

MABEL PALACÍN O LAS REGLAS DEL TIEMPO

William Jeffett

Mabel Palacín (Barcelona, 1965), residente en Barcelona y Milán, es una de las artistas europeas que trabajan con vídeo más creativas de hoy en día. No obstante, clasificarla como «videoartista» induciría a error, puesto que su mirada siempre ha ido más allá del vídeo para adentrarse en la fotografía y el cine. Tampoco resulta fácil, dado su interés por el cine y por el uso cinematográfico del vídeo, situarla dentro de las estrictas limitaciones de la «fotografía» como disciplina aislada. Estas técnicas son, de hecho, instrumentos utilizados por la artista, medios para un fin más que un fin en sí mismas.

Al principio de su carrera, a finales de la década de 1980, Palacín adoptó la fotografía como un medio para abordar el problema contemporáneo de la imagen. La relación entre la fotografía y el cine, específicamente el cine narrativo, ha sido una constante de su obra de vídeo y fotográfica. Otra constante es el trabajo en colaboración. Entre 1988 y 1994, realizó sus obras fotográficas en asociación con Marc Viaplana (Barcelona, 1962). Para sus vídeos más recientes ha organizado grupos de colaboradores como los de las producciones teatrales o cinematográficas. Revisten especial importancia las aportaciones de Mark Cunningham, Mirko Mejetta y Enzo Fumagalli.

Palacín sitúa su actividad artística dentro de una red de actividades. Lo hace en sentido visual, de tal modo que forma parte del significado de la imagen. Los vídeos de Palacín destacan por su capacidad para conectar con el espectador. Junto a su extraordinaria dedicación a las cuestiones teóricas, la artista desarrolla y adapta sus proyectos de vídeo durante el proceso de creación y se propone construir una aproximación polifacética a la imagen, configurada por fuentes como el cine narrativo popular (el cine negro, el *ciné-policier*,³ la *nouvelle vague*, la *road movie*, etc.). Aun así, pese a sus referencias a la narración, estas obras carecen peculiarmente de linealidad. Los observadores de hoy en día dominan el lenguaje de las imágenes, por lo que la mente de cada uno de ellos contiene un extenso archivo de estas. Palacín explota este archivo memorístico como un medio para expresar que la difusión de imágenes puede entenderse como un proceso con distintos niveles de significado. De este modo, el espectador comprende intuitivamente su actividad filmica y participa en ella. La utilización de capas o niveles de imágenes, con significados enigmáticos y fragmentarios, demuestra que la percepción de nuestro entorno inmediato es con frecuencia una construcción artificial. En pocas palabras, los últimos vídeos de Palacín tratan de dirigir el modo en que damos sentido al mundo en un entorno saturado por los medios de comunicación.

El vídeo es, por su propia naturaleza, una forma híbrida que se cruza con numerosas disciplinas. Algunas de las primeras obras de «videoarte» nacieron de la documentación de creaciones de *performance art* o conceptuales. Por este motivo, muchos de esos primeros vídeos fueron didácticos y, en consecuencia, reflejaron interés por las ideas. Por ejemplo, a menudo se intentó situar un discurso en «tiempo real». Desde sus inicios, el videoarte ha adoptado una miríada de posturas configuradas por los lenguajes de los medios de comunicación de masas.⁴

Para Palacín, el vídeo es un medio para explorar las relaciones temporales y las distintas formas de representación. Un aspecto de esta visión es la colocación del observador en una posición determinada con respecto a la imagen como modo de transmitir que las imágenes se construyen artificialmente en el contexto contemporáneo. Aunque este método de trabajo es eminentemente visual, está configurado por la teoría y la reflexión.

Hay obras de arte lo suficientemente inexplicables como para estar necesitadas de una explicación. La impenetrabilidad de algunas obras es su valor fundamental.¹

Mabel Palacín

El hecho de que yo mismo, en el momento de pintar, no entienda el significado de mis cuadros no quiere decir que estos no signifiquen nada...²

Salvador Dalí

1. "Mabel Palacín & Marc Viaplana," en Manel Clot, *Trasbals: Espais de la memòria, espais de la ment* (Granollers, Museu de Granollers, 1993), pp. 63-73, cita p. 65.

2. Salvador Dalí, «The Conquest of the Irrational» [1935], en Haim Finkelstein (ed.), *The Collected Writings of Salvador Dalí* (Cambridge University Press, 1989), p. 265. Salvador Dalí, «La conquista de lo irracional», en Juan José Lahuerta (ed.), *Salvador Dalí. Obra completa. Volumen IV: Ensayos 1* (Barcelona: Ediciones Destino, 2005), p. 407.

3. Este término hace referencia al género de las películas policíacas en Francia y es, asimismo, el título de una película de 1959, *Ciné-policier*, dirigida por Pierre Goutas.

4. Véase un comentario general de la historia del vídeo en Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain* (París: Éditions du Regard, 2001).

