti esa doble conciencia del espectador en tu exposición, la de estar descubriendo tu obra y la de estar pensando lo que está haciendo ahí, en el espacio donde la descubre? Planteas al espectador casi un distanciamiento brechtiano. De la misma manera que Brecht deseaba que el espectador fuera consciente de que estaba en el teatro, construyera una reflexión crítica a partir de esa conciencia de que lo que estaba viendo era una representación, tú también estás siempre recordando al espectador que está en una exposición, que él es solo una parte de la interpretación de todo un dispositivo que se representa. Y esto está cada vez más presente en tu obra en estos últimos años.

IA — Es cierto, sobre todo a partir de algunas obras concretas que desarrollan esa idea de presencia en un lugar específico y que proponen

un aspecto más *performativo* en relación al espectador, como impedirle hacer ciertas cosas dentro del museo, recordarle que no puede tocar las obras, que sus movimientos están siendo controlados en todo momento a través de cámaras de seguridad, que la exposición continúa por aquí o por allá... Advertencias como estas que, de alguna manera, condicionan la visita y que el espectador va encontrando durante todo el recorrido. La intención es, por un lado, que el público sea consciente de que está en un lugar en el cual tiene unos límites y que como usuario de la institución no puede hacer según qué cosas. Algunas tan evidentes como no tocar las obras. Pero también me interesa plantear cómo ese *display* del museo, esos elementos que hacen que el museo sea un espacio específico, se puedan convertir también en obra, es decir, cómo el hecho de fotografiar una pared en la que está escrito "please don't touch", y llevar esa imagen a la pared de otro espacio expositivo, significa presentar una fotografía sobre una pared que ya podría contener ella misma esa advertencia. Se trata de añadir una fina capa más. La imagen es a la vez un rótulo que contiene una advertencia, pero es también una fotografía. Una fotografía de una parte de la realidad que incorpora esa información o ese límite. Estos son los dos aspectos que me interesan en estas obras.

JF — Al mismo tiempo, tu obra puede sugerir un distanciamiento crítico tanto del espacio expositivo como de la institución, pero no me parece que sea un ejemplo de lo que se ha acostumbrado a llamar la crítica institucional, porque creo que la condición metaexpositiva de tu trabajo parte más de la creación de una nueva posibilidad de subversión de la condición del espectador que de una situación de crítica hacia la institución museológica o expositiva...

IA — Se pueden hacer varias lecturas. Una podría ser la que incorpora una cierta crítica en cuanto al papel del espectador de la institución, es decir, qué hace el espectador en el museo y cuáles son sus límites, y recordárselo incorporando unas órdenes que continuamente le están marcando el recorrido. Pero por otro, también me interesa la posibilidad de desarrollar un proyecto nuevo en relación con un contexto determinado

que es donde se va a desarrollar la exposición. Y tener en cuenta algunas características de ese lugar para desarrollar algunas obras. Son interesantes las dos lecturas de estos trabajos. Las dos son correctas y son posibles y es que a la vez son inseparables, porque no es lo mismo poner un cartel que parece que sea del museo que hacer una fotografía de un cartel, que automáticamente identificamos como obra. Hay una pequeña diferencia entre una cosa y otra, pero a la vez es algo muy próximo, la diferencia es muy sutil. De la misma manera que en otros trabajos he incorporado lo que me rodea, lo cotidiano, lo que está a un metro de distancia de mí, como puede ser el periódico, el Tipp-Ex, o los restos de ropa sacados del filtro de la secadora, en el caso del museo existen otros elementos que también sirven para desarrollar este tipo de propuestas.

JF — A veces trabajas sobre la idea de redundancia: hay una repetición de una situación reconocible o conocida que sorprende por el modo en que dicha situación se convierte en una obra de arte. Y eso implica siempre una suerte de tautología relacionada con aquello que conoces del mundo. Estás repitiendo una señal, estás repitiendo una información, estás repitiendo todo el aparato didascálico en ese teatro que puede ser el museo. De la misma manera que, por ejemplo, cuando trabajas con el objeto libro también te fijas en ciertos aspectos formales que se dan en él y que no solemos interpretar como parte del libro, tales como el índice, los números de página, los números de los capítulos... Existe siempre una dimensión suprasegmental que está más allá del libro o del espacio expositivo: es la parte donde creas esa distancia; una distancia que es casi como la búsqueda de lo que hay de redundante en la señalética del mundo. ¿Es esa una intención, una consecuencia natural del desarrollo de tu trabajo en estos últimos años?

IA — Puede ser; estas obras vienen en cierta manera del trabajo hecho anteriormente de deconstrucción de la pintura, del hecho de abordar la pintura como un lenguaje que se puede analizar, separar sus partes y trabajar a partir de ellas. Esa misma estrategia de aproximación a la pintura la puedo aplicar también a la literatura o al cine.

JF — ¿Se podría comparar este ejercicio de la redundancia con la manera en que On Kawara se relaciona con una biografía de la vida cotidiana, cuando esta es representada por sus convenciones más neutras, como por ejemplo un calendario?

