

Ignasi Aballí habla con Sérgio Mah



LA FABRICA

Fundación  
*Telefónica*

**PHE**  
PHOTOESPAÑA



Ignasi Aballí  
habla con  
Sérgio Mah

COORDINACIÓN: Luisa Lucuix

PRODUCCIÓN: Naiara Garro

DISEÑO ORIGINAL: Fernando Gutiérrez y Marc Català. Pentagram

MAQUETACIÓN: MGráfico

TRANSCRIPCIÓN: Israel Fernández Benito

IMPRESIÓN: XXX

© de esta edición: La Fábrica y Fundación Telefónica, 2011

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: Ignasi Aballí

Fotografía de interior de portada: *Ignasi Aballí* © Manolo Laguillo, 2010

Fotografía de interior de contraportada: *Reflexión (Günter Förg)*, 2002 © Ignasi Aballí. Colección Museo de Granollers de Barcelona.

Las fotografías *Secuencia temporal*, *Luz (seis ventanas)* y *Sinopsis VI* son cortesía de la galería Estrany-De la Mota de Barcelona.

ISBN: 978-84-15303-05-3

DEPÓSITO LEGAL: XXX

**LA FABRICA EDITORIAL**

Editor: Alberto Anaut

Directora editorial: Camino Brasa

Director de Desarrollo: Fernando Paz

Producción: Paloma Castellanos

Organización: Rosa Ureta

La Fábrica Editorial

Verónica, 13

28014 Madrid

Tel. +34 91 360 1320

Fax +34 91 360 1322

edicion@lafabrica.com

www.lafabricaeditorial.com

La tipografía utilizada en este libro es Bembo.

Ha sido impreso en papel XXX

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

---

# Índice

- 9. De la pintura a la fotografía
- 39. Contextos, lenguaje, historia
- 57. Procesos
- 67. El alcance de la imagen
- 83. El tiempo: inacción, construcción, realización





---

# De la pintura a la fotografía

*Barcelona, 25 de octubre de 2010*

**SÉRGIO MAH:** Bueno, Ignasi, empecemos por el principio, ¿te parece? ¿Cómo llegaste a interesarte por el arte? ¿Empezó como un interés por la imagen?

**IGNASI ABALLÍ:** El interés por el arte ha sido algo que recuerdo desde siempre. Cuando era pequeño ya me gustaba dibujar. Estaba siempre con colores, con lápices, pinturas, y cuando tuve oportunidad de decidir qué hacer con mi vida, estudié Bellas Artes. A partir de ahí, de una manera más o menos intensa y con una dedicación más o menos profesional, he mantenido siempre el contacto con esta profesión. Empecé haciendo pintura y, de hecho, en Bellas Artes estudié la especialidad de Pintura. Después, poco a poco, fui utilizando otros medios y técnicas, como la fotografía, el vídeo y otras que incluían materiales poco habituales como la luz del sol, el polvo, el Tipp-Ex. En fin, dependiendo de

la idea que tuviese en mente, utilizaba el material más adecuado para desarrollarla.

**SM:** ¿Qué tipo de pintura hacías cuando estabas en Bellas Artes? ¿Qué empezaste haciendo?

**IA:** Antes de ir a Bellas Artes ya pintaba. Entonces hacía una pintura cercana al impresionismo —me iba con unos amigos a pintar paisajes en la calle, temprano por las mañanas y también los fines de semana— que se transformó más adelante en una pintura de una estética más surrealista. Después, en Bellas Artes, hubo un proceso de maduración y de aprendizaje que creo que fue muy intenso y muy positivo, y ahí empecé a pensar que la pintura no era sólo la representación de la realidad, sino que también podía incorporar aspectos conceptuales, entre otros.

Cuando acabas los estudios, al principio te quedas un poco sin saber por dónde continuar. Poco a poco, fui encontrando el sentido a un tipo de trabajo que incorporaba una reflexión sobre el propio medio, sobre qué era pintar, qué posibilidades tenía la pintura como medio de expresión en el arte contemporáneo. Como resultado de una serie de preguntas y de un cuestionamiento personal sobre el medio —la pintura como disciplina para reflexionar sobre las cosas—,

mi concepción de la misma fue entrando en crisis y encontré otros enfoques que resultaban más adecuados para explicar lo que en ese momento yo quería expresar con el arte.

- SM:** ¿Esta reflexión, esta autocrítica sobre los medios artísticos, en particular sobre la pintura, empezó ya en la facultad o fue en un contexto artístico más amplio donde empezaste a definir tu dominio creativo y conceptual? ¿En qué momento se manifestó esa reflexión?
- IA:** Estando en la facultad entré en contacto con ciertos planteamientos que no conocía hasta ese momento. Ya había leído, antes de entrar en la universidad, el libro *Conversaciones con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne, que había sido muy importante para plantearme muchas cosas: qué era el arte, qué sentido tenía en el mundo contemporáneo y todas estas cuestiones. Los años pasados en la facultad significaron, pues, ampliar toda esa base de conocimientos. Es al salir, cuando uno está solo, cuando empieza su propio proceso de trabajo y de investigación. Es un proceso lento en el cual voy descubriendo que la pintura no es sólo un sistema de representación de la realidad, sino que puede ser

muchas otras cosas. Empiezo a incorporar materiales, pero no sólo en el sentido matérico, informalista, del término, sino en un sentido más conceptual: el del valor de cada material. El tamaño del cuadro se definía por la cantidad de material, en función de su valor económico; también me interesaba el tema de la simulación, o sea cómo a través de la pintura se pueden imitar a otros materiales; y la relación de la pintura con el lenguaje. Todo eso fue configurando un grupo de trabajos que, de hecho, abordaban la pintura pero desde un punto de vista no tradicional, seguramente desde enfoques más teóricos.

**SM:** Y, además de Duchamp, ¿de qué otros artistas te sentías cercano?

**IA:** Bueno, al principio, cuando estaba en la facultad, me sentía más cercano a los pintores. Pintores como Rothko, Rayman, Reinhardt... Sentía una proximidad desde siempre hacia ese tipo de pintura monocroma, abstracta. Después también empezaron a interesarme artistas como Yves Klein o Manzoni, que, además de utilizar la pintura, emplean otros elementos, otras ideas que le dan un sentido distinto al resultado, sobre todo con la incorporación de la

idea de vacío y la desmaterialización de la obra. Más adelante empezaron a interesarme también otros pintores mucho más conceptuales, como Palermo, Richter, On Kawara, Rémy Zaugg, Christopher Wool y artistas que utilizan la pintura además de otros medios para expresar sus ideas, como por ejemplo Jonathan Monk. De hecho, poco después de salir de la facultad, empecé a interesarme por el arte conceptual, y eso supuso un cambio fundamental. Descubrí las obras de Joseph Kosuth y de los primeros artistas conceptuales, como Robert Barry, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Daniel Buren, Stanley Brown y por supuesto Michael Asher, para mí el más interesante. El arte conceptual en general ejerció una influencia importante sobre mi trabajo y lo ha hecho hasta el presente.

- SM:** Son casi todos pintores o artistas que han reconceptualizado la práctica artística, criticando o cambiando las posibilidades de la pintura. Dentro de este contexto, ¿en qué momento y en qué circunstancias empezas a utilizar la fotografía?
- IA:** Una de mis primeras obras que yo relaciono con la fotografía es *Luz (seis ventanas)*. Sin ser estrictamente fotografía, porque no hay casi nada que la relacione

directamente o desde un punto de vista técnico con la fotografía, pero considero que de alguna manera hay una proximidad con ella, por el hecho de trabajar con la luz: la luz solar incide directamente sobre el soporte, y esa acción de la luz cambia el color del cartón. Sometiendo esos cartones a un tiempo suficiente de exposición a la luz, conseguía realmente crear una imagen. De una forma indirecta, creo que podría considerarse como mi primer contacto con lo fotográfico en relación al arte. Porque, evidentemente, ya hacía fotografías, pero no con la intención de utilizarlas como obra, sino como reportajes de la vida cotidiana, de los viajes...

A partir de esta obra, pronto empecé a utilizar la fotografía como un medio para documentar o explicar algún hecho o actividad que realizara. Mis primeras fotografías creo que son de mediados de los noventa. Empiezan con la serie titulada «Bibliotecas» y, en general, a partir de ahí realizo algunos trabajos que ya son más propiamente fotográficos, tanto por el medio utilizado como por el resultado final, que es una fotografía.

**SM:** Es sintomático que un artista centrado en la reflexión sobre la naturaleza de la pintura y de lo

pictórico, en su primer contacto con la fotografía, realice una obra que explore la naturaleza ontológica de la fotografía, ¿no crees? Empiezas por la relación de la imagen con la luz, con el tiempo, con el espacio... ¿Cómo se te ocurrió esta idea de las ventanas?

- IA: Me interesaba mucho realizar un trabajo en el que no hubiera un contacto físico con la obra, en el que se creara una distancia entre el soporte de la obra y yo; o sea, que yo no tuviera que tocar la superficie. Me propusieron exponer en la galería Estrany-De la Mota de Barcelona, y me planteé qué podía hacer en aquel espacio, que era un sótano, que no tenía ventanas y que por lo tanto no recibía luz solar, luz natural. Todo este conjunto de cosas me llevo a trabajar sobre esta idea de la luz. Por otro lado, había visto en el estudio papeles de periódico que tenía por ahí dese hacía tiempo y que la luz había amarilleado. La luz y el tiempo les habían cambiado el color. Pensé entonces que esa idea de la luz como técnica para representar podía ser interesante.

La siguiente cuestión fue qué representar a través de aquella técnica, porque lo que nunca me planteé

fue pintar un paisaje o algo figurativo como podía haber hecho con pintura.

Pensé que el lugar por el cual entraba la luz en el estudio eran las ventanas y que la ventana era realmente un objeto que relacionaba el interior del espacio de trabajo con el exterior, que sería interesante transportar esas ventanas al lugar de la exposición. Así, una parte del espacio privado de trabajo sería trasladado al espacio público, que era la galería. Decidí construir unos plafones de la medida real de las ventanas y cubrirlos con cartón gris. Los puse en el tejado, en el terrado del edificio donde tengo el estudio, durante unos días, hasta que la luz del sol cambió las partes que estaban en contacto directo con la luz. Sobre aquellas partes que no quería que se transformaran coloqué una plantilla.

**SM:** Hiciste un fotograma.

**IA:** Era una especie de fotograma, exactamente. La reacción química del cartón, que era gris y se volvía amarillo, también era un componente fundamental. Por otro lado, estaba consiguiendo lo que te decía al principio, no intervenir sobre la superficie. Yo solía decir que era una obra que me permitía dedicarme a otras cosas mientras se hacía; durante



su tiempo de exposición al sol yo podía hacer otras cosas. Luego vi que era más complicado de lo que pensaba porque había que evitar que los cartones se mancharan, el viento se los llevaba, a veces llovía, los gatos pasaban por encima, los pájaros dejaban caer sus residuos sobre la superficie... en fin, era complicado pero, al final, conseguí resolverlo y pude realizarla. Es una obra muy frágil, ya que, cuando se expone, a la vez se está deteriorando, porque la luz incide sobre la superficie y lentamente destruye el contraste entre las formas. Lo mejor es tenerla tapada y en un lugar oscuro, lo que plantea una interesante contradicción entre la obra y su visibilidad.

**SM:** Pero *Luz (seis ventanas)*, que hiciste en 1993, también tiene un componente pictórico y, de una cierta manera, también es monocromática. Estamos haciendo esta conversación para una publicación que privilegia la fotografía, ¿tú cómo te consideras?, ¿como un pintor que utiliza diferentes medios o como un artista que en este momento no se define dentro de ninguna disciplina en particular aunque desde su formación la pintura sea una referencia fundamental en su reflexión artística?

IA: El inicio es la pintura, sí, y hasta finales de los noventa, incluso principios de la década de dos mil, se seguía situando mi trabajo principalmente dentro del ámbito de la pintura. Sobre todo considerando que había abierto un poco sus límites tradicionales. Se hablaba de una pintura expandida, tal y como antes había aplicado el término a la escultura Rosalind Krauss. Pero, bueno, esto no era algo que sólo hiciera yo; estaba en el ambiente la idea de que ensanchar los márgenes de la pintura era una necesidad, porque dentro de sus propios límites, los tradicionales, se estaba agotando. Por lo menos, para mis intereses, era poco útil. Actualmente, esa clasificación de mi trabajo dentro de la pintura ya no es tan frecuente, en parte porque durante los últimos diez años he hecho otro tipo de trabajos.