Para los surrealistas, y en particular para Salvador Dalí, las obras de arte fueron una manera de pensar. Esta es la razón por la que la escritura tuvo tanta importancia para muchos artistas (Ernst, Masson, Dalí, etc.). Para Palacín, la fotografía y el vídeo son asimismo formas de pensamiento:

« (..) las imágenes generadas por una cámara permiten pensar la realidad de una manera particularmente intensa porque la cámara es un instrumento vivencial. Es como si nuestro ojo pudiese despegarse ligeramente de su lugar y trasladarse a nuestra mano, hombro, estómago... La cámara es un instrumento de investigación que mantiene relaciones peculiares con lo real, que obliga a establecer un pacto determinado con lo real. Un pacto que gestionaría cómo distribuir la ficción en lo real.»⁵

Palacín, como la mayoría de los artistas contemporáneos importantes, no vuelve la vista atrás para inspirarse en el surrealismo de un modo literal, pero comparte las ideas de este movimiento y su obra encarna poderosamente el legado surrealista en el arte contemporáneo. Por esta razón, el Salvador Dalí Museum presenta a esta artista en el marco de la nueva serie de obras de encargo Traces [of the Avant-Garde] («Vestigios [de las vanguardias]»). Para Palacín, las ideas de Dalí son tan importantes como sus imágenes. Es evidente el interés de la artista por el modo en que Dalí transmitió sus ideas a través de la pintura y el cine. Obviamente, el hecho de que fuera uno de los primeros artistas que exploró una gran variedad de nuevas técnicas –la fotografía, el cine e incluso el vídeo– lo convierte en un modelo recurrente de la generación actual.

La relación entre la fotografía y el cine también se enfrenta a un problema temporal: ¿cuál es la relación entre la imagen estática y la imagen en movimiento? La imagen estática nos permite ver cosas que, de otro modo, la percepción humana pasaría por alto. Las imágenes en movimiento producen la ilusión de la percepción humana «natural»; no obstante, son una construcción basada en la convención de los 24 fotogramas por segundo (25 fotogramas por segundo en el formato PAL y 29,5 en el NTSC, mientras que en el cine mudo era de 18 fotogramas por segundo). El corte entre secuencias o el montaje de imágenes, tanto de cine como de vídeo, dista mucho de ser natural, pero se ha convertido en una convención inteligible a la que todos estamos acostumbrados.

Mabel Palacín, artista española, en un momento de su exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1991.

LA CONCEPCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE DE DALÍ

Dalí vio en la fotografía un instrumento que, por su instantaneidad, escapaba al control racional, un instrumento inconsciente en el sentido de que eludía la intencionalidad consciente. En el cine, Dalí rechazó la experimentación vanguardista. *Un perro andaluz* y *La edad de oro* a menudo se interpretan erróneamente como películas experimentales, como ejemplos de un formalismo modernista austero. Por ello, con frecuencia pasa desapercibido el corrosivo humor de Dalí. Se trata de un humor equiparable a los gestos del actor de cine mudo, un humor fundamentalmente exagerado y cómico. Dalí consideró la comedia popular (el primer cine italiano, los Hermanos Marx, etc.) –lo que hoy denominamos cultura de masas– válida para el cine. Tampoco rechazó la narración ni la diégesis, como podemos apreciar en *Un perro andaluz* y en su guión para *Babaouo* (1932), sino que alteró la narrativa convencional para introducir el acto gratuito⁶ mediante la inclusión de sorpresas inesperadas, casi siempre de carácter humorístico y subversivo. Por lo tanto, Dalí consideró «antiartístico» el cine popular y acusó al cine experimental de ser «artístico», término que para él significaba «artificial y elitista». Además, en su opinión, la fotografía transformaba la

fenomenología de la experiencia, nuestra aprehensión perceptiva de la realidad aparente, porque su mecanismo aislaba momentos en el tiempo. Esta congelación del fluir de los acontecimientos permitía al observador captar pequeños detalles de la experiencia ordinaria que, de otro modo, eran relegados mentalmente al ámbito de lo invisible. Así pues, la fotografía permitía un análisis más aproximado de la «presencia real» y la «objetividad pura» y se abría a una realidad mental inconsciente alojada en esa «realidad física».⁷

El interés continuado de Dalí por la óptica y por todo tipo de dispositivos de visión óptica configuró sus posteriores exploraciones de estas cuestiones. En su estudio de Portlligat coleccionó una amplia gama de instrumentos de este tipo. Cabe destacar especialmente, desde la perspectiva del nuevo proyecto de Palacín, el interés de Dalí por la fotografía de alta velocidad practicada por el ingeniero estadounidense Harold Edgerton en 1936. Dalí se apropió de la imagen perfecta de una corona formada por la salpicadura de una gota de leche captada con una cámara de alta velocidad en una cienmilésima de segundo⁸ y empezó a utilizar dicha corona junto a su firma, así como formando parte de ella, hacia 1938-1939. Por ejemplo, la rúbrica con corona aparece en el cuadro *Telón para el ballet «Bacanal»* (1939), y en la invitación a su exposición de marzo de 1939 en la Julien Levy Gallery se reprodujo una fotografía de la salpicadura. En su obra *Cincuenta secretos mágicos para pintar*, Dalí definió esta estructura producto del azar como una corona perfectamente formada y dotada de un valor absoluto.⁹

En los inicios de su carrera, Palacín se interesó por Eadweard Muybridge y su utilización de múltiples cámaras para captar las fases del movimiento de un caballo al galope. Del mismo modo, en muchas de sus primeras obras fotográficas podemos ver ejemplos de imágenes en serie que sugieren un movimiento cinematográfico.