IA — Sí, en el caso de On Kawara es bastante clara la idea de autobiografía, pero de una manera contradictoria porque a la vez no nos dice nada sobre él. Sabemos que está vivo, sabemos que se ha desplazado por una ciudad, que se ha encontrado con gente y que cada día es un día determinado y ha pintado la fecha. Pero en el fondo no sabemos nada de On Kawara, porque lo que ha hecho, precisamente, es representar lo que hacemos todos, la biografía común a todos los seres humanos, que consiste en desplazarnos, relacionarnos, trabajar, en definitiva, vivir. Sí que hay aspectos en estos proyectos en los que aplico la misma metodología que utiliza On Kawara, pero sobre todo se trata de observar cada uno de esos lenguajes desde el exterior, sin entrar en ellos como un profesional especializado, analizándolos desde fuera. La metodología consistiría en abordar el cine desde sus elementos característicos, como son el movimiento, el tiempo, el sonido, la palabra, la traducción, los subtítulos, todo eso, y trabajar a partir de cada uno de esos elementos independientemente. Y con los libros ocurre lo mismo. Evidentemente cada libro tiene su contenido, pero hay diversas partes que conforman su estructura, como las páginas en blanco y otras páginas con los números de los capítulos, con el índice, con la bibliografía, etc., que, si nos quedamos solo con ellas, se convierten en cualquier otro libro que podamos hacer coincidir con esa estructura. Me interesa mucho esa posibilidad de que sea cualquier libro, de presentar más la ausencia que el contenido y que sea el espectador el que acaba llenando esos vacíos con su propio conocimiento, su sensibilidad, su imaginario, su propio mundo y su biblioteca.

JF — Utilizas una gran diversidad de soportes. Muchas veces la manera en la que lo haces se conecta con la tradición cultural de ese soporte. Es decir, cuando trabajas con la pintura, problematizas un concepto abstracto de pintura que es también un concepto histórico y una herencia cultural. Cuando trabajas con

un libro, fragmentas y cuestionas un concepto del libro. Cuando trabajas con la fotografía, relacionas tus fotos con testimonios de la pintura como asunto. ¿Cómo ves ese planteamiento sobre los géneros y los soportes en tu trabajo?

IA — Hubo siempre en mi trabajo una intención de llevar la pintura hacia otros ámbitos, ampliar sus límites, los límites tradicionales, e investigar cómo algunos materiales que no serían considerados pintura desde un punto de vista tradicional, a partir de una reconsideración de los límites de la pintura podrían incorporarse a ese ámbito, como también pasó con la escultura en los años setenta, cuando se amplía del objeto tridimensional exclusivamente a otras prácticas como el *land art*, la *performance* o la instalación. Todas estas prácticas se han incorporado a lo que tradicionalmente se llamaba escultura. Creo que con la pintura ha pasado algo similar. Podemos ver trabajos de artistas que no son pintores pero que su trabajo remite claramente a la pintura, la toman como referencia. Incluso obras de vídeo, o de cualquier tipo de práctica. A partir de estas consideraciones, empecé a cuestionar los límites de la pintura tradicional para ver cómo podía superarlos, y después ese mismo análisis se extendió a otras disciplinas o a ámbitos de la creación que ya hemos comentado: la literatura, el cine... Todo este período de poner en duda los lenguajes establecidos me permitió avanzar hacia el planteamiento de nuevas ideas y la realización de nuevos proyectos.

JF — Por diferentes razones, hemos optado por publicar un libro para la exposición que asume un reto similar al que planteas con los espacios del museo. De la misma manera que intervienes en ellos, haces también una intervención en la concepción de un objeto, en este caso un libro, donde imágenes de tus obras, textos como esta conversación que tenemos, van a ser paginados de una manera muy similar a la manera en la que trabajas en el espacio tridimensional, pero ahora dentro del espacio del libro. ¿Cómo ves la posibilidad de hacer un libro de artista hoy dentro del contexto de una institución museológica?

IA — La idea de trabajar el libro de esta manera me atrae mucho. Casi te diría que me interesa más que hacer un catálogo tradicional de

presentación de las obras, con textos de unos cuantos autores, que está muy bien también, pero me parece más atractivo en este momento y me apetece más la posibilidad de desarrollar un proyecto en paralelo, que tendrá mucho que ver con la exposición pero a la vez se resolverá en otro formato y será casi como otra exposición. Porque el libro como objeto me interesa, eso queda claro en algunas obras. Y la posibilidad de llevar las ideas de la exposición a ese formato creo que puede ser muy sugerente. Ya tengo algunas ideas al respecto... De hecho ya hay bastantes obras o trabajos que vamos a presentar que coinciden con el formato página y tampoco será muy complicado hacer esa traducción de las páginas mostradas en la exposición a las mismas páginas formando parte del libro. La exposición es, de cierto modo, el libro des encuadrado, desmontado y repartido por las salas, y el libro será otra vez como volver a reunir y concentrar la exposición en ese pequeño objeto que vamos a publicar.

