

## **El azar como rutina. Entrevista con Ignasi Aballí.**

**Me interesa mucho esa idea de “dejar hacer” que se aprecia en bastantes de los procesos que utilizas en la realización de tus obras, por ejemplo, en las “pinturas ausentes” de las *Colecciones*, las “pinturas solares” de *Luz*, o los “dibujos de polvo” de *Polvo* o *Soplidos*. ¿Podrías comentar cómo llegaste a ella?**

La actitud de “dejar hacer”, es consecuencia de un proceso en el que paulatinamente iba ampliando la distancia física entre la obra y yo. La idea básica consistía en crear una metodología que hiciera posible que la obra se hiciera sin que yo la tocara, sin intervenir directamente sobre ella, actuando como un mediador. Algunos ejemplos de estos trabajos serían, como tú comentas, los realizados con la luz solar, *Luz*, en los que la exposición prolongada a la luz cambiaba el color del soporte y mantenía el tono original de las partes que protegía con una plantilla, o algunos de los realizados con polvo, como la serie de *Soplidos*, en los que dejaba que el polvo se acumulase sobre varios papeles durante diferentes períodos de tiempo y después los soplaba para quitarlo de nuevo, para limpiarlos, sin tocar directamente el papel. De estos procesos me interesaba el hecho de que mientras la obra se hacía, yo me podía dedicar a otra cosa, o simplemente no hacer nada, y después de un tiempo recoger los resultados del proceso que había puesto en marcha.

**¿Por qué te interesaba alejarte físicamente de la obra?**

Me parecía una idea interesante que la obra se hiciera sin yo tocarla, que se realizara a partir de un proceso autónomo, o de un cierto abandono. Éste es un aspecto común a una serie de trabajos realizados a partir de plantear una contradicción como punto de partida, como por ejemplo, hacer películas o fotografías sin filmar y sin cámara. Creo que el alejamiento físico refuerza el aspecto conceptual, sitúa lo visible, la obra como presencia física, en un segundo plano. O dicho de otra manera, la obra se convierte en el soporte de algo que está fuera de ella, de algo que hay que buscar en otro lugar.

**¿Hasta qué punto esos procesos están controlados?**

Los procesos están muy controlados. De hecho, y a pesar de lo que he comentado en la primera pregunta, tenía que estar muy pendiente de que todo evolucionara

correctamente, sin alteraciones. Cuando ponía los cartones al sol en el terrado del edificio donde está mi estudio, tenía que vigilar que no lloviese, que el viento no se los llevara, que ningún gato, pájaro o persona paseara por encima de ellos, etc. El mecanismo hacía posible que la obra se desarrollase según un plan previsto previamente con todo detalle. Realmente, al final no había sorpresas.

**Estos procesos que en principio podríamos pensar azarosos, casuales, se transforman en tu trabajo en rutina, en algo completamente regulado, rítmico, reiterativo, reglamentado, planeado,... ¿Podrías hablar de este paso de lo azaroso a lo rutinario?**

Estos trabajos mantienen un equilibrio, una equidistancia entre control y azar. Me interesa trabajar sobre esta aparente contradicción, que procesos que parecen resultado del azar estén bien programados y regulados. También hay otros procesos en los que el resultado final no importa, está supeditado a la metodología de la que forma parte. Me refiero a obras como *Malgastar*, en las que he dejado secar dentro de los botes varios kilos de pintura. Realmente no me preocupa cómo se seca la pintura, qué ocurre con ella durante el proceso de secado, cómo se transforma, qué forma acaba adoptando. Lo importante es dejarla secar sin tocarla, sin hacer nada con ella, inutilizarla. Creo que el azar y la rutina son dos aspectos de la realidad que están absolutamente unidos, hasta el punto que es difícil establecer dónde acaba uno y empieza el otro. Podemos creer que controlamos los acontecimientos, nos esforzamos para conseguirlo, pero en realidad, y afortunadamente, nos vemos sorprendidos continuamente por situaciones inesperadas que atribuimos a la casualidad o al azar.