Inicialmente, Palacín utilizó las fotografías fijas de un modo que sugería que se trataba de fotogramas, como se puede apreciar en una serie de obras de gran formato en blanco y negro de 1990-1991, muchas de las cuales representan pistolas o manos con pistolas.¹⁰ Otras representan a una figura masculina que sostiene un arma; con frecuencia están fragmentadas en secciones que sugieren detalles de una narración más compleja y enigmática, puesto que la propia utilización de múltiples paneles implica una secuencia narrativa. Estas obras sin título a menudo se presentaron en forma de trípticos (o polípticos) con imágenes adicionales intercaladas. La multiplicación de imágenes, así como su fragmentación, apunta a la narración y deja la coherencia lo suficientemente abierta como para permitir a los observadores construir su propia lectura de la yuxtaposición de imágenes individuales. Aun así, se trata de fotografías que transmiten la sensación de ser fotogramas de película. Palacín también recurrió a las cuadrículas de imágenes fotográficas para insinuar un lenguaje basado en segmentos de secuencias filmadas más extensas. Por ejemplo, en *Norte* (1993) todas las imágenes que integran la cuadrícula son dianas (siluetas humanas) perforadas por orificios de bala, sobre las cuales se superponen, como un mapa, constelaciones celestes. En palabras de Palacín: «*Norte* es la representación del acto de representar. De alguna manera es un dibujo, el apunte de una idea, no su desarrollo.»¹¹ Este tipo de obras preparan el terreno para que la artista empiece a dedicarse a la imagen en movimiento.

Mabel Palacín, artista española, en un momento de su exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1991.

^[1] Mabel Palacín, artista española, en un momento de su exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1991.

^[2] Mabel Palacín, artista española, en un momento de su exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1991.

^[3] Mabel Palacín, artista española, en un momento de su exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1991.

^[4] Véanse, por ejemplo, «Marc Viaplana, Mabel Palacín», Balcón (Barcelona), octubre 1991, portada y pp. 183-192, y «Marc Viaplana & Mabel Palacín», Photovision (Barcelona), n.º 26, julio-diciembre 1994, pp. 24-25 y también pp. 14, 46-49.

^[5] «Mabel Palacín & Marc Viaplana», en Manel Clot, Trasbals: espais de la memòria, espais de la ment (Granollers, Museu de Granollers, 1993), pp. 63-73, cita p. 64.

^[6] André Hispano y Mabel Palacín, «Intercambio de prisioneros: un cadáver exquisito», en Mabel Palacín (Arles: Actes Sud / Altadis, 2003), pp. 15-16.

^[7] Dalí tomó el concepto del acto gratuito de André Breton, quien escribió la impactante frase «L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule» («El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle revolver en mano y disparar al azar, todo lo que se pueda, contra la multitud»). Véase André Breton, Second manifeste du surréalisme, en Œuvres complètes, tomo I (París: Gallimard, 1989), pp. 782-783.

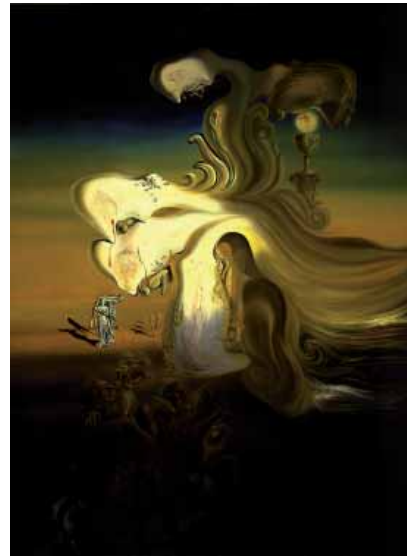
Para M. (Séquence voiture / Nuit près du motel / Au petit cinéma) (1998)

Palacín ha utilizado la fotografía al tiempo que el vídeo, fortaleciendo así el espacio entre ambas técnicas. En vídeo, ha recurrido al plano secuencia para reforzar la dimensión temporal de la imagen en movimiento, pero la presenta monótona, como la imagen estática. Por otra parte, las imágenes fijas fotográficas contribuyen a la construcción de una narración implícita que normalmente se asocia con la imagen en movimiento. Además, Palacín a menudo se coloca a sí misma en el papel central de protagonista.

En la instalación de Palacín de 1998 *Para M. (Séquence voiture / Nuit près du motel / Au petit cinéma)* [«Para M. (Secuencia en coche / Noche cerca del motel / En el pequeño cine)»],¹² una serie de fotografías de gran formato en blanco y negro colgadas de la pared complementan un vídeo que se proyecta en la misma pared que las fotografías. El registro se traslada de la fotografía a la imagen en movimiento, y viceversa, una y otra vez. Las fotografías consisten en primeros planos de una conductora con gafas de sol y de figuras sumidas en la oscuridad iluminadas por luces; el efecto global es de movimiento. En contraste, el plano secuencia del vídeo representa el punto de vista del conductor de un coche en una toma monótona que sitúa su imagen, relativamente estática, en el ámbito de la imagen fotográfica. Este punto de vista se construye y utiliza artificialmente como un recurso ficticio. De este modo, Palacín rinde homenaje al género de la *road movie*, un motivo recurrente en proyectos de vídeo posteriores.

La instalación refuerza la suposición de que las fotografías son fotogramas de películas. En varias de ellas aparece una figura femenina con peluca y gafas de sol representada como si condujera un coche; este personaje es interpretado por la propia artista. Sin embargo, aquí la autoexpresión es un resultado secundario de la representación óptica.