JF — En esta exposición también presentas tus *source materials*. Revelas parte de tus archivos, maquetas de trabajos que después has presentado en dimensiones mayores o recortes de periódico. Se nota en esto un deseo de compartir un proceso creativo con el espectador. ¿Es para ti importante revelar en esta exposición algo de tu proceso creativo?

IA — Sí, supongo que es atractivo para el espectador ver de alguna manera de dónde surge la obra, cómo se construye. Pero para mí también era interesante mostrar todo un material sobrante que, por lo menos hasta ahora, no ha formado parte de ninguna obra de manera directa. Es un material que está ahí latente, que en principio ya no voy a usar porque el proyecto de utilización del periódico ha evolucionado hacia otros contenidos. Pero todo lo que ha sido recortado y recolectado del periódico es muy interesante también y creo que mostrarlo no como una obra sino como una parte del proceso, puede ayudar a entender el sentido y la metodología seguida para desarrollar estas piezas. Por un lado, creo que es sugerente enseñarle al espectador cómo todo el material se archiva, pero para mí también es interesante verlo en el

sentido de que todo esto no es y ya no será obra, es un material que ha sido seleccionado y clasificado, pero no ha conseguido dar el paso final que es formar parte de una obra. Está detenido como en una vía muerta. Mostrar estas dos posibilidades del trabajo creo que puede ser atractivo.

JF — Has trabajado mucho a partir de textos, de palabras, de imágenes que has encontrado en periódicos. El periódico entra en la historia del arte del siglo xx con el *collage*. En cierta manera, tus listados, ya sean de palabras, de números o de imágenes, son como una versión iconoclasta de la propia tradición del *collage*. ¿Lo ves así? ¿El *collage* es un universo en el que habías pensado o se trata de una cuestión completamente distinta? ¿Crees que hay relación entre el modo en que utilizas el periódico y el modo como el periódico entra en la historia de la pintura, por ejemplo?

IA — Es distinto. Quiero decir que la utilización de este material de prensa en mi caso es diferente a como lo utilizaban los cubistas, por citar a los primeros que recurrieron a él, o más tarde otros artistas en otros períodos que también han acudido a la imagen de prensa y a su apropiación. Lo que me interesaba era reordenar la información que venía presentada de una manera caótica, que me llegaba toda mezclada. Nos llega así en el día a día. He intentado comprenderla reordenándola, clasificándola y presentándola de una manera anónima, neutra, intemporal, sacándola del contexto en el que aparecía, extrayendo las palabras y las cifras de la información concreta a la que pertenecían. Y convertirlas –y este es un aspecto interesante en relación con lo que comentabas– también en una imagen. Lo que me interesa de esas obras es presentarlas como imágenes. Y en parte por eso el *collage* original nunca ha sido la obra final, sino que lo entiendo como si fuera un negativo fotográfico a partir del cual se ha hecho una ampliación, que por un lado anula la calidad material del *collage*, lo convierte en algo plano, y por otro lado se cambia el tamaño como hacemos con una fotografía. Pasamos del negativo-*collage* a la ampliación a la medida que nos interese. Esto es así porque yo pretendía que se vieran como una imagen de una parte de la realidad, como pueden ser la muerte, la economía, el tiempo, las

personas, la inmigración, etc. Pero era una manera de llevar también el texto, la palabra, a la imagen. Es una evidencia que estas obras se pueden leer, se pueden leer literalmente, pero también me interesa mucho que sean vistas como imágenes.

JF — Una pregunta más relacionada con tu trabajo con los periódicos: ¿eres ya un lector normal de periódicos o sigues leyéndolos buscando cifras, palabras, anotando posibilidades?

IA — Pues sobre todo lo segundo que has dicho. Cada vez más es una cuestión de buscar algo que me falta o descubrir algo que me sugiere una idea para un trabajo, porque de hecho el periódico en papel como fuente de información está relativamente obsoleto. Tenemos la información digital casi al minuto y el periódico tarda 24 horas en aparecer. Normalmente, cuando aparece la información en la prensa escrita ya la hemos leído en Internet o la hemos visto en la televisión, o en otros medios. Por lo tanto, creo que leer el periódico como fuente de información es algo un poco anacrónico, no es la fuente de información más interesante en este momento. Aunque la realidad es que el periódico existe, sigue siendo una representación de la realidad, de lo más significativo que ha ocurrido durante un día, y a partir de esa existencia a mí me sigue resultando atractivo e interesante utilizarlo y continuar con este trabajo de selección y de búsqueda de palabras, cifras, imágenes, etc. No lo haría nunca si tuviera que escribir o inventarme esas cifras yo mismo. Para mí es fundamental que por un motivo u otro formen parte de la realidad. Si fueran inventadas, para mí no tendría ningún sentido este trabajo.

JF — ¿Es la idea de archivo un concepto motriz de tu trabajo o es una consecuencia de este?