**Me interesa la idea de malgastar –que yo relaciono con la de *dépense* batailliano– que haces evidente en esas obras. ¿Podrías comentarla?**

El conjunto de obras tituladas genéricamente *Malgastar*, están totalmente relacionadas con la idea de *dépense* que Bataille aplicaba al malgasto de semen en la pornografía. Es una cita que me explicó Manel Clot que me pareció interesante trasladar a la pintura. La idea de utilizar incorrectamente un material, de evitar que genere algo productivo, de tirarlo, es el aspecto principal en esta obra. Compré toda la pintura que pude con el dinero que me dieron para producción en una exposición, y luego no hice nada con ella. También he explicado en alguna ocasión que la obra tiene una vertiente autobiográfica, está realizada en un momento de dudas y dificultades para trabajar con

la pintura. Mientras pensaba cómo utilizarla, se ha secado y ya no sirve. En cierto sentido, la obra antepone la reflexión a la acción, la contención a la expresión.

**Barthes afirmó en su autobiografía, *Roland Barthes por Roland Barthes*, que utilizaba el orden alfabético en la construcción de la narración porque permitía que no existieran jerarquías. En tu obra existe un obvio interés por la idea de orden y clasificación, pero órdenes y clasificaciones que al final se descubren tan aleatorios como pretendía Barthes que fuera el orden alfabético. ¿Podrías comentar cuál es el motivo por el que te interesa trabajar con los conceptos de orden y clasificación?**

Clasificar y ordenar son dos estrategias para intentar comprender la complejidad de la realidad, darle una apariencia más lógica representándola de otra manera. Me interesa el carácter objetivo, la distancia con lo expresivo y lo personal que tienen estos trabajos que, básicamente, se dividen en tres grupos: los *Listados*, los *Inventarios* y las *Cartas de Colores*. En todos ellos intento recoger, lo más exhaustivamente posible, una parte de la realidad, en los *Listados* a partir del periódico y en los *Inventarios* buscando la información en diferentes medios como enciclopedias, diccionarios, Internet,... Podría citar también los *Calendarios* (2003, 2004, 2005, 2006), realizados a partir de coleccionar y ordenar las fotografías aparecidas en la portada del periódico a lo largo de un año.

Otro aspecto importante de estas obras es la relación entre imagen y texto, cómo éste se puede convertir en imagen y viceversa. Hay una voluntad de enfrentar al espectador a la complejidad de lo cotidiano y a la cantidad y variedad de matices que lo constituyen. Es un ejercicio bastante absurdo y muy obsesivo. Recortar el periódico cada día durante nueve años es una rutina que forzosamente responde a una necesidad que va más allá de la lógica. Pero ésta es una característica común a muchos artistas cuya obra no sería posible sin la obsesión, como, por ejemplo, On Kawara, artista al que me siento próximo, o Bernd & Hilla Becher, entre otros.

Lo aleatorio está presente sobre todo en la serie de los *Listados* y en los *Calendarios* porque su contenido depende exclusivamente de las cifras, cantidades e imágenes que aparecen en el periódico. Las diferentes clasificaciones que establezco son una consecuencia del contenido del periódico, para mí son imágenes sobre diferentes aspectos de la realidad: la muerte, la economía, el tiempo, el trabajo, la geografía, las ideologías, etc. Cuando una palabra (como *Muertos* o *Personas*) aparece muchas veces, organizo un listado con ella. Evidentemente yo he tomado varias decisiones en

esta serie de trabajos, pero creo que no alteran el carácter básicamente objetivo de los mismos. Los *Listados* no tienen mucho de autobiográfico.