Es interesante ver dónde se te va ubicando, aunque si yo tuviera que definirme, no me definiría como pintor ni fotógrafo, sino más bien, como tú dices, como un artista que utiliza en cada ocasión el medio más adecuado, el mejor para cada trabajo. Sin embargo, es verdad que a veces me proponen —como tú mismo, por ejemplo— trabajar en el ámbito de la fotografía, y otras veces en ámbitos

más cercanos a la pintura, o en ninguno de los dos, sino en otros más pluridisciplinarios. Es así como me doy cuenta de que, al realizar un trabajo técnicamente diverso, tienen cabida diferentes opciones disciplinares.

- SM:** ¿Y crees que has llegado a la fotografía porque se presentaba como el medio adecuado para concretar la crítica y el desmontaje de la pintura, o más bien te interesaba buscar otro horizonte creativo, técnico y conceptual?
- IA:** Creo que en el fondo llego a la fotografía como resultado de una reflexión sobre la imagen en general. Está claro que la pintura es también una imagen, o sea, el hecho de pintar genera una imagen. Que sea figurativa, abstracta o monocroma da lo mismo. En un momento dado me planteé qué suponía generar nuevas imágenes en un mundo tan saturado de ellas. Todos producimos nuevas imágenes, es un hecho cotidiano. Como artista y como productor de imágenes esa reflexión era fundamental para mí, y más teniendo en cuenta que la imagen producida por la pintura no me satisfacía, era algo que me provocaba un conflicto. Así que empecé a buscar fórmulas de cómo continuar trabajando

con imágenes, o con la pintura, sin que eso supusiera crear imágenes nuevas. Y creo que encontré algunas soluciones, como por ejemplo utilizar materiales transparentes o incluso la técnica de la luz solar que ya he comentado, y otras que cuestionaban, precisamente, el papel de la pintura como herramienta para generar imágenes.

En ese momento, el hecho físico de pintar me gustaba todavía, me interesaba, pero no el resultado. De ese conflicto surge la necesidad de buscar nuevas soluciones, por ejemplo, la de la obra *Malgastar*, que consiste en abrir botes de pintura y dejar secar su contenido. Manifiesta, por un lado, una cierta crítica a la pintura, pero también representa una crisis autobiográfica: no saber qué hacer con esa pintura. Como consecuencia de todo esto, empecé a utilizar la fotografía. Quizás como una técnica que me permitía ampliar y resolver lo que con la pintura no podía, en lo que respecta a generar nuevas imágenes.

**SM:** Dentro de la generación de artistas que empiezan a dar prioridad a la fotografía, como John Baldessari, Douglas Huebler o Ed Ruscha, ¿puedes fijar alguna influencia? ¿Seguías el trabajo de estos autores

durante aquel periodo? Y, aparte de estos, en el campo más específico de la fotografía, ¿alguien te interesaba en particular?

- IA: Sí, desde muy pronto, por ejemplo, me interesaron mucho Bernd y Hilla Becher. Cuando los descubrí me pareció que lo que hacían ellos con la fotografía era justamente lo que me pasaba a mí con la pintura; era bastante discutible si aquello podía entenderse como fotografía en el sentido tradicional o si estaban planteando otro tipo de trabajo, llevando la fotografía a otro territorio. Y me interesaba la fotografía vinculada a lo conceptual, por supuesto. Sobre todo, su uso como documento más que como fotografía en sí, como documento que permite registrar o dejar constancia de algo que ha pasado más allá de la fotografía. También, evidentemente, me interesaban fotógrafos más tradicionales, o no tradicionales, pero sí considerados dentro del ámbito de la fotografía tradicional. Jeff Wall me interesó desde el principio. Más adelante me interesaron también Thomas Ruff, Andreas Gursky, Thomas Struth y toda esta generación.
- En general, me interesó el trabajo de los fotógrafos que se derivan de los Becher. Luego me fijé en el

grupo de los canadienses: Jeff Wall, como te decía, pero también Dan Graham, Rodney Graham, et-cétera. De los americanos destacaría, por ejemplo, a Eggleston y Robert Frank, y posteriormente los trabajos fotográficos de Ed Ruscha o Cindy Sherman. Era un tipo de fotografía utilizada, o entendida, de una manera distinta a como la habían utilizado los clásicos. En este sentido, también destacaría la obra de Hans Peter Feldmann o de Peter Fischli & David Weiss. Actualmente me interesan mucho las propuestas de Christopher Williams.

- SM:** Una fotografía más inexpresiva en ese sentido.
- IA:** Sí, exactamente, más fría. Como tú dices, más inexpresiva. Incluso sin la actitud, a la hora de disparar la cámara, que podían tener los fotógrafos precedentes. Las composiciones en las que yo me fijaba al principio parecían poco estudiadas o hechas sobre la marcha, más informales, casi siempre como un registro de la vida cotidiana.
- SM:** Eso nos lleva a una cuestión muy importante: la historia del arte y la historia de la fotografía tienen una relación muchas veces próxima, pero en determinadas ocasiones han discurrido cada una por su lado, de una manera autónoma. Actualmente,

hay una amplia y muy productiva permeabilidad entre ambos campos, pero seguimos hablando de fotógrafos-artistas y de artistas que utilizan la fotografía, ¿no? ¿Qué piensas de esta distinción?, ¿la has sentido?

- IA:** Yo creo que hay una diferencia bastante clara entre unos y otros, sobre todo porque el punto de partida, cómo se utiliza la fotografía en un caso y en otro, es muy diferente. En el caso de los artistas-fotógrafos, la fotografía es el resultado final y no hay, digamos, nada fuera de la imagen; y en el caso de los artistas que utilizan la fotografía, creo que, casi siempre, esta es un soporte visual de un hecho efímero, de algo que se ha realizado en otra parte, como un documento. Creo que eso establece dos formas muy diferentes de entender el uso y la intención de la fotografía. También es verdad que algunos la han usado en los dos sentidos, pero, por poner un ejemplo, un fotógrafo como Jeff Wall es muy distinto de los Becher o de Douglas Huebler, de los fotógrafos más próximos a lo conceptual, incluso de Baldessari, por citar a los que tú también mencionabas.
- SM:** Lo curioso es que muchos de los fotógrafos que estamos mencionando tienen, entre sus referencias

principales, a autores más estrictamente fotográficos. Jeff Wall ha sido muy influenciado por Walker Evans; el trabajo de los Becher está vinculado a la tradición fotográfica de Albert Renger-Patzsch. Por eso me pregunto si esta distinción es real o es más una distinción creada por el mercado. ¿No será más bien una diferencia sociológica, o sientes que conceptualmente son campos totalmente distintos?

- IA: Mi opinión es que son campos bastante distintos. Quizás no se pueda trazar una línea absolutamente recta y definida, porque es verdad que hay algunas contaminaciones en los dos sentidos, pero, en general, veo dos formas muy diferentes de entender la imagen —qué se espera de esa imagen y por qué ha sido hecha—. Creo que el punto de partida en los dos casos es muy distinto, y por tanto el resultado también. De todas formas, es verdad lo que tú comentas: en algunos casos la relación o la influencia de un campo en el otro también existe, no es siempre algo incompatible, hay algunos autores que están entre las dos formas básicas de entender la práctica fotográfica. Creo que incluso habría una tercera, y supongo que hablaremos de ello más adelante, la apropiación, la utilización de



imágenes que ya existen y que se recontextualizan, se reutilizan y, aunque sigue siendo un trabajo con la imagen, es otro planteamiento, otra forma de abordar la fotografía.

Hace poco leí una frase de Joan Fontcuberta en la que decía que el verdadero acto creativo es dar un nuevo sentido a las imágenes ya existentes. Me parece un punto de vista interesante.

**SM:** Sí, ya has mencionado cómo después de terminar tus estudios, debido precisamente a esta reflexión sobre la pintura, la naturaleza de tu trabajo cambió mucho, ¿no? Pasaste de una base material, formal, a una base quizás más antiformalista, más cercana a la idea de concepto, de ficción. Me gustaría saber de qué manera participó la fotografía en este proceso. Sobre todo porque, en muchos artistas, esa inflexión hacia la fotografía también tiene que ver con la búsqueda de lenguajes medios, de tecnologías de uso accesible, común y cotidiano.

**IA:** Sí, sí, es cierto. Creo que la fotografía, al ser un medio mecánico, es más fría y crea una distancia entre el autor y la obra. Siempre está la máquina entre medio, el revelado, todo un proceso mecánico que, junto con la velocidad de la obtención

de las imágenes, quizás la convierte en el formato más adecuado para explicar el mundo contemporáneo. Yo creo que, de alguna manera, es un medio más objetivo también, más neutro, o sea, más inexpresivo. Se adaptaba mejor a un trabajo que exploraba la distancia y huía de la subjetividad, que sí que creo que es un terreno más propio de la pintura, en la que la relación entre la obra y el autor no siempre, pero casi siempre, es mucho más estrecha, físicamente incluso. Creo que en mi caso puede haber una evolución hacia la fotografía por este motivo que comentabas, porque es un medio que, de hecho, funciona mejor para registrar o para explicar ciertas ideas contemporáneas al crear esa distancia. Y es más inmaterial.

**SM:** Cuando analizamos en retrospectiva esta relación entre las artes plásticas y la fotografía y, sobre todo, observamos el trabajo de artistas que, como tú, han tenido una formación pictórica y luego han incorporado la fotografía, vemos que hay una serie de motivaciones que son correlativas y que definen, al mismo tiempo, un conjunto de cuestiones importantes para el arte contemporáneo. Una primera motivación es la desmaterialización de la

obra pictórica. Por otro lado, estaría la búsqueda de un trabajo más conceptual, que privilegie la reflexión sobre el propio lenguaje; y, por último, el interés por la cotidianidad, por los temas banales de la vida cotidiana. Además, algo que a mí me parece primordial y que no sé si en tu caso es significativo es que muchos artistas han buscado en la fotografía una especie de estética, una apariencia, *non arty*, ¿no?, como una estética de *amateur*, más espontánea y menos manierista. ¿Has compartido estas mismas motivaciones importantes en la definición de tu trabajo?

- IA: Sí, de alguna manera, estas motivaciones se pueden aplicar a mi caso. Me identifico bastante con el proceso que describes; creo que es bastante común a muchos artistas. Además, ya nadie discute que la fotografía está al mismo nivel que otras disciplinas como la pintura o la escultura, y creo que esta «normalización» puede haber influido también en algunos autores a la hora de decidirse a utilizarla. Antes era un medio mucho más al margen del mercado. La fotografía era muy poco comercial, le interesaba a poca gente. En cambio, de repente, se incorpora a las exposiciones y al mercado, y pasa a

ser un medio como cualquier otro. Resulta curioso, porque es un fenómeno relativamente reciente, ¿no?; esa equiparación entre fotografía, escultura, pintura, cine e instalación tiene pocos años.

**SM:** ¿Qué condiciones crees que han sido decisivas para esa equiparación?

**IA:** Me parece importante que, por un lado, algunos museos hayan dado una serie de pasos en este sentido y hayan expuesto la obra de fotógrafos; pero también la forma en que algunos fotógrafos empezaron a tratar la fotografía, como una extensión de la pintura. Digamos que construyeron una especie de puente entre la pintura y la fotografía casi sin darse cuenta.

Me acuerdo de que cuando empezamos a analizar la obra de Jeff Wall, todo el mundo decía que era pintura, que su referente era la pintura y que era una nueva forma de pintar. Evidentemente eran fotografías, pero todo el mundo las situaba en el ámbito de la pintura. Incluso los grandes formatos de las fotografías se aproximaban a los de la pintura —me refiero a la pintura de los años ochenta y a la pintura americana, sobre todo—. También es cierto que desde hacía un

tiempo a la pintura se le había incorporado la imagen fotográfica. Concretamente desde el Pop Art, a partir de artistas como Rauschenberg, que ya había utilizado la imagen fotográfica en sus obras.

**SM:** O Gerhard Richter.

**IA:** Exacto, la imagen fotográfica formando parte del cuadro. No es que sea un hecho que irrumpa de forma inmediata, sino que es algo progresivo.

En la actualidad, sobre todo desde hace diez o quince años, vemos que la fotografía se ha situado al mismo nivel que cualquier otra obra en los museos, en las ferias, en las galerías. Se hacen exposiciones sólo de fotografía y nadie se extraña, se ve con total normalidad.