IA — Es más la consecuencia. Nunca he pensado como un archivista o como coleccionista. Sí que me ha interesado clasificar. Pero no me he planteado nunca la idea de archivar o de coleccionar algo, y creo que no es lo que he hecho. La obtención de material durante un período

largo de tiempo se podría explicar mejor con la palabra “recolectar”. El otro día, hablando con una persona sobre esto mismo, le explicaba que para mí todo este proceso significa quedarme con el poso de lo que va filtrándose de la realidad, pequeñas partículas que van cayendo cada día, y al final se puede acabar construyendo una representación del mundo. De hecho la idea de partida, hasta cierto punto absurda, era construir una imagen del mundo en paralelo a la real, creada con un elemento que la propia realidad me había facilitado, como es la información que aparece en la prensa. Se trataba de devolver esa misma realidad reorganizada para leerla de otra manera, para poderla interpretarla. Y el resultado de ese filtrado y de esa selección diaria durante mucho tiempo —que es lo que hace posible tener tanto material como para construir después todo este gran trabajo, este proyecto de tantos años que tiene tantas ramificaciones dentro del mismo proyecto— no es tanto el construir un archivo, como se podría entender a partir de la idea clásica de archivo.

JF — En muchas de tus obras aparece el tema de la historia del arte. Igual que en un libro puedes recoger sus aspectos menos característicos pero con su significado propio, en algunas obras empleas la diacronía de la historia del arte concebida de una manera neutra, en su dimensión alfabética y en su dimensión cronológica. Hay piezas en las que presentas un conjunto de artistas que has seriado, procedentes de la historia de la pintura o de la historia del grabado. También has trabajado con imágenes de la historia del arte; en ese sentido, presentas ahora un proyecto en el que digitalizas y proyectas diapositivas obsoletas con imágenes desvanecidas de obras de arte muy conocidas. ¿Cómo ves hoy la cuestión de la historia del arte en relación con los artistas y de qué modo es un tema en tu trabajo?

IA — Sí, es un tema que ha aparecido en algunos momentos. Me ha interesado la idea de presentar de una forma sintética aspectos de la historia del arte, formalizándola a partir de listados de autores. Plantear a partir de una selección de nombres lo que han supuesto algunos artistas para la historia de la pintura o del grabado, por ejemplo. Cuáles

han estructurado estas respectivas historias hasta el momento actual, y presentarlo de una manera muy objetiva, sin dar a entender cuáles son mis preferencias, sino simplemente mostrándolo como información. He tratado este tema porque de hecho es el ámbito en el que yo trabajo, el del arte, y esta reflexión sobre su historia creo que es pertinente incorporarla dentro de mi propio trabajo. Para la exposición estoy pensando una nueva obra que hasta cierto punto va a suponer un nuevo enfoque respecto a las que había realizado antes, que respetaban la cronología, el orden de las épocas y de los estilos, incorporaban los nombres más significativos, etc. En esta nueva obra, que se titula *HST R D L RT* y que va a ser una vídeo proyección, un pase de diapositivas, la idea es presentar la historia del arte de la manera más errónea posible, es decir rompiendo y alterando todos los esquemas tradicionales de su presentación, como son la selección de las obras y los períodos, la cronología, la visión correcta de las obras (el color, su posición), etc. Ahí no va a encajar nada. Incluso habrá períodos que no estarán representados y otros que, de manera absurda, los estarán ampliamente. Por poner un ejemplo, puede que haya bastantes imágenes de cerámica griega y ninguna de pintura románica o gótica. Pero esa idea de romper con la presentación tradicional y además utilizar imágenes de diapositivas que me han llegado de una forma un tanto azarosa, porque me las regaló una profesora de historia del arte que ya no las utilizaba, y que he alterado exponiéndolas a la luz solar durante más de un año, me pareció muy sugerente. Utilizar todo este material que ha llegado hasta mí sin haberlo seleccionado, me recuerda un poco a los trabajos realizados con el periódico. Yo no decido tampoco qué contenidos aparecen en él y este material que me han dado simplemente lo voy a organizar otra vez, lo voy a presentar de una manera que sirva para repensar lo que ya tenemos asumido y para ver otra interpretación de la historia del arte, si es que es posible plantear esto.

Me gustaría también aprovechar esta conversación para profundizar sobre cómo trabajas las exposiciones, creo que básicamente dos. Una en la que trabajas sobre un artista que alguien te ha propuesto, y otra en la que tú propones trabajar con un artista. En el segundo caso,

es decir, cuando tú decides trabajar con un artista para organizar una exposición con él, ¿qué es lo que te motiva principalmente a hacer la selección, a trabajar con un artista determinado y no con otro?

JF — Descubrir en la obra de ese artista una experiencia del arte que plantea nuevas cuestiones para mí sobre mi propia experiencia de la vida y del mundo. En principio surge esa curiosidad acerca de algo que yo jamás habría imaginado que fuera posible hacer, que me sorprende y que me lleva a querer saber más sobre la obra de un artista. Por eso me interesan los artistas que me sorprenden con cuestiones, formas, conceptos y soluciones que plantean nuevos interrogantes, que inventan nuevas posibilidades, que expanden las posibilidades de lo que podría ser una obra de arte.