**Todas tus estrategias de alejamiento -físico, en *Luz* o *Soplidos*, por ejemplo, o expresivo, en los *Índices*, los *Inventarios*, los *Listados* o los *Calendarios*- al final se transforman en procesos que se introducen de forma directa en tu vida. Tu obra se convierte casi en un diario que tienes que escribir día a día y lo que empezó como lejanía auto-impuesta, no deja de suponer al final sino una implicación y un compromiso aún mayores. Podrías comentar esto...**

Es cierto, parece que aquí hay de nuevo una contradicción. Al final, estos mecanismos de distanciamiento acaban pautando muchos de tus actos cotidianos, se convierten en rutinas que funcionan paralelamente a otros procesos más puntuales, con una resolución más corta. El distanciamiento se mantiene porque la obra resultante no se refiere a uno mismo, no habla sobre lo subjetivo, sino a situaciones generales, comunes a todos los que compartimos la misma realidad. Quiero añadir que no creo en la idea de “libertad” creadora, sino que hago la obra que creo que “debo” hacer, y eso supone asumir un compromiso ético con la contemporaneidad y una concepción reflexiva del proceso de trabajo.

**En las últimas pinturas que has realizado en las paredes de la galería has trazado casi un paisaje sentimental por tu trayectoria reciente. Creo que mucha de tu obra, por su proximidad a lo cotidiano, a tu cotidiano, tiene mucho de diario. ¿Qué opinas? ¿Podrías hablar de esos “autorretratos” últimos?**

Las recientes *Pinturas de pared* pueden interpretarse como un trabajo autobiográfico. Se refieren a lugares que tienen relación con el arte y con mi vinculación a ellos por diferentes motivos: espacios donde trabajo, donde expongo, donde produzco, donde enseño, etc.

También las obras tituladas *Materia textil* tienen mucho de autobiográfico, están hechas a partir de los restos de tejidos que quedan en el filtro de la secadora de mi casa, con el material que recojo durante dos años.

Pero por otro lado, no sé hasta qué punto esas obras dan datos subjetivos sobre mí, no sé hasta qué punto es posible reconocermé en ellas. Vuelvo a poner el ejemplo de On Kawara: que nos diga a quién ha visto un día determinado, qué itinerario ha recorrido por una ciudad o que sigue vivo, no nos explica nada personal sobre él.

En todo caso, serían trabajos autobiográficos sobre lo cotidiano, que hablan sobre lo general, sobre lo que hacemos todos cada día: desplazarnos, ocupar espacios, relacionarnos con otras personas, poner secadoras o intentar seguir vivos...

**Georges Perec parece una figura fundamental en tu última producción. ¿Por qué te interesa tanto su obra?**

Desde que empecé a leer la obra de Perec me di cuenta de que había una gran sintonía entre lo que él escribía y lo que yo quería plantear visualmente. Me interesan sobre todo sus textos más experimentales con el lenguaje, los juegos de palabras, su visión de lo cotidiano, de lo que prácticamente no percibimos -que él denominaba *infra-ordinaire*, y que podríamos definir como el murmullo de fondo de la cotidianidad- las enumeraciones y descripciones exhaustivas de lugares, las emisiones de radio en las que iba nombrando todo lo que veía desde un mismo lugar durante varias horas. Creo que una buena parte de su obra la podríamos calificar como "literatura conceptual".

Realicé un proyecto sobre su relación con el cine, un territorio híbrido que no era propiamente el suyo ni tampoco el mío, pero que me permitió abordar nuestros respectivos trabajos desde una perspectiva diferente, mezclándolos. También el sentido del humor y la aproximación al absurdo me interesan mucho en su obra, así como el carácter obsesivo de sus propuestas. Su obra parte siempre de una metodología muy controlada, de unas condiciones auto-impuestas muy estrictas que no se deben alterar durante el proceso de realización. Decía que para él era mucho más fácil escribir una novela con palabras que no contengan la letra e (*La Disparition*), que escribir sin ninguna limitación previa. Y a pesar de ello su obra es de una altísima calidad literaria.