**SM:** Otro aspecto que me parece significativo en tu caso es que, de alguna manera, la fotografía permite una inflexión hacia lo real, una representación más directa de la realidad. Por ejemplo, si hablamos de *Luz (seis ventanas)*, se trata de las ventanas de tu estudio, ¿no? Permite, pues, una vinculación a cosas concretas y reales.

**IA:** Sí, de hecho, algo que siempre me ha preocupado es el tamaño que deben tener las fotografías. Por eso, siempre que he podido, cuando he visto que tenía

un sentido, he procurado que tuvieran una escala real, que el tamaño de la imagen correspondiera con el fragmento de la realidad captada. Y, sí, casi todos los trabajos están muy vinculados a mi entorno, a lo cotidiano, a lo que me rodea, y en general forman parte de ello. Pero es verdad que si en pintura, por ejemplo, me atraían las pinturas monocromas, abstractas, en fotografía la presencia de lo real es un hecho. Vuelve a aparecer lo figurativo, la realidad otra vez representada. Por eso me ha interesado, desde siempre, qué partes de esa realidad podía representar o cuáles tenían importancia para mí.

**SM:** Por otro lado, ahora que las disciplinas artísticas se encuentran cada vez más mezcladas y que la mayoría de los artistas utiliza más de un medio de expresión, uno se puede preguntar qué diferencias hay entre pintura, fotografía, escultura, vídeo, etcétera. Porque, a pesar de todo, seguimos utilizando esas terminologías. ¿Piensas que sigue habiendo áreas de competencia, en el sentido modernista?

**IA:** Creo que siguen existiendo áreas específicas para diferentes medios o técnicas artísticas. Pero también es una realidad que muchos artistas trabajamos con técnicas diferentes en función de la que sea mejor

para cada obra. De hecho, pienso que el dominio de la técnica, hoy en día, no es lo más importante para un artista. Los problemas técnicos te los puede resolver un especialista en la técnica que quieras usar. Me parece que lo que sobre todo se pide a los artistas es que tengan buenas ideas y que esas ideas generen un nuevo sentido, independientemente de si son ellos o no los que las van a formalizar. Cada obra en sí misma debe mantener un equilibrio perfecto entre su concepto y la técnica con la que ha sido realizada, la mejor o la más adecuada para que la obra sea un conjunto compacto. No sé si estás de acuerdo con esto.

**SM:** Sí, totalmente.

Hablaste de algunos artistas que practican una fotografía muy vinculada a la historia de la pintura. Esta es una tendencia muy significativa en las últimas décadas, hasta el punto de que la noción de cuadro ha pasado a ser una noción recurrente en el campo de la práctica y teoría de la fotografía. ¿Cómo ves esta tendencia? Y, también tenía ganas de preguntarte, ¿qué sigue siendo para ti un cuadro?

**IA:** (Risas.) A ver, me interesa por ejemplo la obra de Jeff Wall, incluso esa idea de que una imagen

condensa un proceso muy complejo. El proceso de la construcción de la imagen, que, por otro lado, es propio de la pintura, sobre todo de la pintura barroca.

Si tomamos como ejemplo *Las Meninas*, pues está claro que ahí hay una construcción que no es para nada intuitiva ni casual. Todos los elementos que aparecen en el cuadro tienen un sentido, un motivo, y están puestos ahí con una intención muy clara y muy controlada por el propio artista. Creo que es lo mismo que hace Jeff Wall cuando construye una serie de elementos antes de realizar una imagen, una fotografía: toda esa estructura, la construcción del entorno, del paisaje, como si fuera un decorado para una película, en fin, todo lo necesario para simular una situación ficticia que sólo veremos concentrada en una imagen.

A mí me interesa mucho que él lo haga, pero yo nunca haría eso como autor. Porque yo me inclino por algo más inmediato, más próximo: por que la imagen sea capaz de sugerir cosas más allá de la propia imagen pero sin ser muy compleja como construcción, siendo algo más cercano a lo cotidiano, a lo que nos rodea. Que precisamente por



eso, sacándola de ese contexto, se convierta en un dispositivo capaz de sugerir otras cosas.

En cuanto a la pintura, bueno, sigue habiendo algunas cosas que me interesan, normalmente con un peso conceptual fuerte. De hecho, creo que lo sabes, comisarié hace un par de años en Madrid una exposición sobre pintura en la galería Elba Benítez porque un día, hablando con ella, me dijo que no encontraba cosas interesantes en pintura. Yo le dije que, en mi opinión, no había muchas, pero que yo sí tenía algunos pintores que me interesaban. Entonces me propuso: «Muy bien, pues hagamos una exposición con estos artistas». La hicimos, y la selección de artistas fue: On Kawara, Jonathan Monk, Bernard Frize, Christopher Wool, Rémy Zaugg, Günter Umberg y Raoul De Keyser, unos artistas que, con su obra, están poniendo en cuestión la propia práctica de la pintura. Están, digamos, hablando de su final (risas). Y, aunque parezca una contradicción, esa es la pintura que me interesa, la que está poniendo en cuestión que sea un medio adecuado, útil, de expresión. Otros precedentes podrían ser el del ya citado Robert Ryman y algunos otros, pero,

como ves, cuando hablo de pintura, está bastante alejada de la idea de *tableaux*, de imagen construida, aunque haya algunos fotógrafos que utilicen ese sistema que también me interesa. Podría citar también a Gursky, por ejemplo, que construye sus imágenes de una manera diferente, utilizando la informática y las nuevas tecnologías, y sobre todo a Christopher Williams, por la fuerte vertiente conceptual que tienen sus fotografías y el rigor y la precisión de su planteamiento.

**SM:** Es interesante cómo en este momento tus intereses en pintura son muy distintos de tus intereses en fotografía. Podríamos decir que te interesa una pintura más abstracta, centrada en sí misma, y sin embargo una fotografía más figurativa, más directa y conectada con la realidad.

**IA:** Sí. Lo que pasa es que cuando trabajo con fotografía no está casi nunca incorporada la idea de ficción. En algún caso podríamos decir que sí, como en la serie de carteles de películas, «Desapariciones», que exploran la relación de Georges Perec con el cine. Esas imágenes eran una construcción ficticia, porque la mayoría de las películas nunca fueron realizadas, y todo el conjunto cuestionaba el límite

entre realidad y ficción. Pero, en general, cuando he utilizado la fotografía ha sido precisamente para evitar la ficción, para resaltar un aspecto de la realidad, tanto si la imagen era mía como si ya estaba hecha, publicada en la prensa o procedente de otro medio. Los trabajos en los que he hecho una intervención más «creativa» han sido las series «Desapariciones» y «Sinopsis». En estas series, no me apropiaba de la imagen, sino que la creaba yo mismo. También podemos hablar de «creación» en relación a otros trabajos en los que la imagen es más autónoma y cerrada en sí misma, como en las series de fotografías tituladas «Reflexiones» o «Bibliotecas».

- SM:** «Reflexiones» me parece una serie muy paradigmática en tu trabajo. Son imágenes de cuadros reflejados en el suelo, ¿no? Hay varias cosas que me parecen interesantes. Por un lado, el suelo funcionó como un obstáculo y a la vez como un medio para ver la pintura. Este mismo obstáculo también está presente en series como «Malezas» o «Bibliotecas», hay siempre algo que impide la percepción completa.
- IA:** Así es. Surge toda esta necesidad que tú comentas de cuestionar la visión, es decir, de poner sobre la

mesa qué es lo que vemos, pues lo que vemos no es siempre realmente lo que estamos mirando, sino que hay otras formas de mirar, derivadas de la manera habitual de hacerlo, pero que también forman parte de la realidad. De hecho, la serie «Reflexiones» surge en ese momento en el que todavía estoy tratando de hablar de la pintura. Porque lo que hago es desviar la atención de la imagen colgada en la pared, del cuadro —aunque a veces también son fotografías—, del objeto bidimensional colgado en la pared, y llevarla hacia su reflejo. Desvío la atención del lugar «correcto» al que tendría que mirarse, y planteo cómo la imagen en realidad está también en otro lado, en el suelo en este caso.

Creo, sin embargo, que esta serie es un intento más del proceso de abandono de la pintura y de empezar a utilizar otros medios para hablar de ella, porque de hecho la imagen resultante es mucho más abstracta y hasta cierto punto más pictórica. Se puede ver con claridad que en la fotografía hay un suelo, pero la imagen reflejada en él no se identifica, está borrosa y desdibujada.

**SM:** Claro, por eso es una serie que está entre la fotografía y la pintura. Mezclas las dos realidades.

**IA:** Exactamente.

**SM:** Es una negación de la pintura pero contiene a su vez algo de negación del documento fotográfico. Porque no buscabas una descripción directa.

**IA:** Eso es. Creaba una nueva imagen que contenía otra imagen que no se podía distinguir, de otro autor del que indicaba su nombre en el título de la obra. Pero lo que me interesaba era que la fotografía me permitía dos cosas: mostrar el suelo, la superficie tridimensional, y la imagen bidimensional, que aparecía como algo fantasmagórico, como una aparición, como un espejismo. Así, la fotografía de la imagen no era real, sino que era una imagen representada de la real. Todo estaba ahí. La imagen fantasmal, la representación de la representación y, a la vez, algo tan simple y evidente como un suelo, que quedaba definido por las baldosas o por las líneas que construían ese espacio. Todo ese juego de cosas me interesó mucho.

**SM:** Podríamos hablar también de abstracción fotográfica aunque, tal y como la percibimos en la serie, es muy distinta de la abstracción en la pintura.

**IA:** De hecho, no es una abstracción, porque estoy fotografiando algo real. Que esa parte de lo real se

acerca a lo abstracto es cierto, pero sigue siendo una fotografía como cualquier otra. Simplemente, lo que se está encuadrando es un trozo de algo que, de por sí, ya tiende a la abstracción. Pero, sí, esos elementos son lo que me interesaba de esta serie, ese límite entre lo real y la ficción, entre lo figurativo y lo abstracto, entre la pintura y la fotografía. Todo eso estaba ahí y era algo que me atraía por su complejidad y capacidad de sugestión.

---

## Contextos, lenguaje, historia

**SÉRGIO MAH:** Me gustaría hablar ahora sobre algunas de tus series más paradigmáticas, como «Listados» y «Calendarios», en las que utilizas fragmentos de textos e imágenes de los periódicos. Me parece que, mucho más que en un acto de apropiación, esas obras se fundamentan en una doble operación, descontextualizar para después recontextualizar.

**IGNASI ABALLÍ:** Sí. Además, trabajar a partir de un objeto cotidiano como es el periódico me parecía muy atractivo por la idea de la temporalidad; es un objeto que dura veinticuatro horas, sólo un día. La idea de medir el tiempo a través del periódico está de alguna manera implícita en el objeto porque, cuando el día se acaba y aparece el del día siguiente, el pasado queda totalmente desfasado y anulado.

La idea surgió a partir de la lectura normal del periódico, que compraba, como cualquier persona, para estar informado. Siempre pensaba, sin embargo, que estaba muy vinculado al aspecto temporal,

al día concreto en que había aparecido, a su duración. En un momento me planteé si era posible extraer de él algunos elementos que convirtieran su contenido en algo neutro, intemporal o incluso anónimo. Si el periódico medía la realidad durante un día, se trataba de ver qué elementos podían medir la realidad intemporalmente, y lo primero que se me ocurrió fue extraer las cifras, las cifras de todo tipo que aparecían en los titulares. Empecé recortando esas cifras y pegándolas en un papel, y poco a poco, el proceso se fue complicando hasta llegar al momento actual, en el que, después de unos doce años, se ha convertido en una especie de archivo inmenso de recortes de cifras y de palabras, todas ellas con una vinculación con la realidad. Ese es un aspecto para mí muy importante: no es una invención, sino que cada una de esas cifras ha sido real por algún motivo. Esos muertos han muerto por un motivo real, las personas estaban juntas por algún motivo concreto. Todo lo que aparece en los listados ha formado parte de la realidad. Pero es cierto lo que tú dices de que los recortes están fuera de su lugar, han sido recontextualizados y, por lo tanto, ya no sabemos a qué hacen referencia.



A partir de ahí, para mí, empiezan a ser una imagen. El hecho de no conocer su contexto original, convierte a cada listado en una imagen. En una imagen sobre una parte de la realidad. El listado de muertos, por ejemplo, para mí es el equivalente a una imagen de la muerte; los de cantidades de dinero son imágenes sobre la economía; los de períodos de tiempo lo son de la temporalidad, y lo mismo con todos los demás.