Sin duda, *Para M. (Séquence voiture / Nuit près du motel / Au petit cinéma)* surgió de dos proyectos de 1996: *2 Second Movie* (Galería Alejandro Sales, Barcelona) y *La noche americana* (Studio Meyetta, Barcelona), en cuyos títulos abundan las referencias cinematográficas. En *2 Second Movie*, Palacín filmó un truco de cartas con dos cámaras de 16 mm, a 16 fotogramas por segundo con una y a 8 fotogramas por segundo con la otra. El fotograma en el que coincidían los dos registros temporales se



Salvador Dalí
Profanation of the Host
Oil on canvas, 1929
39 3/8 x 28 3/4 inches

12. Georgina Bertolino, *Mabel Palacín* (Turín y Barcelona: Luigi Franco Arte Contemporanea y Metrònom Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani, 1998).

presentaba como una ampliación de gran formato de las imágenes en placas de cristal, mientras que los otros dos registros temporales se reproducían en placas de cristal más pequeñas, expuestas en dos filas situadas en perpendicular a las imágenes ampliadas. El título *La noche americana* hace referencia a la técnica de rodar de día simulando la noche y es asimismo el título de una célebre película dirigida por François Truffaut en 1973. El proyecto consiste en una caja de luz, iluminada por dentro, que representa a una imprecisa figura de pie creando un dibujo de luz.

La cuestión de la construcción de la autorrepresentación a través de la fotografía y el cine se encontraba en los fotogramas de películas de Cindy Sherman, o incluso en los autorretratos basados en fotografías de Andy Warhol, aunque Palacín tiene otros precedentes más cerca de casa. Las primeras obras de Carlos Pazos (Barcelona, 1949), sobre todo *Models of Sculpture* y *Voy a hacerme una estrella* (desde 1974-1975), enmarcan el yo del artista en la retórica de la representación fílmica y fotográfica de celebridades y son anteriores a Cindy Sherman.¹³ Mediante la minuciosa escenificación del yo en escenarios contruidos con esmero y engañosamente verosímiles, Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) puso al descubierto el discurso oculto en la fotografía y desafió la función de esta técnica como vehículo de la verdad documental.¹⁴ La generación de Palacín se aproximó a la fotografía desde una perspectiva «antidocumental», como explica el comisario de exposiciones y fotógrafo Jorge Ribalta:

«La reinención fotográfica de una personalidad tiene su propio género en la historia de la fotografía: el autorretrato escenificado (...) Este género (...) es la raíz de la práctica conceptual de la *performance* (...) La obra de Mabel Palacín prolonga esta tradición y la vincula a un enfoque formal con préstamos del ámbito del cine, como la utilización de secuencias, la iluminación dramática, la artificialidad de la puesta en escena y la estética de cine negro (...) los acontecimientos mostrados en las imágenes son inciertos y la acción parece estar en suspenso. Sus secuencias exploran un espacio impreciso entre la imagen fija y en movimiento, en algún lugar entre la fotografía y el cine (...)»¹⁵

Name no one man (1997)

En la obra fotográfica en blanco y negro *Name no one man* («No nombres a ningún hombre»), distribuida en siete paneles, Palacín representa una figura que cruza repetidamente un espacio definido por la luz y la oscuridad, lo blanco y lo negro, la sombra y la iluminación. Estos elementos apuntan a la esencia del mecanismo fotográfico y hacia la lógica del cine. No solo la figura está atrapada en el espacio indeterminado de la representación, sino que, además, la instalación de la obra repite la relación representada a través de la colocación de los paneles en una esquina, de tal modo que el observador, al contemplar la imagen, realiza un movimiento paralelo en el espacio real. Asimismo, la obra apunta más allá del proceso de representación visual para reflexionar sobre los mecanismos mediante los cuales el lenguaje configura nuestra lectura visual del mundo. Así, en las dos áreas centrales del blanco que borra la figura, se introduce la enigmática expresión del título: «Name no one man». Se trata de un palíndromo, lo que nos induce a considerar el carácter de la imagen como un espejo en el que se duplican las imágenes. Como explica Palacín, la presencia del palíndromo introduce en la obra un espacio de revelación que concede al observador una clave para

13. Pese a la sorprendente anticipación de la práctica artística de Sherman por parte de Pazos, la obra de este mantiene un diálogo más fluido con las esculturas vivientes documentadas fotográficamente de Gilbert & George que con la postura, más fílmica, de Sherman. En todo caso, las posturas de Pazos y Fontcuberta son más cercanas intelectualmente a la de Palacín.

14. Naturalmente, la obra de Palacín existe en un diálogo crítico con una amplia gama de creaciones artísticas de este periodo y no puede reducirse a uno solo de estos modelos. Del mismo modo, cabe situar a Palacín en el contexto de sus iguales, una generación de artistas particularmente vibrante dedicada a enfoques híbridos que tienen su origen en las prácticas fotográficas. La integran, por ejemplo, Jordi Colomer, Daniel Canogar, Jorge Ribalta y Eulàlia Valllosera, entre muchos otros. Pese a tener enfoques divergentes, estos artistas llevan a la fotografía una aproximación conceptual. Una vez más, para Palacín la fotografía es un medio para un fin más que un fin en sí misma, así que el hecho de que tienda a trabajar con esta técnica es secundario. En este sentido, Palacín es una «artista», más que una fotógrafa o una videoartista.

15. Jorge Ribalta, «Photographic Dramatics: Notes on anti-documentary trends in some recent photographic practices in Spain», *Contemporary Photography from Spain: Daniel Canogar, Joan Fontcuberta, Mabel Palacín, Eulàlia Valllosera, Javier Vallhonrat* (Düsseldorf y Madrid, Galerie Wolfgang Gmyrek y Galería Helga de Alvear, 1998), p. 52.

comprender cómo funcionan las imágenes. Sin duda, se trata de un proceso mental en la misma medida que visual: «En ese caso sitúa las imágenes en el espacio de una construcción mental».¹⁶

La pelea/el baile (1997)