**Perec se impuso como ejercicio en esta novela hacer desaparecer la letra e del relato, pero tú parece que te has impuesto, sin dejar de ser pintor, sin dejar de pintar, aunque sea de otro modo, hacer desaparecer la pintura, unas veces por defecto, en esas pinturas que se "dejan hacer" o en las pinturas transparentes, y otras veces por exceso, por ejemplo, en las pinturas ausentes de las *Colecciones*, que son al mismo tiempo todas las pinturas, o esos bodegones que suponen los monocromos de color. ¿Podrías hablar de esta especial relación con la pintura?**

Mi relación y forma de entender la pintura ha ido evolucionando a lo largo de los años. Llegué a una situación en la que intentaba pintar pero no me interesaba lo que ocurría cuando lo hacía. Para superar esta contradicción, empecé a buscar otras estrategias que me permitieran seguir trabajando en el ámbito de la pintura, entendida de una manera amplia, sin recurrir a los aspectos formales y conceptos que tradicionalmente le eran más propios. Ese ámbito que se refiere a lo que podríamos llamar “pintura expandida”, utilizando el término que Rosalind Krauss aplicó a la escultura en los años ochenta, creo que queda bien definido por la palabra “pictórico”. Formaría parte de lo pictórico toda aquella obra que toma como referencia a la pintura en un sentido amplio, incluso aunque esté realizada con otra técnica. Esta idea sería válida para muchas obras realizadas utilizando incluso técnicas fotográficas o videográficas. Lo que planteo en algunas de mis obras es una reflexión sobre la dificultad y lo problemático que es actualmente utilizar la pintura, lo problemático y difícil que es trabajar con imágenes en un mundo en el que nuestra relación con ellas es un hecho cotidiano y a menudo inconsciente. En algún lugar leí que una persona del siglo XVII veía en toda su vida el mismo número de imágenes que cualquiera de nosotros ve en un solo día. Actualmente todo el mundo hace fotografías y filma vídeos, ha dejado de ser algo exclusivo para una minoría especializada. Trato de ser consciente de lo que significa poner una nueva obra en circulación, que se va a sumar a los miles de otras obras ya existentes. Por eso, bastantes de mis trabajos plantean un punto de vista crítico sobre el exceso, o sobre la dificultad o incluso la posibilidad o imposibilidad de seguir produciendo nuevas obras o imágenes. Cuestionan el estatuto de la imagen y de lo visual en el mundo contemporáneo.

**Hay dos conceptos que me interesan mucho y que yo pongo en relación con esta intencionalidad de tu obra: uno el de error y otro el de silencio. El primero estaría relacionado con lo más propiamente pictórico, por ejemplo, en las pinturas en la que usas el Tipp-Ex, y el segundo, con ese distanciamiento, físico y expresivo, del que hablabas al principio, un distanciamiento paradójico porque finalmente supone un compromiso vital. ¿Podrías hablarme de ellos?**

Decidí trabajar sobre el error porque es un hecho habitual en mi proceso de trabajo. Cometo muchos más errores que aciertos, tengo muchas más malas ideas que buenas, y decidí que el fracaso, la equivocación, lo rechazado, podía ser reutilizado – como el polvo, o los periódicos que después del día tiramos– para darle un nuevo sentido. Percibo que la obra casi nunca es como debería ser, que siempre hay una distancia entre lo que quiero hacer y lo que acabo haciendo. Es una especie de

insatisfacción permanente, de lucha contra los elementos para llegar al lugar deseado. Plantear un tema como el error es asumir esa imposibilidad de realizar la obra imaginada perfecta. Creo que en estas obras se puede percibir una cierta ironía o humor, que es algo también presente en otros trabajos. Las obras realizadas con Tipp-Ex están más vinculadas a la pintura que las fotográficas tituladas genéricamente *Errores*. El Tipp-Ex es un material muy interesante, por un lado se parece a la pintura –un bote con un líquido blanco y un pincel para aplicarlo–, pero por otro tiene esa cualidad de corrector, de volver la hoja al blanco original, nos permite volver a empezar cuando nos equivocamos, como si nada hubiera ocurrido.

En cuanto al tema del silencio, me cuesta más hablar de él. Realmente no se si mi obra se puede calificar de “silenciosa”, porque relaciono este término con los de “espiritual” o “trascendente” y no me acaban de gustar. Creo que te refieres a las obras con las que mantengo una distancia, pero me parece que también está presente en los trabajos en los que la ausencia es el tema principal. Pienso en obras como *Luz (seis ventanas)*, *Colección pública*, *Libros*, *Personas*, *Malgastar* o *0-24h*. En todas ellas podemos hablar de “ausencia”, y en un sentido más metafórico, quizás también de silencio.