- SM:** Bueno, de hecho, las cifras son imágenes, porque tú las digitalizas y las organizas como una imagen dentro del catálogo de la obra.
- IA:** Sí, la idea es presentarlo de una manera muy objetiva, que no se perciba ningún tipo de expresión o de intencionalidad estética ni conceptual a la hora de colocar los recortes de papel. He tomado la decisión de separar las cifras por grupos, según los contenidos o los temas. Pero, a partir de ahí, lo que pretendo es que sean muy neutras y muy objetivas.
- SM:** Pero es muy importante para ti mantener ese valor de indexación, ¿no? Que sean imágenes de recortes reales, que sean reproducciones de partes de un periódico concreto.

- IA:** Suelo explicar que el original, el *collage* en el que pego directamente los papelitos, los recortes originales, sería el equivalente al negativo de una fotografía analógica. Se trata de unos trabajos que nunca he expuesto ni se pueden vender. Existen sólo como base, como documento a partir del cual puedo luego construir una imagen ampliada, fotográfica, porque el resultado final es como una fotografía entre comillas, pues no hay cámara, no hay carrete, no hay nada de todo eso. Pero el proceso es cercano, porque hay un original, un negativo y luego una ampliación sobre papel fotográfico que, por un lado, elimina toda la calidad manual y matérica de *collage* que tiene el original y, por otro, lleva el trabajo hacia lo fotográfico. Repito que lo que yo pretendía era que ese texto se convirtiese en una imagen, que cuando veamos o leamos una de las listas nos venga a la mente una imagen de algo real, de una multitud, de la muerte... Evidentemente, esa imagen sí que será subjetiva para cada espectador.
- SM:** ¿Y hasta qué punto esa deslocalización de un fragmento, de un contexto hacia otro nuevo, de una obra que tiene un listado de muchas cifras, incluye

también una cierta abstracción del propio acontecimiento? Algunas de esas cifras tienen que ver con hechos violentos, ¿no? Hay cifras de muertos. ¿Cómo ves la obra final?, ¿qué tipo de vinculación sigue teniendo con lo real?

- IA: Yo creo que la única relación con lo real es el origen, de donde ha salido, pero realmente la obra final tiene poco de real. De hecho, cuando construía la lista de cantidades de muertos, por ejemplo, me di cuenta de que estaba manipulando una imagen de la muerte terrible. Porque eran miles y miles de muertos que eran muertos de verdad, no era una invención. Eran muertos de verdad. Para mí fue bastante impactante. Cuando tomé conciencia de ello fue duro, por lo que suponía juntar todo este aspecto de la realidad que en la vida cotidiana nos llega dosificado, en pequeñas dosis cada día.

La conexión que estos trabajos mantienen con la realidad es esta: todas las cifras han salido de un objeto, el periódico, que representa la realidad y que en principio debemos pensar que nos cuenta la verdad; seguramente nadie va a inventar cifras de muertos si no han sido reales, por ejemplo.

Pero es cierto que la imagen, una vez terminada, se convierte en algo muy abstracto, ya no estamos frente a un hecho concreto, sino frente a la representación de la muerte.

- SM:** ¿Esa abstracción, en este caso de las listas, tiene algún sentido metafórico?, ¿supone una especie de comentario sobre la cierta insensibilidad con la que leemos esos números en los periódicos? Por ejemplo, cuando seguimos las noticias de la guerra, lo único que cambia todos los días es un número.
- IA:** Bueno, eso está ahí también en el trabajo, creo que sí, que forma parte de esa toma de conciencia. Pero, claro, eso en el caso de los muertos, porque hay otros aspectos que no son tan graves, que pueden parecer banales, humorísticos, o que no tienen ningún tipo de trascendencia. En el fondo, la idea es construir una especie de mapa de la realidad, lo más amplio y abierto posible, porque la realidad no se presenta por fragmentos, sino que todo en ella está mezclado. Lo único que yo hago es representarla y mostrarla de una forma un poco distinta, precisamente como haríamos si sacáramos una foto. Esa foto es una parte de la realidad.

Usando el periódico como objeto de partida, como si fuera la cámara, que habla de la realidad durante un día, reagrupando toda esa información, se presenta otra lectura de la realidad, que puede ser dramática, humorística o totalmente intrascendente otras veces. Lo que sí pretendo es que sea un mosaico lo más cercano posible a la complejidad de la propia realidad, mostrar todos los lados de esa realidad sabiendo a la vez que es un trabajo absurdo, porque la totalidad no se puede abarcar, es un intento en vano. Pero, bueno, lo sigo haciendo, tengo que decirte que de una manera un poco distinta a como empecé, y creo que esta serie va llegando a su final. Es un trabajo que durante estos últimos doce o trece años ha sido muy obsesivo, cada día recortar, guardar y clasificar el material, un material que todavía me sigue atrayendo. Cuando encuentro una cifra nueva o interesante por algún motivo, no puedo evitar emocionarme.

**SM:** Esa rutina es crucial para ti, ¿no es así? Imagino que es un poco como el caso de On Kawara, ¿no? Lo que él pinta podría ser fácilmente producido por dispositivos técnicos, pero prefiere el ritmo y la duración del proceso pictórico.

**IA:** Sí, creo que comparte esa misma metodología, esa actitud de marcar una disciplina diaria y seguirla casi sin pensar, de una forma muy mecánica.

**SM:** ¿Y esa disciplina es importante para ti como proceso creativo o se trata de una cuestión ética de la producción artística?

**IA:** Las dos cosas. También es un trabajo que surge en un momento en el que tenía poca actividad; venía al estudio y no tenía mucho que hacer, ni muchas exposiciones en perspectiva, tenía tiempo para divagar. Hay varios trabajos que surgen de ese estado casi de aburrimiento, de no tener nada que hacer excesivamente importante, para llenar las horas. Un día, por ejemplo, observaba que había un bote de corrector Tipp-Ex sobre la mesa; lo abría, experimentaba con su contenido, y después pensaba que podría ser interesante hacer algo con ello. Con el periódico fue un poco lo mismo. Tener el objeto, mirarlo atentamente, empezar a recortar, poco a poco, y con el tiempo irle dando forma al trabajo.

Mi situación ahora es la contraria: ahora tengo poco tiempo (risas), y como ves hay bastantes periódicos atrasados acumulados sobre la mesa.

Incluso Dalila, que me ayuda en el trabajo, está recortando periódicos, y realmente, no sé si eso tiene ya sentido. Creo que, por un proceso también natural, cuando el colapso llegue y puedan más los periódicos que yo, se concluirá este trabajo, toda esta serie.

**SM:** Utilizas siempre el mismo periódico, ¿no?

**IA:** Sí, así es. Cuando surgió la idea, yo compraba el periódico únicamente para estar informado, y el periódico que compraba —y que sigo comprando— era *El País*. De ahí surge el trabajo, como consecuencia de ese acto de leer.

**SM:** Y «Calendarios» viene más tarde, en 2004, ¿no? ¿Cómo te vino la idea?

**IA:** Tuve la idea en el año 2002. Ese año decidí que durante el año 2003 iba a recortar cada día la fotografía de la portada del periódico y que las iba a guardar hasta el final del año para construir un trabajo que posteriormente se tituló *Calendario*. Básicamente consistía en sustituir el número del calendario, de cada día, por la imagen que aparecía ese día en la portada del periódico.

**SM:** ¿Y que hacías cuando aparecía más de una imagen en portada?

- IA:** En *El País*, normalmente, sólo sale una foto cada día en la portada. Y es una suerte, claro, porque hay periódicos que publican varias. *El País* en ese sentido lo simplificaba; aunque en algún caso salieran dos, siempre había una destacada. Decidí poner la imagen de la portada porque normalmente es una imagen significativa de lo ocurrido el día anterior, de algún acontecimiento importante. Tuve que esperar todo el año 2003 para, en el 2004, poder producir el primer calendario, que correspondía al año 2003, y que era el primero que podía completar con las 365 fotografías.
- SM:** Para mí, «Calendarios» y «Listados» son como las dos caras de un mismo proyecto. De un lado, la palabra como imagen; y del otro, la imagen como palabra.
- IA:** Se da esa doble relación: en el caso de las listas, el texto se desplaza hacia la imagen; y en el caso de las imágenes, que están presentadas sin ningún tipo de texto ni pie de foto, estas pueden desarrollar una narración o pueden desencadenar el recuerdo de una noticia, por qué motivo esa imagen salió en el periódico en primera página.



Es interesante también el trabajo sobre el tiempo, porque yo mismo, al cabo de un año, cuando las estaba ordenando para hacer el calendario, muchas veces ya no recordaba a qué se referían algunas de las imágenes. Otras sí, porque era un hecho importante o que se repetía durante unos cuantos días. El periódico le daba continuidad, por ejemplo, a la guerra de Irak. Al principio se publicaron durante seis o siete días, en la portada, imágenes en relación a este tema. Pero otras veces se trataba de una imagen que se refería a un hecho puntual y que rápidamente había quedado en el olvido. Al volver a verla después de un tiempo, ya no recordaba por qué motivo estuvo en una portada.

Por todo esto que comento, creo que el proyecto supone una reflexión sobre la memoria, sobre la fugacidad, sobre el exceso de información. Es un trabajo que he continuado desde el año 2003 hasta ahora, este será el octavo año que recorto, clasifico y archivo estas imágenes. Y es también muy interesante ver con la distancia varios calendarios, cómo han ido evolucionando los acontecimientos, los personajes, las guerras, los desastres, en fin, todo lo ocurrido a lo largo de estos ocho años. Este era

un proyecto que pensaba desarrollar durante diez años, para tener un archivo de imágenes amplio, que permitiera no sólo ver un año sino un conjunto de ellos a la vez, y observar cómo ha evolucionado el mundo durante todo ese tiempo, a partir de un gran archivo formado por algunos miles de imágenes. Resulta también algo absurdo, porque la información es únicamente visual, pero, aun así, pienso que puede ser interesante verlo retrospectivamente.

**SM:** ¿Qué crees que se puede percibir al observar todas estas imágenes sin leyenda? ¿Qué tipo de percepción histórica emerge de estos calendarios?

**IA:** Me he dado cuenta de que se perciben dos velocidades temporales. Una es la de la inmediatez, la que hace que percibamos como algo obsoleto el periódico del día anterior, porque ha salido uno nuevo con noticias nuevas, la actualidad nos somete a una velocidad de información muy alta y casi en tiempo real. Y otra es la de más larga distancia, la que me ha permitido observar cómo después de dos o tres años se repiten las mismas caras, las mismas guerras, los mismos desastres. O sea, que el proceso evolutivo de los acontecimientos en realidad es mucho más lento de lo que

pensamos. Creo que es interesante asistir a esa velocidad de lo inmediato, que nos parece muy alta, y al mismo tiempo observar que, en realidad, el mundo no va tan rápido como lo percibimos. Esa fue la lectura que hice al analizar las fotos que iba recogiendo. Y el público, pues no lo sé. No sé si el público puede hacer también esa misma lectura o hace otra diferente, más cercana a la crónica, al documental, de reconocimiento de lo que ve en las imágenes que puede identificar. En realidad, eso también forma parte de la idea del trabajo, ya que se trata de un trabajo sobre la memoria, sobre cómo unos hechos se nos quedan grabados y otros nos pasan absolutamente desapercibidos. Y luego está esa sustitución del número, del día, por la imagen del día. Es como resumir todo lo que ha pasado en el día en una imagen; y todo lo que ha pasado en un año, en 365.

Otro aspecto que me resultaba interesante es que no me preocupaba si las imágenes eran buenas, malas, bonitas, agradables, desagradables, interesantes... No juzgaba la calidad de la imagen que recortaba. Utilizaba simplemente la foto del día, fuera la que fuera; en este sentido, era algo con

lo que mantenía una distancia, una neutralidad. Evidentemente, siempre tengo curiosidad por ver qué imagen va a ser la del día, pero todo se acaba ahí; sea la que sea, es la que va a aparecer en el trabajo.

**SM:** La apropiación es una práctica que ha sido frecuentemente utilizada como medio de deconstrucción crítica, en relación a lo histórico y a lo político. Estoy pensando en Barbara Kruger, Sherrie Levine y Richard Prince, que incluso hablaba de «refotografía». En tu caso, ¿estos intentos de recontextualización implican también una dimensión política?