IA — O sea, que te interesa que te sorprendan.

JF — Sí.

IA — Pero, por ejemplo, eso podría suponer que a priori no te interesarán.

JF — Me interesa sobre todo ser estimulado de tal modo que surjan nuevas ideas, que cambien incluso mis certidumbres, porque el arte es uno de los ejercicios más eficaces para destruir las propias convicciones. Me encanta cambiar de actitud sobre muchas cosas a partir de la obra de un artista. Jamás me interesa reconocer en la obra de un artista ideas que yo ya tenía, sino desarrollar nuevas ideas a partir de las novedades que la obra de ese artista me aporta. Aquí, en el museo, en una institución, haces exposiciones por razones muy diversas. En unos casos porque la obra de un artista responde a un gusto personal, representa un deseo de conocimiento y de investigación. En otros porque es importante para la comprensión de un contexto, para la coherencia de una programación. Sin embargo, una programación no es un espejo de los gustos personales de alguien ni de sus obsesiones particulares. Eso lo hacía Harald Szeemann, pero eso se puede hacer cuando trabajas en un museo de las obsesiones, no en una institución pagada con dinero público... porque en este caso tienes un programa que debes construir más allá de tus

obsesiones. A pesar de eso, creo que el modelo de Szeemann es siempre la utopía de un comisario: poder trabajar en un museo solo para tus obsesiones a partir de las obsesiones de aquellos con los que te cruzas, en una utopía que proyectas en tu vida y en tu trabajo.

IA — Entonces la programación o la decisión de exponer a un artista y no a otro, como tú dices, responde a motivos con los que, por ejemplo, a priori podrías no estar de acuerdo.

JF — En una institución la programación se diseña de un modo colectivo. Por ejemplo, en el Museo Reina Sofía hay una relación que se extiende a los comisarios y a los equipos del museo.

IA — Nace todo de un diálogo.

JF — Hacemos un trabajo colectivo para que se discutan diferentes posibilidades. Cuando estaba en Serralves, donde había un equipo mucho más pequeño y todo era mucho más directo, porque el museo era de menor escala, siempre trabajé en colaboración, en equipo. Creo que, cuando estás en una institución, el trabajo de programación tiene un componente personal pero también nace de ese diálogo con los compañeros y con las personas de fuera del museo. Porque estás siempre percibiendo o intentando conocer todo lo que sucede en el ámbito de las exposiciones, buscas saber lo que está pasando, ya sea en el contexto donde trabajas, ya sea en relación con los artistas con los que has trabajado o con los que deseas trabajar. Es fundamental en una institución como un museo o un centro de arte mantener siempre viva la curiosidad de quien lo visita para que, aunque no le guste una cosa que ve, intente acercarse, comprender por qué está ahí mirando lo que hacen los artistas. De manera análoga, creo que es fundamental que un comisario esté siempre disponible para conocer a todos los artistas que se puedan cruzar con él. Porque incluso cuando veo obras de arte que me interesan o motivan muy poco, reconozco en ellas otras maneras de pensar sobre el arte. Por ejemplo, una cosa fascinante y que se demuestra en todos los momentos históricos es la capacidad del arte para desmentir los estereotipos de los gustos dominantes. Siempre ha habido

artistas que han superado el deseo de agradar o de hacer del arte una expresión aplicada de un sistema determinado, del mundo, de una gramática, de un estilo, de un lenguaje; son numerosos los que, en lugar de limitar su trabajo a esas posibilidades de un arte aplicado, se dedicaron a hacer cosas diferentes de las que imperaban en su tiempo. La verdad es que incluso aquello que se podría tildar de mala obra de arte te puede aportar ideas muy interesantes sobre el momento de su producción. Eso lo he aprendido por ejemplo en el Musée d'Orsay: cuando lo visité por primera vez, me llevé una pésima impresión al contemplar, en la sala del Jeu de Paume, aquellas obras de tema mitológico en el contexto de la pintura vernácula del siglo XIX francés. Y hoy, sin embargo, me encanta. Hay muchas cosas que descubro que me hacen pensar sobre la historia, sobre esos tiempos, y también sobre mi relación actual con la vida, porque estamos siempre cuestionando el presente cuando vemos una obra de arte, independientemente del tiempo en que haya sido hecha. De manera que creo que la curiosidad es siempre uno de los estímulos intelectuales más importantes cuando hablamos de arte.

IA — Sí, estoy de acuerdo, y además creo que está bien luchar contra la idea del gusto, de lo que nos es fácil y conocemos, e intentar plantear situaciones que son resultado de un esfuerzo, superando una dificultad inicial.

JF — Sabes que a veces empieza a gustarte una obra de arte como te empieza a gustar una persona que has conocido y que no sabes bien por qué te gusta.

IA — Sí, es algo que va ocurriendo poco a poco, a medida que la vas conociendo y vas descubriendo cómo es.