La pelea/el baile es una serie de 69 fotografías en blanco y negro que representan una figura que parece bailar con su misterioso doble con movimientos coreografiados próximos a la danza de los boxeadores. Este extraño efecto se logra mediante la antigua técnica fotográfica de la doble exposición. La multiplicación de imágenes y su estricta disposición en tres hileras espaciadas de manera variable, como si se tratara de un texto puntuado, sirven para crear el efecto de escritura y, en consecuencia, la posibilidad de representar movimientos mediante imágenes fijas. Además, las figuras posibilitan la representación de otra realidad «imaginaria» ubicada en la mente. Las figuras se dividen y se duplican, de tal modo que la una crea un simulacro de la otra, como si habitaran, en vez de un espacio real, uno ficticio o –por expresarlo con mayor exactitud– mental. Aquí la imagen desvía el concepto de narración lineal, pese a la linealidad que insinúa la evocación de la escritura; sugiere una estructura alterna y sinuosa, próxima a los pasos de una danza, un movimiento que se duplica a modo de confrontación con el yo fragmentado y dividido.

Sur l'autoroute (1998)

En *Sur l'autoroute* («En la carretera»), Palacín utilizó el vídeo de manera ambiciosa por primera vez y, como haría en sus obras subsiguientes, lo utilizó en un sentido fílmico. El vídeo monocanal tiene tres fases conceptuales importantes. En la primera, la cámara se encuentra dentro de un coche en marcha que se aproxima a una pantalla donde se representan imágenes imprecisas retroproyectadas en silueta. Aparte de la referencia a la *road movie*, que el título refuerza de manera evidente, la prolongada secuencia que constituye este segmento alude al cine tal como se percibe desde el exterior. Aquí, Palacín utiliza el recurso fílmico y artificial del punto de vista del conductor. La segunda fase es la del espectáculo de sombras chinescas representado en la pantalla, que ahora llena la totalidad de la superficie en la que se proyecta el vídeo. Y la tercera fase es aquella en la que nosotros (los espectadores) pasamos metafóricamente al otro lado de la pantalla, como Alicia al caer en la madriguera del Conejo, para ver la acción que produce las sombras chinescas representadas. En referencia a *Sur l'autoroute*, Palacín declaró: «Lo que vemos atravesar la pantalla es un mecanismo de ficción y, mientras que la ficción cuenta una cosa, el mecanismo desvela otra».¹⁷ Como hemos visto, el espectador comprende este proceso, consciente o intuitivamente, debido a la superior complejidad de los medios de comunicación de masas y al contacto de los observadores con un número cada vez mayor de nuevas tecnologías.

La distancia correcta (2003)

La distancia correcta, en cambio, es una proyección doble en la que dos pantallas, colocadas la una al lado de la otra, ocupan el centro de un amplio espacio abierto. Como se ha insinuado anteriormente, *La distancia correcta* plantea la cuestión de los puntos de vista ideales en el espacio, una cuestión que es fílmica al tiempo que afecta a la instalación (espacio físico). El punto de vista se aborda tanto internamente (dentro de las imágenes) como en el posicionamiento espacial del observador en relación con las pantallas. Al mismo tiempo, se desafía el punto de vista ideal del espectador mediante la introducción de la posibilidad de que haya puntos de vista múltiples y, por lo tanto, relativos. Existe, como en *Sur l'autoroute*, una reflexión sobre los modos de representación cinematográficos. Dentro de cada una de las pantallas proyectadas se desarrolla una acción, pero esta tiene lugar sobre un telón de fondo constituido por imágenes tomadas de la historia del cine. Esas imágenes de fondo no se obtienen con procesos virtuales, sino mediante la retroproyección, que las transforma eficazmente en una escenografía teatral.

16. Glòria Picazo, «Entrevista a Mabel Palacín», en *Mabel Palacín* (Lérida: Ajuntament de Lleida, 1998), p. 15.

17. André Hispano y Mabel Palacín, «Intercambio de prisioneros: un cadáver exquisito», op. cit., p. 15.

En la narración de *La distancia correcta*, Palacín aborda directamente la dimensión temporal. El protagonista se dedica a montar un aparato que parece ser una bomba de relojería presumiblemente programada para estallar como conclusión del relato. Se trata de un recurso utilizado en incontables películas comerciales de un género concreto: el *thriller* o cine de suspense. Por ejemplo, el conocido filme de Imanol Uribe *Días contados* (1994) presenta una dinámica semejante.¹⁸ En un sentido más metafórico, en *La distancia correcta* de Palacín el protagonista construye la narración al tiempo que monta la bomba, puesto que ello constituye tanto el principio como el final del relato, además de su motivación. No obstante, lo hace inconscientemente, como nos revela la artista:

«El actor busca la mejor postura posible: la mejor interpretación posible (...) Imprime un sentido a las imágenes, a la vez que consigue tomarlas como lo que son: imágenes. Pero no ignora que sus acciones serán interpretadas a la luz de las imágenes, que el inmenso contracampo de las imágenes lanzará lecturas sobre sus acciones. La ficción tiene que vérselas con lo real pero también lo real tiene que vérselas con la ficción.»¹⁹

Palacín sostiene que, mientras que *Sur l'autoroute* posiciona al observador en el lugar de la producción, *La distancia correcta* traslada la producción al lugar de su interpretación. Aquí se entiende por *interpretación* la narración y todos los factores que la dirigen, tanto en términos inmediatos como en términos de ficción.