**IA:** Si por política entendemos que hay un posicionamiento ético frente al trabajo, yo creo que sí que se puede hablar de una dimensión política. Además, todos estos trabajos surgen a partir de lo que te comentaba antes, del exceso de imágenes, de por qué crear nuevas imágenes si ya hay unas que son útiles para hablar de lo que quieres hablar.

Nunca he pretendido que se pensara que las imágenes de los calendarios eran mías, ni mucho menos. Me interesa que se sepa que han sido hechas por otros, cosa que por otro lado creo que es bastante evidente, y que yo simplemente lo que hago es re-

contextualizarlas, utilizarlas de otra manera. Antes hablábamos de apropiación, y yo creo que hay otro término que también es pertinente, el de traducción. Se traduce las imágenes de un lenguaje a otro, o de un uso a otro. La traducción es un poco distinta de la simple apropiación, porque también hay algo de creativo, de nuevo, en el hecho de reescribir algo. Todas esas ideas, sobre todo la de la crisis de la imagen, están ahí. Qué significa poner en circulación nuevas imágenes es también lo que me ha llevado a utilizar imágenes que ya existen. Creo que esa es una actitud política en cuanto al arte, pero también en cuanto a la clase de imágenes que estás utilizando.

- SM:** Piensas entonces que ya no necesitamos hacer nuevas imágenes, sino reexaminar las que tenemos.
- IA:** Dicho así puede parecer excesivamente radical, pero de alguna manera las que ya tenemos nos permiten tratarlas y presentarlas de muchas maneras, con lo cual, a veces creo que no es necesario añadir más.
- SM:** Esta actitud puede ser entendida como una observación sobre la falta de integridad de las propias imágenes, ¿no? Como una forma de reconocer que las imágenes son signos muy frágiles y precarios, que al final todo depende del contexto conceptual y social.

**IA:** Sí, depende mucho de lo que se haga con ellas el que su nuevo uso logre añadirles otras capas de sentido al que ya tenían. Las imágenes, en general, son signos frágiles precisamente por su presencia masiva, por su poca capacidad de sorprendernos a causa de la relación de cotidianidad que mantenemos con ellas, tanto espectadores como productores.

Tengo que decirte que, por otro lado, la idea de «refotografiar» me interesa también mucho, por lo que comentabas antes en relación a Richard Prince y a otros artistas como Sherrie Levine o Barbara Kruguer. Una fotografía es una parte del entorno, forma parte del paisaje como cualquier otro objeto, así que ¿por qué no fotografiar una fotografía que ya esté en nuestro entorno cuando queramos fotografiar algo? Sin embargo, el interés final de la reutilización depende mucho de cómo o hacia dónde se dirija la nueva lectura que se propone sobre la imagen. Creo que puede hacerse en un sentido más cercano al Pop o en un sentido más conceptual, más político o más crítico. Dependiendo del uso y del contexto donde se sitúe, tendrá un sentido final u otro.

**SM:** Pero en «Calendarios» hay también otra cosa. Un archivo de la historia que evoca la obra de Walter

Benjamin y de Aby Warburg. ¿Son autores que te interesan, en quienes pensaste al empezar a trabajar en esta serie?

- IA:** No directamente, pero está claro que sí tiene relación con ellos. Con Warburg, por su *Atlas Mnemosina* y por la idea de la utilización del archivo como modelo para explicar la historia, a partir de sus imágenes y de las relaciones que se pueden establecer entre ellas. Y con Benjamin, evidentemente también, por la idea de la reproducción mecánica, la seriación de la imagen, su uso, cómo se contextualiza, etcétera. Está claro que son dos referentes, dos autores fundamentales que han reflexionado previamente sobre algo que yo estoy haciendo ahora con las imágenes.
- SM:** Pero nos quedamos con una perspectiva, muy benjaminiana, de que no hay historia fuera de su representación. No hay acontecimiento sin su imagen.
- IA:** A partir de esa idea, la serie «Calendarios» está claramente dentro de la órbita del pensamiento de Benjamin: documentar con imágenes un periodo, un año o diez de la historia del mundo —porque las imágenes se refieren a todo el mundo—, a partir de un objeto cotidiano que no tiene

más valor que el de informarnos de lo más significativo que ha ocurrido durante un día.

**SM:** ¿Te interesa la figura del artista como *monteur*, como alguien que juega con el montaje y remontaje de la historia?

**IA:** Sí, de hecho, algo de eso estoy haciendo. Aunque el mío es un gesto mínimo. No es una obra que plantee una nueva versión de la historia, sino que se trata simplemente de ofrecer una lectura un poco diferente, desde otra óptica.

**SM:** Lo digo en el sentido de que el artista funciona como reclasificador, como reinterpreta, es como un mediador de la interpretación de la realidad.

**IA:** Sí, creo que eso está presente en estas obras, sobre todo en los calendarios, porque se respeta la integridad y la vinculación temporal de las imágenes. Es diferente de un trabajo como el «Atlas» de Richter, que es un archivo de imágenes pero sin una vinculación explícita con la temporalidad. En el caso de «Calendarios», es muy importante la vinculación al tiempo, al momento, al día, al año. Es una colección de imágenes, un archivo que no se puede separar del momento, del día y del lugar en el que esa imagen se produjo, por lo que creo que hay una diferencia sustancial en cuanto al enfoque.



---

# Procesos

**SÉRGIO MAH:** Bueno, Ignasi, me gustaría saber cómo es tu método de trabajo, cómo es tu proceso creativo. ¿Cómo empiezas? ¿Empiezas con una idea, con una imagen, con un texto?

**IGNASI ABALLÍ:** Los principios pueden ser muy diferentes. Hay trabajos que surgen como continuación de otro anterior o como desarrollo de cosas que ya había realizado, y otros son, aparentemente, más inmediatos, surgen de forma espontánea, por ejemplo por la lectura de un libro o la visión de una película, por simplemente estar por la calle, o por estar dándole vueltas todo el día a ciertas cosas en la cabeza. Hay ideas que están mucho tiempo en la cabeza sin una definición concreta; sé que ahí hay algo que puede resultar interesante, pero no sé inmediatamente cómo se puede canalizar y formalizar. A veces este proceso dura varios años. En cambio, hay otros proyectos que tienen un recorrido mucho más breve. De

repente tienes una idea e imaginas cómo concretarla casi de inmediato.

**SM:** ¿Suele ser un proceso racional, lógico y analítico, o es más intuitivo y espontáneo?

**IA:** Yo diría que casi es un cincuenta por ciento (risas). Sí, hay una parte muy racional, hay trabajos que funcionan de forma muy mecánica y que ya casi no me planteo, y otros que tienen un proceso más espontáneo; los dos se mezclan o avanzan en paralelo. Últimamente, quizás lo racional esté superando un poco más a lo intuitivo, hablaría de sesenta-cuarenta o setenta-treinta a favor de lo racional y reflexivo sobre lo intuitivo y azaroso.

**SM:** Otro dato que me parece revelador es que tu actitud en relación a la técnica parece situarse intencionadamente en un punto intermedio. No hay exceso de tecnicismo, pero tampoco hay demasiada informalidad. ¿Eso es importante, hay un tono que a ti te interesa en el trabajo?

**IA:** En general procuro hacer cosas que puedo resolver yo mismo. Con mis medios, con lo que conozco, con mis conocimientos técnicos, con los aparatos que tengo, con mis cámaras, etcétera. En ocasiones recurro a profesionales externos, evidentemente

para producir las obras, pero no sólo para eso, también, por ejemplo, para captar una imagen, porque la necesito de una calidad superior a la que me pueden dar las cámaras que yo tengo. En esos casos he ido a un fotógrafo y le he dicho: «Mira, quiero una foto de esto», y la ha hecho siguiendo mis indicaciones. Sin embargo, en principio me interesa la autosuficiencia, trabajar con medios y a un nivel que mi propia infraestructura me puede dar. Supongo que por este motivo el trabajo mantiene un equilibrio, porque utilizo lo que está a mi alrededor y los medios que puedo controlar.

**SM:** Y, como consecuencia de esto, tu arte en general no está hecho de grandes gestos expresivos.

**IA:** No, creo que no.

**SM:** Hay una contención que es programática.

**IA:** Sí, me parece que esto es algo que ya tengo incorporado como un principio básico; o sea que, de alguna forma, la intuición ya está sometida a esta (risas) tiranía de la contención.

Cuando daba clases, con mis alumnos siempre discutíamos sobre una frase que para ellos era muy polémica: «El arte es más una cuestión de contención que de expresión». O sea, es más importante

lo que no pones que lo que pones. O dicho de otra manera, hay que quitar más que añadir, es más importante la reflexión que la acción. Siguiendo con esta idea, que para mí es fundamental, incluso la intuición ya está sometida a ese principio. Así que cuando trabajo de forma intuitiva lo que surge normalmente es algo ya muy sobrio, muy poco expresivo, muy controlado.

Te iba a comentar antes, cuando hablábamos del proceso de creación de las obras, que muchas veces cuando viajo llevo la cámara y hago fotos de cosas que aparecen cuando camino por una ciudad, por ejemplo, y que no sé para qué las voy a utilizar. Son cosas que me atraen en ese momento pero que normalmente se quedan ahí. Muchas veces consiste en una especie de ejercicio visual o de mecánica de mirar, aunque a veces lo que fotografío pueda llegar a convertirse en algo definitivo más adelante. Es también una manera de tener la cabeza siempre en funcionamiento, como estar con el motor encendido o hacer gimnasia de una forma continuada (risas), hacer ejercicios para mantenerse en forma.

**SM:** La consecuencia de esos gestos mínimos y muy contenidos es que, cuando se mira la obra, el autor

aparece como una figura distante, ausente. Por otro lado, se desprende que te gusta trabajar sobre las cosas que están a tu alrededor. ¿Esto es porque hay alguna dimensión autobiográfica, alguna sugerencia psicológica o emocional en tu trabajo?

- IA: Yo creo que sí, autobiográfica creo que por supuesto. Siempre lo que uno hace se refiere a uno mismo y es autobiográfico aunque no haya evidencias de lo que uno mismo es.

Creo que es autobiográfico —y es un ejemplo que pongo a veces— en el mismo sentido en que el trabajo de On Kawara lo es. No creo que exista un trabajo más autobiográfico que el suyo y que a la vez nos diga menos sobre él. Nos explica por dónde ha caminado, qué día ha pintado el cuadro con la fecha correspondiente, con quién se ha encontrado, a qué hora se ha levantado. ¿Pero ese tipo de detalles nos dan verdadera información sobre él? No, esos datos son más bien una autobiografía de lo común: todos caminamos, todos encontramos gente, todos sabemos qué día es y a qué hora nos levantamos, por eso lo que nos propone constituye una autobiografía de lo cotidiano, de lo común a todos los seres humanos.

Es en este sentido en el que creo que algunos de mis trabajos son autobiográficos. Hablan del día a día, de aspectos con los que todos nos relacionamos y por lo tanto también yo, pero no dan una información que permita saber cómo soy, cómo pienso o cómo vivo. En ese sentido, hay una posible doble lectura de los trabajos.

**SM:** Ahora que estamos charlando veo aquí al lado un libro de Georges Perec (risas). Un escritor que ha privilegiado la experiencia de la cotidianidad también, como forma de realizar una imaginación más espontánea e inventiva, de una creación menos determinada por las convenciones y por las clasificaciones previas. Mucho de tu trabajo se parece un poco a esto, ¿no crees?

**IA:** No sé si Perec es una influencia, pero sí que supone para mí una referencia importante, un estímulo continuo. De hecho, no sé si me interesó Perec porque yo ya estaba haciendo algunas cosas en su misma dirección o si, de alguna manera, descubrí a Perec y a partir de ahí hice un trabajo cercano al suyo. Creo recordar que ya había en mi trabajo, o por lo menos en mis intereses, aspectos que encontré muy bien representados en la obra de

Perec, sobre todo en los textos más experimentales sobre el lenguaje, sobre la escritura, sobre el hecho mismo de escribir; la reflexión sobre qué significa escribir ahora, en un momento en el que se publican tantos libros y tantos textos. Era algo parecido a lo que yo me planteaba sobre el arte, el estatuto de la imagen, etcétera.