IV. EPÍLOGO

Una conversación no es una entrevista. Preguntas y respuestas, referencias, alusiones implícitas o explícitas se convierten en un juego de espejos donde cada uno se encuentra con el otro en los reflejos de una obra, entre su actividad y sus posibles interpretaciones. Un comisario y un artista se inventan un territorio común del que surge la exposición. Se eligen obras, se piensan los espacios y los tiempos de su presentación, se buscan los contextos donde el espectador y el lector puedan entablar una discusión íntima con la historia a partir de la experiencia del diálogo. Toda exposición presupone ese diálogo, esa metamorfosis de la identidad a partir de otra mirada que amplía y transforma nuestro conocimiento del mundo y de la vida. Los papeles de cada uno se revelan reversibles en esta escena. La curiosidad se funde con el deseo de conocer la obra, de conocer al otro, de conocerse a sí mismo. Más que ver, se trata de pensar. Y pensar es un modo de habitar el mundo, de organizarlo, de reinterpretarlo para ver mejor. Conocer siempre ha sido un modo de interpretar.

JOÃO FERNANDES — Hemos hablado ya, por ejemplo, de un artista como On Kawara. En su manera de hacer, On Kawara es como un funcionario de su propio trabajo, lo que supone un alejamiento del mito del artista, libre de todos los sistemas de funcionamiento gracias a la naturaleza, siempre diversa, de

su trabajo y de sus momentos de la vida. Esa idea de ser funcionario de su propio trabajo, es sin duda algo que caracteriza su obra y su manera de trabajar ¿Crees que eso se aplica también a tu trabajo?

IGNASI ABALLÍ — De alguna manera sí. Es un referente para mí en cuanto al rigor de su planteamiento y en cuanto a esa idea que comentaba antes, propia también de algunos textos de Perec, que es trazar una metodología y un proyecto para respetarlo y seguirlo hasta el final. En la obra de On Kawara no percibimos lo que consideraríamos normal en la obra de otros artistas, como la evolución del estilo, la invención continua o la búsqueda constante de originalidad, sino que él define unos trabajos para hacerlos cada día y su actividad diaria consiste en realizarlos. Me lo imagino casi como un funcionario: de 9:00h a 18:00h enviando una postal con la hora en que se ha levantado, pintando un cuadro con la fecha del día correspondiente, dibujando en el mapa de una ciudad el recorrido que ha seguido y con quién se ha encontrado ese día. Este fue su trabajo sistemático en el que no cedió ni un centímetro al rigor ni tampoco a la obsesión; sin ese componente obsesivo, es muy difícil mantener un proyecto de vida así. He mirado, leído y pensado intensamente sobre On Kawara, me he reflejado mucho en él y creo que tenemos muchos intereses comunes –por ejemplo, él también desarrolla una obra pictórica con las *Date paintings*– siendo nuestras obras necesariamente diferentes. Diría que estamos próximos y distantes a la vez.

JF — Como, por ejemplo, con un artista como Stanley Brouwn, que forma parte igualmente de tu biblioteca visual, de tu biblioteca conceptual.

IA — Sería otro de los artistas que nombraría como soporte. Me gusta pensar en estos artistas como si fueran un bastón, una ayuda: en momentos de duda y en los que empiezas a hacer cosas que se desvían de tus ideas, coges un libro de Stanley Brouwn o de On Kawara y vuelves a la vía correcta. Son como un soporte conceptual para mí. También Michael Asher. Su obra quizá no tiene tanto que ver con la mía, pero sí

que me parece un modelo ejemplar desde el punto de vista ético, de resistencia, de no ceder, de mantenerse fiel a una idea de lo que es el arte y llevarla hasta el final. Cosa que yo creo que no he conseguido y muchas veces siento que ya no hay posibilidad de vuelta atrás. Uno va haciendo lo que buenamente puede en cada momento y también lo que la vida le permite. Pero yo admiro mucho a esta gente que ha sido capaz de mantener una actitud completamente rigurosa y fiel a su idea original. Es curioso, no sé si lo hablamos ya anteriormente, pero pienso que muchas veces uno no hace la obra que quiere realmente hacer sino la que puede hacer, y que muchas veces la distancia entre lo que querías hacer y lo que al final haces es considerable; se te escapa una parte por el camino y eso viene condicionado por el día a día, por los compromisos, por tus posibilidades y tu manera de ser y tu entorno; en fin, muchas circunstancias que a veces te llevan por caminos o por líneas de trabajo que no pensabas o no preveías que ibas a seguir.

Me gustaría preguntarte algo más. Como comisario de la exposición llevas un tiempo sumergido e investigando sobre mi trabajo, ¿cómo ves tu relación respecto a la obra o cómo te sitúas respecto a mi trabajo? ¿De alguna manera como comisario te influye, o puedes mantener una posición de neutralidad? ¿Realmente crees que el trabajo del artista, o el propio artista, puede cambiar tu percepción como curador, no solo de esta exposición sino en general?