### **Me interesa también que hables del papel que juega en todo ello el espectador,...**

El papel del espectador ha ido cambiando progresivamente a lo largo de las últimas décadas. Ha evolucionado de una posición básicamente contemplativa, pasiva, a tener un papel más activo e incluso a veces decisivo para que la obra se complete. Frecuentemente se pide al espectador que entienda la exposición como un espacio de interacción o como una plataforma educativa y reflexiva. En mi caso, es cierto que en algunas obras espero que el espectador las acabe, el significado final no es algo concreto ni cerrado y dependerá de cómo el espectador se relacione con ellas o cómo las interprete. En *Personas*, realizada a partir de los rastros de las suelas de los zapatos sobre la pared, el espectador puede añadir sus huellas a la obra durante la exposición. En *Colección pública*, el espectador puede “llenar” mentalmente los espacios que ha dejado la luz sobre la supuesta pared de un museo al retirar los cuadros que estaban colgados en ella. Me gustaría que el espectador reflexionara sobre lo cotidiano, sobre lo que le rodea, desde un punto de vista crítico y con una actitud activa, que la obra le sirviera como vehículo de análisis de la realidad.

**En *Personas* introduces de modo evidente otro elemento que es el de huella. Un elemento que ya estaba en las marcas que hace la luz en las colecciones o en las acumulaciones de polvo sobre lienzos en el estudio...**

La huella y el rastro como registro de una acción que ha tenido lugar pero que ya no vemos, de la ausencia. Situaciones en las que el tiempo queda suspendido. Frecuentemente mis trabajos se estructuran a partir de conceptos contrapuestos, como serían los de ausencia/presencia, acción/reflexión, visible/invisible, público/privado o rapidez/lentitud por citar algunos. Sobre estas confrontaciones, casi siempre acaba imponiéndose la reflexión, lo invisible, la lentitud, los procesos que se dilatan en el tiempo frente a las resoluciones rápidas. Creo que el arte es uno de los pocos reductos en los que estos planteamientos son posibles, planteamientos que van contracorriente de una realidad apresurada, ruidosa y con una hegemonía absoluta de lo visible sobre lo visual, de las imágenes de consumo rápido sobre la reflexión y el análisis crítico.

**Cuando hablaba de silencio, me refería no a la dimensión espiritual o religiosa, que a mí también me resulta molesta, mucho, sino a una actitud que se relaciona con lo último que has comentado: hacer silencio –ausencia– para que sea posible la reflexión –distancia–. El silencio se ha relacionado con actitudes duchampianas, como también el humor y lo irónico, procesos que suponen también distancia y que están presentes en muchas de tus obras. ¿Qué papel juega Duchamp en tu trabajo?**

Coincido contigo en que el silencio, en Duchamp, se relaciona con inacción, con distancia, con la práctica desaparición del autor. Es evidente la influencia que la obra de Duchamp ha tenido en la producción artística actual, sobre todo su invención del *ready-made*, especialmente a partir del pop y, de manera más evidente, de los movimientos conceptuales. En mi caso diría que la influencia se produce más por su actitud que en relación a la obra, aunque evidentemente también en relación a ella podemos encontrar elementos de conexión. Recuerdo que antes de entrar en la Universidad para estudiar Bellas Artes, leí el libro de Pierre Cabanne *Conversaciones con Marcel Duchamp* y me provocó un impacto considerable. Lo que más me sorprendió fue su actitud, la manera de entender la vida y su relación con la práctica artística, su ironía. Realmente, no se hasta que punto Duchamp fue consciente de la importancia que iba a tener lo que hacía, pero está claro que cuanto más se profundiza en su obra, más compleja e inteligente aparece. De alguna manera siempre



acabamos remitiéndonos a él, surge como el origen de casi todo. Es curioso ver como pequeños gestos suyos, han servido para ensanchar los límites de lo que se consideraba “artísticamente correcto”. La obra de Duchamp es tan abierta, tan rica y densa en contenidos que todos, artistas y críticos, la podemos adoptar y adaptar según nuestras necesidades.

**Sergio Rubira**