Está claro que, en la obra de Perec, las listas, los inventarios o las enumeraciones son muy importantes; él los eleva a la categoría de literatura, y en mi trabajo, como ya hemos comentado, ocurre algo parecido. Esa mirada sobre lo cotidiano que tú decías, el mirar lo más próximo, es lo que Perec llamaba «el murmullo de fondo» de la cotidianidad, lo «infraordinario», a lo que, de tan cercano como es, no le prestamos atención, pero que se convierte en un elemento de gran interés cuando lo hacemos. Se puede convertir justamente en lo más complejo. Esa operación que Perec había hecho es algo que creo que en alguna de estas obras que comentamos se puede encontrar también.

**SM:** Pero en tu caso, como en el de Perec, es importante la cotidianidad como tema pero también como lenguaje, ¿no? Como pasa con los materiales, co-

mo por ejemplo el polvo. Es una relación mucho más abierta con lo cotidiano, que permite que lo puedas pensar como material artístico.

- IA:** El polvo fue un material en el que me fijé porque en el estudio —tú estás ahora aquí y lo ves— es una presencia permanente. Se trata de un edificio antiguo, difícil de limpiar, con las ventanas que no cierran bien, o sea que hay siempre polvo. Dejas un papel sobre la mesa y se queda cubierto por una fina capa de polvo. Esa relación cotidiana con él me llevó a pensar en utilizarlo para hacer algo, para convertirlo en parte de alguna obra. También porque pensé que el polvo era un material que, de alguna manera, representaba igualmente esa idea de síntesis que yo quería llevar a cabo en mis trabajos. El polvo es la síntesis de todo lo que se erosiona en el mundo y, por lo tanto, si lo analizamos descubriremos toda la cantidad de materiales que están flotando en el aire. Incluso en trabajos posteriores más recientes, este análisis de lo que no vemos pero que nos rodea es algo que también me ha interesado investigar.
- SM:** Como en el caso de las malas hierbas que fotografaste, «Fotografía para jardines».



- IA:** Este es otro grupo de trabajos que responde al mismo planteamiento. Es una mirada hacia lo que rechazamos, hacia lo que molesta, lo que queda al margen. El polvo lo limpiamos en las casas porque es molesto, es sucio, y las malas hierbas son la vegetación más marginal que existe. Algo que surge por iniciativa propia, nadie las planta, la semilla va volando y, cuando cae, crece una planta en lugares imposibles, a veces parece que no puede haber espacio para que se desarrolle una planta, pero ahí está. Y al mismo tiempo es algo que estéticamente rechazamos.
- SM:** ¿Se puede decir que lo cotidiano es también un tema que te permite trabajar lo más básico y esencial? ¿Como una especie de «punto cero» de la actividad artística?
- IA:** Es una pregunta difícil de responder, porque nos tendríamos que plantear cuáles son los límites de lo cotidiano, qué es cotidiano y qué no lo es. Casi siempre intento mantener una distancia emocional con el trabajo y plantear proyectos que reconsideren mis ideas desde una perspectiva diferente, objetiva y neutra, sin una presencia de lo personal o subjetivo. Me gusta replantearme permanen-

temente mi trabajo y proponer puntos de vista y soluciones formales que me planteen dudas, y no recurrir una y otra vez a lo que se supone que ya controlo y conozco.

**SM:** Una cosa que me impresiona mucho en tu trabajo es la productividad artística suscitada por la experiencia del aburrimiento, de la espera, de la paciencia. Son métodos de trabajo, ¿verdad?

**IA:** Sí, podría decir que a menudo se trata de dejar que las cosas sucedan casi a pesar tuyo. De tanto esperar y de tanto darle vueltas a las cosas, al final surge un trabajo, pero es casi más consecuencia de la presión ambiental, en el sentido de que hay que hacer algo y ser productivo, que de una necesidad. El trabajo del artista es muy discutible, ¿no crees? Nos preguntamos si es útil, si no es útil, por qué hacemos lo que hacemos. De hecho, es un privilegio dedicarte a esto, poder estar todo el día pensando en cosas que tienen un valor y una repercusión relativa. Por eso pienso que, ya que puedo dedicarme a esto, tengo que aprovecharlo, pero a la vez es una responsabilidad.

---

## El alcance de la imagen

**SÉRGIO MAH:** Me gustaría analizar un grupo de trabajos en los que utilizas imagen y texto. Por ejemplo, «Sinopsis» I y II y la serie «Fotografía para jardines». Empecemos por «Sinopsis», ¿cuál es su origen?

**IGNASI ABALLÍ:** «Sinopsis» es un trabajo que reflexiona sobre el cine. Está constituido por veinticuatro paneles, cada uno dividido en dos partes: la mitad superior es una imagen y en la mitad inferior hay un texto. Como el título indica, los textos están sacados de las sinopsis de las películas que aparecen en la cartelera del periódico, como resumen del argumento de una película. Seleccioné estos pequeños textos que sugieren o que intentan explicar una película, eliminé toda la información relacionada con ella, como el título, los actores y cualquier otra referencia a la película, y me quedé sólo con la pequeña historia. Algunas veces se puede reconocer de cuál se trata, según si se ha visto o no la película. En la parte

superior de los paneles construí una narración en veinticuatro imágenes, una por cada panel, de todo el proceso de realización de una película: desde el plató donde se filma hasta las salas de doblaje, de edición, donde se trabaja con el sonido, etcétera. Acababa con una última fotografía, que es la del proyector en la sala de cine, justo en el momento en el que la película va a salir proyectada hacia la pantalla, hacia el público. Así que por un lado tenemos las historias, lo que explica el cine, qué nos cuenta, y, por otro lado, cómo se hace una película. Se trataba de confrontar los argumentos y los guiones, con todo este proceso de realización mostrando la tecnología, los espacios y todo lo que, de alguna manera, constituye el proceso de realización de una película. El texto y la imagen aquí funcionan de forma complementaria.

**SM:** ¿Pero no hay correspondencia entre la imagen y el texto de cada panel?

**IA:** En principio, las fotos podrían ir acompañadas de cualquier texto y ser igualmente válidas, porque son muy neutras. Son fotografías de un rodaje, pero no se explica qué rodaje es ni se ven actores, tampoco se ve al director ni al productor, a nadie. No

aparecen personas. Sólo están representados los espacios y las máquinas, los aparatos necesarios para hacer la película, los focos, cámaras, en fin, toda la compleja infraestructura del cine, los decorados, todo eso. En cada panel están escritas las sinopsis de dos películas, una en español y otra en inglés, que funcionan, parecería, de forma complementaria. Un texto podría ser la traducción, el subtítulo del otro, como ocurre con los subtítulos de una película. Sin embargo, no tienen nada que ver el uno con el otro. No se trata de una traducción, sino de dos textos que se refieren a dos películas distintas. Me interesaba crear una cierta confusión y que el espectador pudiera pensar que se trataba de la sinopsis de la misma película mal traducida o explicada de otra manera. Pero el que reconoce las películas se da cuenta de que no hay una conexión. Aunque también podrían tenerla... Todos esos elementos son los que constituyen «Sinopsis».

**SM:** En «Sinopsis» la imagen tiene un carácter muy paradójico. Sobre todo por su condición polisémica. Porque son imágenes que cambian con el texto. Es el texto el que determina qué tipo de imaginación desarrollamos a partir de cada una.

IA: Estoy de acuerdo. Las imágenes funcionan, por un lado, individualmente en cada panel, en relación a los textos que están en ese panel, pero funcionan también transversalmente, porque todas juntas reconstruyen el proceso de filmación completo, desde el plató hasta la sala de cine. Hay una lectura vertical, de imagen y texto, y otra horizontal, de todas las imágenes entre ellas y de todos los textos también entre ellos. En definitiva, lo que me interesaba era explicar de qué habla el cine actualmente, qué cuenta el cine como sustituto, podríamos decir, de la novela en el siglo XIX. Me interesaba la nueva forma de narrar que es el cine, qué historias nos explica: hay ficción, hay historia, hay documental, hay realidad, en fin, un poco de todo. Como pasa con la novela. También me interesaba plantear la idea de que detrás de toda representación hay en cierto modo una mentira, una falsedad. Una película es una construcción hecha para que los que la miramos creamos que aquello es real. Pero en el fondo no es más que una convención, como lo son también la pintura o la fotografía. Las imágenes de «Sinopsis» son en sí mismas muy neutras y abiertas, pero se trans-

forman y concretan al estar vinculadas a un texto que las condiciona.

**SM:** Porque las imágenes solas no consiguen estabilizar una significación, y con el texto, cambian totalmente. Este determina la relación con la imagen y su interpretación, insertándola en un contexto totalmente distinto. Pero, quería preguntarte, ¿no te parece que esto implica un cierto descrédito de la propia imagen?

**IA:** Sí, estas imágenes necesitan esta muleta, el soporte del texto para alcanzar su significado total. Pero no sé si esto las desacredita o simplemente se establece una relación complementaria. Los textos separados de las imágenes también tendrían un significado distinto. Pasaría lo mismo pero a la inversa, yo creo, porque los textos, en el fondo, no cuentan nada, como tampoco cuentan nada las imágenes que los acompañan. Resumir una película de dos horas en cuatro líneas es muy complicado, necesariamente será una descripción absurda y fragmentaria. Alguna vez que he ido a ver una película y después he leído la sinopsis, he pensado que no tenían nada que ver, o a lo mejor sí que tenían algo que ver, pero por aspectos puramente anecdóticos.

Lo cierto es que, de alguna manera, la película está contenida ahí, en la sinopsis, y la imagen que yo he realizado forma parte de un momento del proceso que ha hecho posible la película. Así que creo que texto e imagen funcionan de una forma muy complementaria.

**SM:** Una vez más, las imágenes lo que muestran son espacios vacíos. No hay personas, no hay ninguna acción. Son imágenes con un alcance corto. ¿Crees que en tu trabajo hay alguna especulación sobre una cierta incomunicación de la imagen? Te digo esto porque en muchas obras se siente este esfuerzo de reducir a lo mínimo. ¿Lo mínimo no crea una situación de incomunicación, aunque sea una incomunicación con efectos productivos?

**SM:** Sí, es verdad. Creo que en muchas ocasiones es así y es algo que aparece de una forma natural; en otros casos está más forzada esta idea de imágenes que muestran muy poco, que transmiten muy poca información. Es verdad que, por ejemplo, en otras series como «Bibliotecas» y «Reflexiones», por ejemplo, las imágenes son muy opacas, ¿no? Muy poco narrativas, muy cerradas en sí mismas,



y es cierto que, en cierto modo, están reforzando la idea de la crisis de la imagen.

- SM:** Muchas de tus imágenes tienen un valor documental, en el sentido de que buscan reproducir algo con claridad y neutralidad. Por ejemplo en la serie «Errores», en la que fotografías pequeños papeles arrugados; o en «Tiempo muerto», en la que documentas una instalación de fotografías en una fábrica abandonada. Me gustaría saber qué representa para ti la noción de documento fotográfico, cómo lo encuadras en tu trabajo.
- IA:** Tanto en las fotografías que yo hago yo como en las que utilizo, está presente de alguna forma más o menos evidente esa idea de documento, y en las dos series que citas esto resulta más claro porque, sobre todo en «Tiempo muerto», se trataba casi de fotografiar una acción que consistía en ubicar unas fotografías en un lugar inhabitual, una antigua fábrica en la que ya no se fabricaba nada. Del contraste entre la imagen y el entorno obtenía otra imagen que contenía las dos y que también funcionaba como documento, porque después la foto que había utilizado se retiraba y nunca más se volvía a poner. Así que registraba una acción

puntual hecha con el único motivo de sacar una fotografía, para obtener la imagen de ese contacto esporádico entre el lugar y la fotografía que se situaba en él.

En el caso de «Errores» es un poco lo mismo, porque lo que hacía era fotografiar la papelera, los papeles que había desechado porque me había equivocado. Los volvía a sacar de la papelera y hacía una fotografía de esos errores que había rechazado en un momento dado. Luego, después de hacer la foto, el papel volvía a la papelera. Era documentar una pequeña acción, realizada solamente para obtener una imagen. La idea principal en este caso fue considerar los errores como una parte fundamental del proceso de trabajo, que tienen la misma importancia, o más, que los aciertos.

**SM:** Otra idea que es muy evidente en «Sinopsis» y en algunas otras series es tu interés por la ficción a través de las imágenes. Creo estar seguro de que, para ti, criticar la pintura empezó con un rechazo de la ficción en la pintura, mientras que esta ficción sí que la buscas en la fotografía, ¿no?