JF — Muchas veces pienso que el comisario es como un viajante que entra en un país desconocido cuando conoce la obra de un artista. En ese país hay reglas, convenciones, maneras de pensar, de ver el mundo, paisajes, arquitecturas que son completamente distintas de aquello que conoce. Creo que, como ese viajante, un comisario no puede ver lo que descubre por primera vez con la misma mirada que otras veces. Creo que ese comisario concebido como viajante tiene que metamorfosearse en diferentes personas, porque cuando visita un país que no conoce, no es el mismo que vive en su país: tiene una curiosidad, un deseo de conocer, hace cosas que no haría en su país, entra en un restaurante donde come lo que no imaginaba, va por un camino que no conoce, decide perderse, hace en definitiva cosas que habitualmente no haría

en su vida cotidiana. Por tanto, yo creo que cuando se entra en la obra de un artista, el comisario es como un turista de esos tiempos en que el turismo no estaba industrializado, que puede o no mostrar inteligencia ante la situación que se encuentra. Pero creo que lo que me interesa más es ser otra persona, “otrarme” como decía Fernando Pessoa, casi como otro *alter ego*, que a veces se confunde con lo que me propone la obra del artista, porque cada obra tiene sus modelos de pensamiento, de acción, de visibilización de las cosas, de conceptualización, y me interesa, a veces, entrar en ellos, casi como si el comisario pudiera ser un heterónimo del artista, imaginando cómo el artista podría pensar en ese momento; es como cuando, por ejemplo, tienes un amigo cercano que te habla de una manera muy interesante: en distintas situaciones de la vida te preguntas qué pensaría él sobre una o otra cuestión. Creo que a veces el comisario intentan también pensar como si fuera el artista, para así interpretarlo mejor. Mi relación con la obra de un artista, con sus procesos de trabajo, se inicia en esa primera y necesaria conversación en la que buscamos e intercambiamos nuestros lenguajes mutuamente. En ese acercamiento nos transformamos en “zeligs”² de la obra del artista. Pero después eso lleva a desarrollar en tu interior una atención hacia lo que no conocías, y también un conflicto, porque no puedes, como cuando viajas a otro país, dejar de ser tú mismo; no dejas de tener tu educación, de tener tu cultura, de tener tu identidad, tu punto de vista, tu interpretación. Por eso, para un comisario, trabajar con un artista es también un juego de identidades, siempre. Creo que el artista podría utilizar mucho más ese proceso de trabajo con el comisario, utilizarlo como un personaje de su trabajo; y esta situación puede darse en mayor medida que a la inversa, cuando el artista se convierte en un personaje del trabajo del comisario, algo que también es muy frecuente en este mundo del arte que conocemos.

En tu obra encuentro un universo que me hace descubrir que lo visible es a veces lo más invisible, pero que no hay conocimiento sin esa atención a los detalles que se nos esconden en lo cotidiano. Descubro en tu obra que pensar es percibir lo que vemos de acuerdo con la interrogación acerca de las convenciones que nos permiten clasificarlo. Pensar es clasificar, como decía Perec... Pero ver y pensar son lo mismo cuando me encuentro en tus trabajos con ese modo particular de colegir el tiempo en los restos más humildes de lo

2. *Zelig* (Woody Allen, 1983) es una película acerca de un hombre-camaleón que tiene la capacidad sobrenatural de cambiar su identidad según las circunstancias de su vida.

cotidiano, en los materiales que recoges y en los procesos de sus metamorfosis. Reencontrarme con el tiempo en tu obra es también un modo de desalienarme de esa permanente desatención que la vida nos impone. Un ejercicio de resistencia a la alienación...

IA — Una última cuestión: ya habíamos colaborado anteriormente en otra exposición, así que mi trabajo no te es desconocido como si fuera la primera vez que te aproximas a él. ¿Para ti ha sido una experiencia distinta? ¿Ves diferencias respecto a las dos ocasiones en las que hemos colaborado? ¿Ha sido como visitar un país que ya conocías, o aun así has descubierto cosas nuevas y ha habido una evolución en tu aproximación?

JF — Creo que de la misma manera que un río no pasa dos veces por el mismo margen, cuando visitas un país, como cuando ves una película repetidas veces, jamás ves la misma película, jamás visitas el mismo país; te encuentras con tus recuerdos, pero también con muchas cosas diferentes y lo ves todo de un color distinto. Como cuando relees un libro: por ejemplo, yo he dejado de subrayar mis libros, porque me resulta muy desagradable esa confrontación conmigo mismo en otro tiempo. Hay una gran diferencia entre lo que me llamaba la atención en un libro hace diez años o quince años y lo que me interesa subrayar ahora; y no me gusta demasiado confrontarme con eso. La verdad es que cada vez que trabajo con un artista intento liberarme de mis recuerdos, de mis pensamientos ya contruidos, pero por otro lado hay una familiaridad clave y una complicidad que viene de ese conocimiento íntimo de una obra. También hay un elemento de sorpresa al descubrir cosas que existían en tu obra y que yo no conocía, así como de descubrir otras que provienen de proyectos nuevos que has realizado recientemente. La verdad es que no somos los mismos, ni tú, ni yo, y al mismo tiempo sí lo somos, y surge entre nosotros esa curiosidad y esa atención de la cual nace este proyecto. Después, hay una diferencia objetiva: la última exposición en que trabajamos juntos era un proyecto que yo coproducía con otras instituciones y no partíamos de cero en su proceso de construcción; habías preparado la exposición en su casa madre, que era el Macba, y después se presentó en Birmingham, en Serralves