Collage

Podría decirse que hay una lógica de collage que configura la producción de Palacín. Sus personajes existen en un mundo de distintos niveles o capas de imágenes que se entrelazan con fluidez. Aun así, son fragmentos que apuntan a un relato o, más exactamente, fragmentos narrativos, a la vez que eluden la lógica unidimensional de la narración cinematográfica convencional. En el cine, la selección y ordenación de las secuencias en el proceso conocido como *montaje* constituye un elemento central de la lógica interna de la representación fílmica. Una de las entrevistas de Palacín se subtitula, significativamente, «Cadavre exquis» («cadáver exquisito»). Se trata de una referencia al juego surrealista colectivo consistente en realizar un dibujo, por turnos, en una serie de franjas horizontales que se delimitan doblando el papel, de tal



Mabel Palacín
La distancia correcta
Video, 2003

18. Es sólo un ejemplo; en modo alguno se trata del ejemplo concreto al que Palacín señalaba en su obra.

19. Mabel Palacín, *La distancia correcta* (Alicante y Barcelona: Museo de la Universidad de Alicante y Centre d'Art Santa Mònica, 2004).

modo que ningún participante conoce la contribución de los demás antes de aportar la suya. La figura resultante (casi siempre son figuras, como se desprende del nombre del juego) es enigmática e impredecible, producida en cierto modo más allá de una única intencionalidad. Los dibujos realizados con esta técnica, en tanto que reconstrucciones de una nueva unidad figurativa a partir de secciones fragmentadas, pueden considerarse una variación del collage. Palacín trabaja con una lógica similar que está motivada por la estructura interna de la imagen y compuesta a partir de imágenes (combinaciones y recombinaiones de imágenes). Los fragmentos de imágenes apuntan a marcos narrativos y textuales, pero simultáneamente destruyen la narración para oponer resistencia a la imposición de lecturas unilaterales por parte del público. La imagen es «arbitraria» en el sentido lingüístico de la palabra. Así, la lógica del collage y el montaje cinematográfico recontextualiza, o reencuadra, las imágenes y las sitúa en un contexto lingüístico o de imágenes, de tal modo que producen significado.

C'era una volta (rojo) (2000)

La pieza fotográfica de Palacín *C'era una volta (rojo)* [«Érase una vez (rojo)»] es un ejemplo de lógica de collage en acción. Consiste en una serie de imágenes basadas en el concepto de rojo halladas en Internet. La edición ilimitada de la obra se puso a disposición de los coleccionistas en un formato digital que permitía imprimir las imágenes en contextos domésticos y exponerlas siguiendo las instrucciones dictadas por la artista. Todas las imágenes se trataban como iconos y las relaciones establecidas introducían nuevas lecturas e interpretaciones de la amplia gama de significados asociados con el concepto y la imagen: el rojo. La proliferación simbólica de significados trae a la mente el extenso archivo de imágenes del historiador del arte Aby Warburg, o el *Atlas Mnemosyne* (formado por fotografías), capaz de generar múltiples combinaciones de significados abiertos a modo de memorándum para la investigación académica.²⁰ En la obra de Palacín *C'era una volta (rojo)*, la organización de las imágenes en una estructura similar a la del *storyboard* permite hablar de collages de imágenes o de montaje cinematográfico, en el sentido soviético (cine de Eisenstein) de este último término. Al mismo tiempo, el modo de distribución y la nueva función asignada a las imágenes apuntaba a una dimensión pop.

Un/Balanced (2001-2005)

El vídeo *Un/Balanced* («Des/Equilibrado») de Palacín empieza con una serie de tres fotogramas, cada uno de los cuales representa un edificio diferente. La parte principal de la obra consiste en un conjunto de personajes que se relacionan, a través de la iluminación y la repetición, con los tres edificios mostrados al principio. A medida que se desarrollan las secuencias, se presentan otros personajes en otros lugares o al aire libre. Se establecen conexiones visuales entre estos personajes mediante una serie de primeros planos de sus rostros, de tal modo que la dirección en que miran y el modo en que inclinan la cabeza constituyen la base de los vínculos entre los planos. Estas relaciones psicológicas implícitas, expresadas a través de la mirada de los actores, trascienden el lugar donde transcurre cada plano y vinculan psicológicamente a personas situadas en espacios independientes, lo que se consigue sin ningún tipo de sonido. La técnica de Palacín constituye una simplificación de la convención hollywoodiense, más elaborada, del plano-contraplano, donde lo que sirve de puente para unir las secuencias es la mirada. *Un/Balanced* utiliza la unidad más básica de esta convención como fundamento para demostrar la contradicción de que el cine esté formado por unidades discontinuas (visibilizadas aquí mediante la estructura de repetición de primeros planos) que son invisibilizadas mediante el poder de la psicología durante el proceso de montaje.

Una noche sin fin (2007-2008)

La nueva producción de vídeo de Palacín, *Una noche sin fin*, encargada para el Salvador Dalí Museum, analiza el componente más básico tanto del cine (imagen en movimiento) como de la fotografía (imagen estática): el fotograma. Lo hace mediante la filmación a alta velocidad (cámara lenta) y en *time-lapse* o a intervalos de tiempo (cámara rápida). Al transformar el registro temporal de la representación cinematográfica convencional, *Una noche sin fin* demuestra que las imágenes condicionan nuestra comprensión del mundo contemporáneo y nos permite ver las cosas de otra manera (del mismo modo que la invención de la fotografía cambió nuestro modo de observar). Palacín rodó *Una noche sin fin* en la tecnología de alta definición más avanzada, que no utiliza por su novedad sino como un instrumento artístico más.