**IA:** Diría que sobre todo la fotografía está presente en los trabajos en los que hay esa intención, pero casi

nunca aparece sola. En el caso de «Sinopsis» o de «Desapariciones», en los carteles de películas de Perec, la imagen también está complementada por el texto y tratada como una imagen gráfica, más en la estética del cartel, del diseño gráfico, que en la de la fotografía. Son imágenes utilizadas para construir una nueva imagen que, al ponerla en relación con los textos y dependiendo del contexto en el que se la sitúe, va a tener una lectura diferente de la estrictamente fotográfica. La idea de realidad y de ficción está presente porque podemos dudar de si esos carteles y las películas son reales, de si realmente el cartel ilustra la película, etcétera. También cuestionan, por ejemplo, el tema de la autoría. Son carteles que he hecho poniéndome en el lugar del diseñador, asumiendo una profesión que no es estrictamente la mía. Es más, lo que pretenden estos carteles es resumir y también concentrar la película; en el caso de las que no existen, el cartel es la película, empieza y acaba ahí.

Podríamos relacionarlos con el trabajo de Sugimoto, con las fotografías que hace de los cines dejando el obturador abierto durante toda la proyección de una película. Su fotografía también

es la película porque la contiene íntegramente en una sola imagen. Me preguntabas sobre la relación entre realidad y ficción, y en mi trabajo creo que se concreta de esta manera.

**SM:** En estos trabajos de los que hablamos la dimensión literaria y filmica están más presentes, ¿no? Hay una correspondencia. Hay una conexión entre la ficción y la forma en la que convocas la experiencia literaria y la experiencia del cine.

**IA:** Se relacionan con el cine y a la literatura como un desplazamiento respectivo, poniendo las dos disciplinas al mismo nivel, tanto visual como conceptualmente.

**SM:** ¿Tu interés por el carácter paradójico y polisémico de la imagen fotográfica tiene algo que ver con la intención de proporcionar una obra incompleta, algo que no está concluido y que requiere la labor del espectador?

**IA:** Sí, aunque creo que, más que construir relatos, lo que he hecho ha sido suspenderlos, porque, por ejemplo, en «Listados», que son fragmentos de narraciones, de noticias escritas que cuentan un hecho, he extraído una parte que ha dejado en suspenso la narración.

En el caso de «Desapariciones» ocurre lo mismo, me sirvo de unos elementos que suspenden una narración y que a la vez pueden generar otra, concentrando y a la vez suspendiendo la narración completa que sería el libro o la propia película. La fotografía es muy útil para concentrar al máximo la narración, porque todo se tiene que explicar a través una sola imagen. A partir de ahí, cada espectador es libre de interpretarla a su manera, de hacerla más extensa o menos, de profundizar o quedarse simplemente en la superficie visual de esa imagen.

- SM:** O sea, no te interesa crear una ficción, sino crear condiciones para una reflexión.
- IA:** Trato de crear imágenes abiertas que, por sí mismas, puedan derivar hacia otras lecturas, en función del espectador que las está mirando.
- SM:** Otro rasgo característico de tu trabajo es tu interés por los espacios de producción. Has hecho series en laboratorios, en fábricas de pintura, en estudios de cine, como era el caso de «Sinopsis»... ¿Qué quiere decir esto?, ¿quiere decir algo?
- IA:** Pues supongo que sí (risas). Nunca me lo había planteado así, relacionando todo este grupo de

trabajos, pero, sí, supongo que se trata del deseo de situarme a una cierta distancia del tema. Hablar del laboratorio y de la fábrica donde se fabrican pinturas es hablar también de pintura. Y el mismo razonamiento es válido para el cine y la fotografía. Hablo del proceso y de lo que lo hace posible, pero sin concretar en ningún caso de qué película, pintura o fotografía se trata. Pienso que sí, que en algunos trabajos hay una atracción por analizar y por representar esos espacios porque están en el origen de toda producción posterior. Son lugares donde potencialmente se encuentran todas las películas, fotografías y pinturas posibles, y a la vez no se concreta ninguna. Son lugares donde nada y todo es posible. Esa sería, yo creo, la razón de que me haya interesado por ellos.

- SM:** Uno de esos espacios es el laboratorio de fotografía en el que hiciste el vídeo *Revelaciones*, un trabajo que evidencia y analiza las relaciones entre la imagen fija y la imagen en movimiento.
- IA:** Sí, era un trabajo en el que quería evidenciar e insistir sobre el problema del cúmulo de imágenes y su actual producción incontrolada, y al mismo tiempo hacer una reflexión más disciplinar sobre la

relación entre el cine y la fotografía, entre imagen fija e imagen en movimiento. Descubrí que existía una máquina en los laboratorios donde revelan las fotografías que está revelando fotografías todo el día a una velocidad increíble. Me di cuenta de que el número de fotos que salen al día de esta máquina es impresionante —más de diez o quince mil— y que era muy interesante el paralelismo entre la máquina que revela las fotos, que produce una bobina continua de imágenes, y el proyector de cine. Entonces decidí grabar esa tira continua. A medida que iban saliendo las fotos de la máquina de revelado, puse la cámara sobre ellas y las filmé como si se tratara de una película. Lo que pasa es que el resultado no es una película, porque cada foto es distinta. Por este motivo no se reconstruye la sensación de realidad, sino que se crea una sensación de mareo, es casi imposible fijar la mirada. Se produce un efecto parecido a cuando miramos por la ventana de un tren que va muy rápido y no podemos fijarnos en los detalles porque, en cuanto vemos una cosa, ya aparece la siguiente.

Documentaba cómo y qué fotografía la gente, ya que entre todas las fotos no había ni una mía.

Consistía en un archivo de fotos de situaciones cotidianas, de viajes, de fiestas, de amigos, de retratos, del interior de las casas, del baño de los hijos, en fin, de lo que todos fotografiamos. Había fotografías buenas, malas, desenfocadas, otras que no habían salido, que habían quedado en blanco, carretes velados, todo un repertorio de posibilidades.

**SM:** Todo el arco posible de la cultura fotográfica.

**IA:** Sí, exactamente. Y otra vez, de lo que trataba, era de sintetizar, tomar una distancia y ver las distintas posibilidades de la fotografía en el ámbito cotidiano.

**SM:** El vídeo también tiene una cosa que es muy sugerente, y es que utilizas un dispositivo de imagen en movimiento pero haces un plano fijo. Al mismo tiempo, las imágenes fijas son las que están en movimiento. Hay como una contradicción entre lo cinematográfico y lo fotográfico, que se mezclan, ¿no crees?

**IA:** En este caso, son aspectos contradictorios que se anulan mutuamente; la velocidad anula a la imagen estática, y en el cine, si la bobina está estática, anula la película. Pensé que en esta contradicción había muchas cosas interesantes, se ponía de manifiesto una reflexión sobre qué es la imagen en



movimiento y qué es la imagen fija. El resultado es un vídeo que dura dos horas y en el que pasan por delante de quien lo mira unas tres mil fotografías imposibles de ver individualmente. Esta imposibilidad de lo visual que está presente aquí es parecida a la que ya hemos comentado en otros trabajos.

**SM:** Es un síntoma.

**IA:** Es un síntoma, claro. Todos hacemos fotos que después no miramos. Algunas imágenes pasan por delante de nosotros a tal velocidad que, cuando intentamos fijarnos en ellas, ya hay diez más detrás que la sustituyen inmediatamente.

**SM:** Es que no hay imagen en singular. Nos damos cuenta de que perdimos la disponibilidad y la capacidad de mirar las imágenes con tiempo, de percibir las en la duración. Algo que la historia de la pintura nos había enseñado.

**IA:** Quizás es que la contemplación pausada se ha sustituido por el consumo. Normalmente no estamos más de cinco o seis segundos delante de un cuadro, de una foto, incluso de un vídeo, en las exposiciones. Lo consumimos rápidamente todo. Y si se trata de una exposición en la que participan varios artistas,

el pensar que todavía tenemos más cosas para ver acelera aún más la necesidad de ver. Se crea un estado de ansiedad por verlo todo, por consumir todo lo que tenemos que mirar, pero sin prestar mucha atención. Aplicamos la mecánica del *zapping* a todos los ámbitos de la visión.

---

## El tiempo: inacción, construcción, realización

**SÉRGIO MAH:** Esto nos lleva al último tema de nuestra conversación, que es la vinculación de tu trabajo a la experiencia de la percepción del tiempo. El tiempo para ti es un aspecto muy importante.

**IGNASI ABALLÍ:** Sí, es un aspecto importante que he tratado en varios trabajos. Quizás uno de los primeros fue *Luz (seis ventanas)*, cuando trabajé con la luz del sol. A partir de ahí, ha sido un tema recurrente y muy frecuente en muchas obras, tanto fotográficas como de otras características.

**SM:** Claro, lo del polvo que muestra cómo el tiempo es constructor.

**IA:** Sí, frecuentemente, el tiempo me permite construir la obra. Para la realización de algunas de ellas es necesario que pase un largo periodo de tiempo: para obtener el material, para que la obra se pueda realizar o para que se concrete. Normalmente estos periodos temporales son utilizados en un sentido constructivo, pero constructivo en una forma contradictoria.

**SM:** El tiempo construye a través de la inacción, ¿no? Estoy pensando en obras como *Diez años en el estudio*, con el polvo, *Luz (seis ventanas)* y *Malgastar*, con los botes de pintura que dejas secar. Son trabajos cuyo resultado es consecuencia de la inacción.

**IA:** Sí, en la tela cubierta de polvo de *Diez años en el estudio* —que consistió en coger una tela blanca que había estado diez años rodando por el estudio y, tal como estaba, cubierta de polvo, exponerla—, sería así, es verdad. No sé si podemos utilizar el término «destructivo», pero está claro que es el resultado de la inactividad. Yo digo que son obras que, de alguna manera, son una *antiperformance*. Es no hacer algo para que pase algo, o simplemente dejar que pase algo.

Esta actitud de «dejar hacer» es una idea que, algunas veces, se ha utilizado para comentar mi trabajo. Consiste en construir un dispositivo que permita que pase algo sin una intervención directa. Es el propio mecanismo el que va a desarrollar el proceso y va a terminar provocando que ocurra algo.

**SM:** Pero la inacción tiene muchas veces un valor programático. Por ejemplo, en la obra *Sin actividad*,

¿no? En esta obra reproduces el texto de un manual de fotografía pero pones la cámara en una vitrina; es una obra que no se realiza.

- IA: Claro, ahí está la ironía. Se trata de un gesto entre lo irónico y lo programático, como tú dices: en una exposición de fotografía en la que tú mismo me invitas a participar, propongo como obra dejar de hacer fotografías (risas). La propuesta consiste en que durante los dos meses que dura la exposición no voy a añadir más fotografías a las que ya existen, en general y en relación a mi propio trabajo. Junto con la cámara en la vitrina, se habían escrito sobre una pared las instrucciones de cómo hacer fotografías y de cómo cuidar la cámara, extraídas del manual de la misma cámara. Existe una contradicción en, por un lado, dejar la cámara encerrada e inaccesible en una vitrina y, por otro, explicar cómo se hacen fotografías; la misma contradicción que cuando abrí los botes de pintura y la dejé secar en su interior; en este caso también exponía las instrucciones de la acción para que quien quisiera pudiera llevarla a cabo después de ver la obra: «Abrir botes de pintura y dejarla secar». En los dos casos hay una

actitud de renuncia, de parar, de decir: «Bueno, pues no sólo no expongo fotografías, sino que tampoco las voy a hacer»; pero, paralelamente, indico cómo hacer fotografías de una forma muy esquemática, tal y como está explicado en el manual. Se establece, otra vez, la relación entre imagen y texto. Al leer el texto de cómo hacer una fotografía, te imaginas ya las fotografías o te imaginas a ti mismo haciéndolas: «Coger la cámara con las dos manos, acercarla a la cara, al ojo, disparar apretando el botón del obturador y retirar la cámara de nuevo...». Es algo tan sencillo como descripción que el texto se convierte también en una imagen.

**SM:** En el libro *Sin actividad* incluyes un texto que explora el mismo tipo de contradicción. En ese texto dices que hace mucho tiempo que quieres comprar una cámara, la mejor cámara de fotos, pero asumes que nunca vas a comprar una nueva. Te gusta más la idea, la expectativa y el deseo de comprar la cámara...