y en Karlsruhe. Es verdad que en Serralves la adaptamos y cambió mucho en función del espacio, como resultado de nuestras conversaciones en y sobre los espacios de aquel museo. En nuestras conversaciones de ahora para este proyecto en el Museo Reina Sofía y para el libro que lo acompaña, hay cosas que me hacen visitar esos momentos en que aparecían nuevas ideas, en que los propios espacios propiciaban nuevos proyectos. Sin embargo, la situación es suficientemente distinta como para revelar que este es un momento que contiene el primero, pero que al mismo tiempo es muy distinto de él.

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE**

Ministro
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

**REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

Presidencia de Honor
SS.MM. los Reyes de España

Presidente
Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente
Carlos Solchaga Catalán

Vocales
José María Lassalle Ruiz
Marta Fernández Currás
Miguel Ángel Recio Crespo
Fernando Benzo Sainz
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Ferran Mascarell i Canalda
Cristina Uriarte Toledo
Román Rodríguez González
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Salvador Alemany
César Alierta Izuel
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla

Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso

Secretaría de Patronato
Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

**MUSEO NACIONAL CENTRO
DE ARTE REINA SOFÍA**

Director
Manuel Borja-Villel
Subdirector Artístico
João Fernandes
Subdirector Gerente
Michaux Miranda

GABINETE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Carmen Alarcón

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones
Paula Ramírez

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Jefa de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación
Olga Ovejero

SUBDIRECCIÓN GENERAL GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia
Carlos Gómez

Jefe del Área Económica
Adolfo Bañegil

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico
y de Negocio
Rosa Rodrigo Sanz

Jefa del Área de Recursos Humanos
Carmen González Través

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones
y Servicios Generales
Ramón Caso

Jefe de Arquitectura
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefe de Informática
Oscar Cedenilla

Este libro se publica con motivo de la exposición *sin principio / sin final*, organizada y producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el 28 de octubre de 2015 al 14 de marzo de 2016.

EXPOSICIÓN

Comisario
João Fernandes

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinación
Gemma Bayón

Gestión
Natalia Guaza
David Ruíz

Registro
Clara Berástegui
Iliana Naranjo
Rocio Robles

Restauración
Rosa Rubio, conservadora responsable
Margarita Brañas

Montaje
Rehabilitaciones REES S.L.

Audiovisuales
Creamos Technology

Director de fotografía y posproducción
Edgar Gallart (Videodossier)

Transporte
InteArt, S.L.

Seguros
Poolsegur

PUBLICACIÓN

Libro publicado por el departamento de Actividades Editoriales del MNCARS

Coordinación general
Almudena Cruz Yábar

Diseño gráfico
Alex Gifreu, bisdixit.com

Traducciones
Del español al inglés
Graham Thomson

Edición y corrección de textos
Español: **Carlos Martín**
Inglés: **Christopher Davey**

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica e impresión
Gráficas trema

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015

© de los textos, sus autores
© de las imágenes, sus autores

© Ignasi Aballí

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-529-4
NIPO: 036-15-035-1
DL: M-33184-2015

Catálogo de publicaciones oficiales
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta
<http://www.mcu.es/publicaciones>

Este libro se ha impreso en papeles Offset Premium High Ice 150 g y Offset Vega ahuesado 120 g

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA**



AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su agradecimiento a las siguientes instituciones y personas sin cuya colaboración esta exposición no hubiera sido posible:

Agnès Aballí
Octavio Aballí
Xavier Aballí
Juan Alfaro
Isak Andić Ermay
Leonora y Jimmy Bellity
Nimfa Bisbe
Maite Bosch
Berta Caldentey
Susan Camilli
Pilar Cortada
Cayetano Espejo
Edgar Gallart
Moritz Küng
Belén Lloveras
Álvaro López de Lamadrid
Fernando Meana
Miquel Molins
Fernando Panizo
Alfonso Pons
Marc Puig
Carme Sanmartí
José Ángel Sanz Esquide
Enrique Vallés Ortiz
José María Viñuela

Colección Banco de España
Fundación Banco Sabadell
Colección Cal Cego
Galería Elba Benítez, Madrid
Galería Estrany - De la Mota, Barcelona
Colección Kees Kousemaker
Colección Kerenidis-Pepe
Colección Helga de Alvear
Fundación "la Caixa"
Galería Meessen de Clercq, Bruselas
Galería Pedro Oliveira, Oporto
Fundación RAC
Galería Thomas Bernard-Cortex Athletic, París
Fundació Privada Vila Casas