La ausencia de diálogo, así como de cualquier otro tipo de texto oral, trae a la mente el cine mudo (que concedía un gran valor a la gesticulación), aunque la artista ha reintroducido el sonido mediante la superposición de audio en tiempo real y la banda sonora musical de Mark Cunningham. En la imagen, el tiempo se ralentiza o bien se acelera, mientras que la banda sonora reafirma el tiempo real por la formación de cierto retraso entre los dos tiempos filmicos, el cual constituye el equivalente diegético de la sensación de tiempo vivido del observador al contemplar la obra. En la instalación del Salvador Dalí Museum, el punto de vista ideal se halla entre las dos pantallas opuestas, por lo que es difícil ver ambas simultáneamente y, en consecuencia, el observador debe elegir una de las dos pantallas sincronizadas. Aunque la banda sonora está grabada para que corresponda a ambas series de imágenes, en ocasiones sus ruidos parecen ser más propios de una que de la otra, con lo que se invita (o provoca) a los observadores a dirigir su mirada de una pantalla a la otra alternativamente. La banda sonora musical proporciona otro puente para unir ambas series de imágenes.

La proyección en pantalla doble consiste en una serie de diferentes fases de secuencias, las cuales aparecen en ambas pantallas y en ambos registros temporales (cámara lenta y cámara rápida). En ocasiones, hay imágenes relacionadas dentro de una fase concreta en las dos pantallas simultáneamente; otras veces, las diferentes fases de secuencias representadas en las pantallas se solapan. De este modo, se sugieren relaciones entre ellas. Las fases también se expresan en escenarios distintos y, por lo tanto, no se expresan sólo en términos temporales, sino también espaciales. Las fases están basadas en el concepto de tiempo y en el modo en que la estructura del tiempo determina, cada vez más, nuestra experiencia del mundo, que es la intersección del tiempo y el espacio.

La primera fase de secuencias –el teatro– se basa en la idea de dos horas, mientras que la segunda –la fábrica– se basa en ocho horas. El ocio del teatro y su utilización como escenario cinematográfico contrasta con el marco temporal de la fábrica, entendida como lugar de producción. Las secuencias a cámara lenta sugieren una suspensión del movimiento en el tiempo y nos permiten captar detalles que, de otro modo, nos pasarían desapercibidos. Las secuencias a cámara rápida, de registro opuesto, parecen dar vida a objetos inanimados o representar el movimiento de los actores aceleradamente, de modo semejante a la animación en *stop motion*. Al mismo tiempo, los obreros de la fábrica –como los actores del teatro– dejan de montar piezas en las máquinas a las que dedican todos sus esfuerzos, las desmontan lentamente y colocan los fragmentos en cajas para su presumible transporte; este proceso nos brinda una metáfora de la «deslocalización» de la mano de obra industrial y el giro a la producción cultural que sugiere el teatro. El trabajador nocturno filmado a intervalos genera, a un ritmo acelerado, la misma producción que el equipo completo de trabajadores diurnos representados a cámara lenta.

La tercera fase es la de la cama del dormitorio colectivo en el que los supuestos trabajadores duermen durante segmentos sucesivos de ocho horas. Aquí, el espacio del sueño se ve reducido por la imposición de horarios racionales mediante la sensación de cámara rápida

20. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (París: Les Éditions de Minuit, 2002), pp. 452-505.

obtenida con la filmación a intervalos. El acto de dormir se representa supeditado al ritmo de trabajo.

La elección del teatro como una de las fases principales de la película es de un primitivismo semejante y sitúa los orígenes del cine y el vídeo en el teatro burlesco. La presentación circular del vídeo empieza con las pantallas dobles representando los dos telones mientras se mueven: uno a cámara lenta, el otro a cámara rápida. Este elemento se reproduce en la instalación por la decisión de pintar las paredes de color rojo intenso, lo que refuerza la lectura del espacio de proyección como un teatro.

Además, el rojo constituye una parte importante de la escenografía y el atrezzo. No sólo es la principal gama cromática del teatro representado en el vídeo y de los objetos que aparecen en él (el vino tinto que se derrama, la silla roja, el cofre de metal rojo, la hucha roja de la taquilla, etc.), sino que, además, se utiliza de manera significativa en las secuencias de la fábrica, donde, por ejemplo, las superficies de trabajo, las herramientas y muchas de las piezas de las máquinas son rojas. En un registro opuesto, tanto los obreros de la fábrica como los actores del teatro visten prendas monocromáticas y oscuras que hacen que los obreros parezcan actores productivos. En este punto, la escenografía de la fábrica y la del teatro se confunden, convirtiéndose en lugares equivalentes donde se representan las dos narraciones. Así pues, ¿los obreros son también espectadores del teatro, y los actores son los productores (o el proletariado) de la cultura?

El color rojo vuelve a aparecer en la cuarta y última fase, la de la mesa representada durante siete días, donde Palacín escoge deliberadamente representar a cámara rápida (además del hielo que se derrite en un vaso) las fresas que pierden la frescura. En estas escenas, la filmación a intervalos se emplea para acelerar el lento transcurrir del tiempo vivido. La cámara rápida sirve, además, para establecer una relación con la tradición pictórica de la naturaleza muerta (en especial en el siglo xvii). Anteriormente, en la fase del teatro, se volcaba a cámara lenta una mesa perfectamente puesta, mientras que ahora la comida pierde la sazón paulatinamente en tiempo real, pero el proceso se acelera en el tiempo fílmico. Ambas secuencias (y sus respectivos registros temporales) representan los objetos y los alimentos (o el vino) como indicadores de la fragilidad y la mortalidad de los seres humanos. También nosotros moriremos. En este punto, Palacín construye una imagen que se aproxima a algunas de las más poderosas de Dalí. En el cuadro daliniano *Naturaleza muerta viviente* (1956), lo que normalmente consideraríamos objetos inertes se presentan en una animación suspendida, del mismo modo que, cuando se vuelca la mesa en el escenario teatral, los objetos parecen flotar en el espacio mientras caen en lenta cascada para terminar haciéndose añicos contra el suelo. Para Dalí, la descomposición (lo que él denominaba «putrefacción») fue una preocupación constante. En *Un perro andaluz*, el artista colocó el cadáver en descomposición de un burro encima de un piano sobre el que también había dos sacerdotes.