**IA:** Exacto.

**SM:** ...que concretar la compra, ¿no? Esto es muy clarificador.

**IA:** Sí, se trata de una insatisfacción permanente, que también he sentido en otros momentos y en relación a otros aspectos, por ejemplo en relación a la pintura, cuando pintaba algo y destruía el cuadro inmediatamente después. En este caso sería un poco lo mismo.

Pero también es una reflexión sobre la realidad, sobre el momento en que vivimos. El desarrollo tecnológico continuo nos provoca la ansiedad de que nunca estamos al día, de que compramos algún aparato y automáticamente queda obsoleto porque muy pronto va a salir el siguiente modelo. Cuando he ido a la tienda, muchas veces me han dicho: «No compres esto, espérate dos meses porque saldrá el modelo nuevo que es mejor y más barato», y me he esperado. Pero cuando he ido a buscar esta nueva cámara prometida, ya me han hablado sobre la siguiente, con lo cual, nunca llega el momento de hacer la compra. Así que el texto funciona también de una forma un tanto irónica. Es la evidencia de una situación real a la que yo me enfrento. Y la verdad es que, realmente, no sé qué cámara comprar.

**SM:** Este interés por el vacío, por la nada, por el silencio, por la inacción es algo que te coloca en total

contradicción con la cultura contemporánea, muy obsesionada con la hipermovilidad, con la simultaneidad, con el vértigo de la transmisibilidad. Con esta actitud, buscas de alguna manera otro tipo de temporalidad para nuestra relación con el arte.

- IA: Creo que el arte es uno de los pocos ámbitos en los que actualmente se puede mantener una actitud crítica o de confrontación con la realidad. Se puede, por ejemplo, pensar sobre la lentitud. Te puedes posicionar contra los acontecimientos. Es un espacio adecuado para la resistencia, uno de los pocos posibles, porque todos los demás te llevan irremisiblemente a asumir el ritmo y la velocidad del día a día, a ser productivo en el sentido de que lo que haces tiene que ser útil y económicamente viable. El arte es un ámbito en el que son posibles muchas cosas que no son posibles en casi ningún otro. Se pueden abordar temas y plantear actitudes radicales, e ir a contracorriente en muchos aspectos; generar un trabajo crítico y de reflexión sobre qué es lo que está pasando, adónde vamos, que pasará si seguimos así. Sin la intención, evidentemente, de dar lecciones a nadie ni de pensar que se está en posesión de la verdad, sino incidiendo



sutilmente en la realidad. Seguro que no podemos cambiar el mundo, pero sí alterar pequeñas cosas. A mí el arte, y no sólo la práctica, sino también la obra de otros artistas, me ha hecho la vida más interesante y más intensa. Mi reflexión es si tiene sentido todo esto o es mejor parar un momento y ver cómo nos planteamos las cosas a partir de ahora. Creo que sólo el arte puede hacerlo, y tiene la obligación de hacerlo.

**SM:** A través de un tiempo más paciente y de un espectador más atento y pensativo.

**IA:** Con mis trabajos lo que pretendo es confrontar al espectador con un vacío, con una sensación de inmaterialidad, de falta de obra, que creo que es lo que le puede provocar algún tipo de reflexión sobre lo que le rodea, sobre el momento en que le ha tocado vivir. Si es necesario o no un tiempo largo para entenderlos es una cuestión muy subjetiva, dependerá de cada espectador. Me interesa proponer obras abiertas, aptas para hacer sobre ellas múltiples lecturas y aproximaciones. Que, a partir de la visita a la exposición, se pueda continuar reflexionando sobre lo que se ha visto en las obras.

- SM:** Una de las series más explícitas que has hecho sobre el tiempo es «Secuencias temporales».
- IA:** Sí, esta es una de las últimas series que he hecho en la que también he utilizado material de la prensa, poniendo en relación imágenes entre las que existía un lapso temporal, un periodo de tiempo más o menos largo. Entre algunas de las parejas de imágenes hay casi un siglo, y entre otras un segundo. Puestas una al lado de la otra, nos muestran un antes y un después, un intervalo, lo sucedido entre ese espacio temporal más o menos largo. En algunos casos el paso del tiempo está representado por más de dos imágenes, se construye a partir de una secuencia de imágenes que pautan una acción o un hecho de una forma más exhaustiva, más detallada.
- SM:** Has hablado de la idea de pintura expandida, de la categoría de pictórico, como algo que es mucho más amplio que la propia idea de pintura. Querría saber cómo piensas en lo fotográfico en relación con la fotografía.
- IA:** Pues de la misma manera, es decir, creo que lo fotográfico —si entendemos lo pictórico como la pintura expandida— se podría entender como

la fotografía expandida. No sé exactamente cómo explicar esto, pero es evidente que en algunas ocasiones nos enfrentamos a obras que no son exactamente fotografías, como vídeos o incluso pinturas, que toman lo fotográfico como referente. Sería el proceso inverso del que hablábamos antes, de aquel en el que la pintura adopta a la fotografía como referente.

En cualquier caso, pienso que en algunas de mis obras se puede hablar de fotografía expandida, cuando la fotografía es un elemento más del conjunto de los que constituyen la obra. Sería el caso de los carteles de «Desapariciones», el caso de «Sinopsis», el caso del vídeo *Revelaciones*. Ahí hay una mirada sobre la fotografía, una reflexión sobre la fotografía, que sobrepasa lo estrictamente fotográfico, me parece, y que la desplaza hacia otros ámbitos: narrativo, literario o cinematográfico.

De hecho, me interesa mucho la idea de hacer cine sin cámara, sin actores, sin guión; hacer fotos a partir de la desaparición de sus elementos mecánicos habituales. Es algo con lo que me he forzado a trabajar en algunos casos, me interesa esa idea de construir películas o de crear imágenes sin los instrumentos propios para hacerlo.

- SM:** Podríamos decir que cada disciplina tiene menos que ver con el territorio material que con un territorio de experiencias relacionadas con su origen y que, a lo largo del tiempo, han «desplazado» su territorio material, ¿no crees?
- IA:** Tienes razón. Han evolucionado y se han desarrollado hacia otras posibilidades formales. Sobre todo, han abierto los límites. Bueno, y también los diluyen, porque, en el fondo, muchas obras son un híbrido, una contaminación entre varias disciplinas: lo literario, lo cinematográfico, lo fotográfico, lo textual, el diseño, la arquitectura, la música... Me parece que todas comparten de alguna manera un territorio común, neutro, afín a todas ellas, que confluyen en un nuevo lenguaje.
- SM:** ¡Fin! (risas).





**IGNASI ABALLÍ**

Nace en Barcelona en 1958. Estudia Bellas Artes en la especialidad de Pintura y pronto incorpora a su proceso creativo la fotografía y el uso de materiales diversos extraídos en su mayoría de la vida cotidiana, como la luz del sol, el polvo o recortes de periódicos. Influido por el conceptualismo, su trabajo reflexiona sobre la práctica artística, cuestionando la importancia de generar nuevas imágenes dentro del marco inasumible de información en el que se encuentra ubicado el hombre contemporáneo. Interesado por la docencia, da clases en la Escola Massana de Barcelona entre 1990 y 2007, e imparte numerosos cursos y talleres sobre fotografía. Desde los años noventa, Ignasi Aballí expone en museos y muestras de todo el mundo de forma continuada. Cabría destacar, entre sus exposiciones más recientes, las celebradas en el Today Art Museum de Pekín (2009) y en la Pinacoteca do Estado de São Paulo (2010–2011), así como su participación en la Bienal de Venecia en 2007. Premio Nacional de Arte Gráfico en 2006, su obra puede verse en la mayoría de los centros de arte españoles y en las más destacadas colecciones internacionales.

**SÉRGIO MAH**

Sergio Mah es portugués y nació en 1970. Comisario y sociólogo, vive en Lisboa, donde imparte clases de Historia de la fotografía en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas de la Universidad Nova Lisboa, y en el Centro de Arte e Comunicação Visual (AR.CO). Es autor de numerosos textos sobre artes visuales, en especial en los dominios de la fotografía y del vídeo. Entre sus actividades como comisario destaca el comisariado de LisboaPhoto 2003 y 2005, y el de las ediciones del festival internacional de fotografía PHotoEspaña 2008, 2009 y 2010. Próximamente se encargará del comisariado de la representación de Portugal en la Bienal de Venecia de 2011.





*Desapariciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002. Texto de Manel Clot.

*Ignasi Aballí, Nada para ver*, Museo de Bellas Artes de Santander, 2004. Texto de David G. Torres.

*0-24 h*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona/Museu de Serralves, Oporto/ Ikon Gallery, Birgmingham, 2005. Textos de Bartomeu Marí, Dan Cameron, Robert Bresson, Andrew Renton, Samuel Beckett, Georges Perec, Gérard Wajcman e Ignasi Aballí.

*Sin actividad*, Museo de Portimão, Portimão, 2008.

*Cien mil pares de ojos*, Galeria Manel Mayoral, Barcelona 2009.

*Nothing or something*, Today Art Museum, Pekín, 2009. Textos de Latitudes (Max Andrews y Mariana Canepa Luna).

*Sobre el color*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2010. Textos de Ivo Mesquita e Ignasi Aballí.



La Fábrica y Fundación Telefónica, en el marco del Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales PHotoEspaña, editan la colección Conversaciones con Fotógrafos con el fin de acercar al público las reflexiones de los grandes creadores de la fotografía, en diálogo con interlocutores afines a sus trayectorias artísticas. Cada número de esta colección recoge un amplio recorrido por el devenir de un fotógrafo nacional o internacional, que no se detiene en su relación con lo estrictamente fotográfico, sino que ahonda en aspectos estéticos, biográficos o de opinión.

**JOAN FONTCUBERTA**

habla con Cristina Zelich

**CHEMA MADOZ**

habla con Alejandro Castellote

**DUANE MICHALS**

habla con Enrica Viganò

**GRACIELA ITURBIDE**

habla con Fabienne Bradu

**ALBERTO GARCÍA-ALIX**habla con Mireia Sentís  
y José Luis Gallero**JAVIER VALLHONRAT**

habla con Santiago Olmo

**MIGUEL RIO BRANCO**

habla con Tereza Siza

**ALEX WEBB**

habla con Max Kozloff

**MAX PAM**habla con Pablo  
Ortiz Monasterio**WILLIAM KLEIN**

habla con Eric Daviron

**BERNARD PLOSSU**

habla con Juan Manuel Bonet

**PHILIP-LORCA DICORCIA**

habla con Nan Richardson

## 「CONVERSACIONES CON FOTÓGRAFOS」

---

### **BERND & HILLA BECHER**

hablan con Moritz Neumüller

### **ANDRES SERRANO**

habla con Oliva María Rubio

### **PEREJAUME**

habla con Juan José Lahuerta

### **STAN DOUGLAS**

habla con Lourdes Fernández

### **ZHANG HUAN**

habla con Michele Robecchi

### **ALLAN SEKULA**

habla con Carles Guerra

### **PAUL GRAHAM**

habla con Charlotte Cotton

### **CANDIDA HÖFER**

habla con Giovanni de Riva

### **BLEDA Y ROSA**

hablan con Alberto Martín

### **JÜRGEN KLAUKE**

habla con Heinz-Norbert Jocks

### **HELENA ALMEIDA**

habla con Isabel de Carlos

### **VIK MUNIZ**

habla con Joan Fontcuberta

### **JAMES CASEBERE**

habla con Okwui Enwezor

### **MARINA ABRAMOVIC**

habla con Jovana Stokic

### **JAUME PLENSA**

habla con Doris von Drathen

### **PER BARCLAY**

habla con Judicaël Lavrador

### **JORGE MOLDER**

habla con José Augusto  
Bragança de Miranda

### **PIERRE GONNORD**

habla con Rafael Doctor

### **JOHN BALDESSARI**

habla con Analia Saban

### **HANNAH COLLINS**

habla con Ingrid Swenson

### **AXEL HÜTTE**

habla con Stephan Berg

**GONZALO PUCH**

habla con Horacio Fernández

**WOLFGANG TILLMANS**

habla con Hans Ulrich Obrist

**JEFF WALL**

habla con David Company

**JOSÉ MANUEL BALLESTER**

habla con Diógenes Moura

**GABRIELE BASILICO**

habla con Roberta Valtorta

**DAVID GOLDBLATT**

habla con Katherine Slusher

**LUIS GONZÁLEZ PALMA**

habla con Gerardo Mosquera

**BORIS KOSSOY**

habla con Beatriz de las Heras