Hay otras escenas de *Una noche sin fin* que evocan imágenes dalinianas, como el momento en que a una actriz se le sale el zapato y uno de los espectadores lo atrapa y lo arroja contra un conjunto de botellas, algunas de las cuales están rotas. La secuencia está filmada a cámara lenta, lo que dirige nuestra atención a todos sus detalles. El hincapié en el zapato, así como el acto gratuito de arrojarlo, remiten a la frecuente utilización por parte de Dalí de los zapatos de mujer como símbolos de fetichismo erótico («desplazamiento» en terminología freudiana), mientras que las botellas rotas son una nueva referencia a la fragilidad y la mortalidad humanas (una vez más, la tradición de la naturaleza muerta), o un recordatorio de la muerte (*memento mori*). Por lo tanto, ¿es el teatro una fábrica de producción de sueños donde se abordan las grandes cuestiones de la vida, el trabajo, la cultura, el deseo y la muerte?

Todo ello posee una dimensión cómica que revela el mecanismo o aparato de la imagen en movimiento. Las acciones representadas parecen contar historias; al mismo tiempo, a menudo son arbitrarias y no parece que hagan progresar ningún tipo de narración lineal. Tanto la mesa

volcada como la cascada de monedas, la caída de sogas y sacos de arena, y la pérdida del zapato, introducen alteraciones cómicas de la narración convencional. En estos marcos temporales acelerados o ralentizados, los actores son representados como si estuvieran en otra dimensión temporal, donde los objetos se convierten en los protagonistas principales del escenario. Además, esta comedia burlesca está imbuida de una ironía lacónica, ya que poco a poco nos damos cuenta de que las estructuras que configuran el ritmo contemporáneo de la vida están fuera de la experiencia convencional. Curiosamente, la única excepción a la estructura temporal transformada del vídeo tiene lugar hacia el final de la fase del dormitorio, cuando en una de las pantallas se representan en tiempo real convencional primeros planos de compras en efectivo (transacciones económicas), con lo que se distingue esa breve secuencia del resto del vídeo y se sugiere algo bastante alarmante: que esa relación de intercambio abstracta es en cierto modo más real que otras relaciones sociales. En la fase final del vídeo, los objetos de encima de la mesa se filman a intervalos y los actores se vuelven invisibles. Del mismo modo, también hacia el final, en las últimas secuencias del teatro, los actores aparecen durmiendo en los asientos del público, como si fueran el equivalente cultural de los obreros que descansan en las camas del dormitorio colectivo. Lentamente, también ellos desaparecen para ser sustituidos por la nueva disposición de los asientos, representada a cámara rápida. Los objetos son sustituidos por actores y los actores desaparecen en los saltos entre imagen e imagen de la reproducción a intervalos. Así, se infunde a los objetos señales de la presencia humana, incluso cuando dicha presencia queda invisibilizada, mediante el transcurrir del tiempo. ¿Escenifica Palacín de este modo lo que constituye, en efecto, la comedia de la vida?

Una noche sin fin termina, también irónicamente, con la adquisición de entradas para el teatro; así llegamos al final (que constituye también el inicio de una estructura que es, en última instancia, circular) con los dos telones rojos moviéndose: uno a cámara lenta, el otro a cámara rápida. Finalmente, se revela que la narración es a la vez secuencial y circular. La estructura de bucle sugeriría que el relato constituye un eterno retorno, donde terminamos en el principio y empezamos en un momento indeterminado de un espectáculo teatral ya iniciado. Naturalmente, se trata de un espectáculo teatral dentro de un espectáculo cinematográfico más amplio, que es el espectáculo de *Una noche sin fin*, representado en forma de instalación entre los confines de las paredes de un museo. No obstante, ¿cuál es, pues, la naturaleza de este metaespectáculo que transporta al observador más allá del imperio normal del tiempo y el espacio a través de su reflexión sobre el aparato fílmico? Estamos posicionados dentro de un espacio arquitectónico determinado y ese espacio se transforma en teatro, lo que es a la vez convencional –puesto que las obras de arte se exponen en las paredes de las galerías– y menos convencional –puesto que las paredes se transforman en otro espacio distinto, el de un teatro, y niegan así su funcionamiento normal como galería. Sin embargo, *Una noche sin fin* no es un teatro en sentido convencional, sino un teatro entendido como un espacio mental en el que se representan la memoria y los sueños. Por este motivo, los distintos personajes –tanto si son actores como si son obreros o ambas cosas a la vez– parecen saltar de una fase a otra y de un papel a otro como si navegaran por un inconsciente psíquico. Todos ellos existen en una enorme fábrica de sueños, que es el teatro (y el cine), donde el tiempo está tan circunscrito que es inevitable. Al final, los actores son suplantados, desaparecen y los sustituyen objetos con su propia dinámica interna, que ejercen de marcadores del prolongado transcurrir del tiempo. En *Una noche sin fin*, Palacín demuestra que el protagonista cinematográfico último es el tiempo: el actor invisible alrededor del cual giran todas las acciones en su inevitable repetición.

El doctor William Jeffett es comisario de exposiciones del Salvador Dalí Museum de San Petersburgo (Florida, Estados Unidos)