

MABEL PALACÍN O LES REGLES DEL TEMPS

William Jeffett

Mabel Palacín (Barcelona, 1965), que resideix a Barcelona i Milà, és una de les artistes europees que treballen amb vídeo més creatives d'avui dia. No obstant això, classificar-la com a «videoartista» seria equívoc, ja que sempre ha mirat més enllà del vídeo per endinsar-se en la fotografia i el cinema. Tampoc no podem situar-la fàcilment dins de les estrictes limitacions de la «fotografia» com a disciplina aïllada, a causa del seu interès pel cine i per l'ús cinematogràfic del vídeo. De fet, aquestes tècniques són eines utilitzades per l'artista, mitjans per a un fi més que no pas un fi en si mateixes.

Al principi de la seva carrera, al final de la dècada de 1980, Palacín va adoptar la fotografia com a mitjà per abordar el problema contemporani de la imatge. La relació entre la fotografia i el cinema, concretament el cinema narratiu, ha estat una constant de la seva obra de vídeo i fotogràfica. Una altra constant és el treball en col·laboració. Entre 1988 i 1994, va fer totes les seves obres fotogràfiques en associació amb Marc Viaplana (Barcelona, 1962). Per als seus últims vídeos, l'artista ha organitzat grups de col·laboradors com els de les produccions teatrals o cinematogràfiques. Són d'especial importància les aportacions de Mark Cunningham, Mirko Mejetta i Enzo Fumagalli.

Palacín situa la seva activitat artística dins d'una xarxa d'activitats. Ho fa en un sentit visual, de manera que forma part del significat de la imatge. Els vídeos de Palacín destaquen per la seva capacitat per connectar amb l'espectador. Juntament amb la seva dedicació extraordinària a les qüestions teòriques, Palacín desenvolupa i adapta els seus projectes de vídeo durant el procés de creació i es proposa de construir una aproximació polifacètica a la imatge, configurada per fonts com el cinema narratiu popular (el cinema negre, el *ciné-policier*,³ la *nouvelle vague*, la *road movie*, etc.). Tot i això, malgrat les referències a la narració, aquestes obres estan peculiarment mancades de linealitat. Els observadors d'avui dia dominen el llenguatge de les imatges i, per tant, en porten un extens arxiu a la ment. Palacín explota aquest arxiu memorístic com a mitjà per transmetre que la difusió d'imatges es pot interpretar com un procés amb diferents nivells de significat. D'aquesta manera, l'espectador comprèn intuïtivament la seva activitat fílmica i hi participa. La utilització de capes o nivells d'imatges, amb significats enigmàtics i fragmentats, demostra que la comprensió del nostre entorn immediat és sovint una construcció artificial. En poques paraules, els últims vídeos de Palacín tracten de dirigir la manera en què donem sentit al món en un entorn saturat pels mitjans de comunicació.

El vídeo és, per la seva mateixa naturalesa, una forma híbrida que s'encreua amb nombroses disciplines. Algunes de les primeres obres de «videoart» van sorgir de la documentació de creacions de *performance art* o conceptuals. Per això, molts dels primers vídeos van ser didàctics i, per tant, van reflectir interès per les idees. Per exemple, sovint es va intentar situar un discurs en «temps real». Des del seu inici, el videoart ha adoptat una miriada de postures configurades pels llenguatges dels mitjans de comunicació de masses.⁴

Per a Palacín, el vídeo és una manera d'explorar les relacions temporals i diferents formes de representació. Un aspecte d'aquesta visió és la ubicació de l'observador en una posició determinada en relació amb la imatge com a manera de transmetre que les imatges es construeixen artificialment en el context contemporani. Tot i que aquesta manera de treballar és sobretot visual, està configurada per la teoria i la reflexió.

Hi ha obres d'art prou inexplicables per necessitar una explicació. La impenetrabilitat d'algunes obres és el seu valor fonamental.¹

Mabel Palacín

El fet que jo mateix, al moment de pintar, no entengui el significat dels meus quadres no vol dir que aquests quadres no tinguin cap significat...²

Salvador Dalí

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

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

3. Aquest terme fa referència al gènere de les pel·lícules policiaques a França i és, a més, el títol d'una pel·lícula de 1959, *Ciné-policier*, dirigida per Pierre Goutas.

4. Vegeu un comentari general de la història del vídeo a Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain* (París: Éditions du Regard, 2001).

Per als surrealistes, i en particular per a Salvador Dalí, les obres d’art eren una manera de pensar; aquesta és la raó per la qual l’escriptura va ser tan important per a molts artistes (Ernst, Masson, Dalí, etc.). Per a Palacín, la fotografia i el vídeo són també formes de pensament: «(...) les imatges generades per una càmera permeten pensar la realitat d’una manera particularment intensa perquè la càmera és un instrument vivencial. És com si l’ull se’ns pogués desenganxar lleugerament del lloc i traslladar-se a la mà, l’espatlla, l’estómac... La càmera és un instrument d’investigació que manté relacions peculiars amb allò real, que obliga a establir un pacte determinat amb allò real. Un pacte que gestionaria la manera de distribuir la ficció en allò real.»⁵

Palacín, com la majoria dels artistes contemporanis importants, no mira enrere per inspirar-se en el surrealisme literalment, però comparteix les idees d’aquest moviment i la seva obra encarna poderosament el llegat surrealista en l’art contemporani. Aquesta és la raó per la qual el Salvador Dalí Museum la presenta en el marc de la nova sèrie d’obres d’encàrrec Traces [of the Avant-Garde] («Vestigis [de les avantguardes]»). Per a Palacín, les idees de Dalí són tan importants com les seves imatges. És evident l’interès de l’artista per la manera com Dalí va transmetre les seves idees mitjançant la pintura i el cinema. Òbviament, el fet que fos un dels primers artistes que van explorar una àmplia gamma de noves tècniques –la fotografia, el cinema i fins i tot el vídeo– el converteix en un model recurrent per a la generació actual.

La relació entre la fotografia i el cinema també s’enfronta a un problema temporal: quina és la relació entre la imatge estàtica i la imatge en moviment? La imatge estàtica ens permet de veure coses que, altrament, la percepció humana no copsaria. Les imatges en moviment creen la il·lusió de la percepció humana «natural»; no obstant això, són una construcció basada en la convenció dels 24 fotogrames per segon (25 fotogrames per segon en el format PAL i 29,5 en el format NTSC, mentre que en el cinema mut era de 18 fotogrames per segon). El tall entre seqüències o el muntatge d’imatges, tant de cinema com de vídeo, és ben lluny de ser natural, tot i que s’ha convertit en una convenció intel·ligible a la qual tots estem acostumats.

LA CONCEPCIÓ DE LA FOTOGRAFIA I EL CINEMA DE DALÍ

Dalí va veure en la fotografia un instrument que, per la seva instantaneïtat, anava més enllà del control racional, que era inconscient en el sentit que eludia la intencionalitat conscient. En cinema, Dalí va rebutjar l'experimentació avantguardista. *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*) i *L'âge d'or* (*La edad de oro*) sovint s’interpreten erròniament com a pel·lícules experimentals, com a exemples d’un formalisme modernista auster. Per això, l’humor corrosiu de Dalí sovint passa desapercebut. Es tracta d’un sentit de l’humor comparable als gestos de l’actor de cinema mut, un humor bàsicament exagerat i còmic. Dalí va considerar que la comèdia popular (el primer cinema italià, els Germans Marx, etc.) –el que avui anomenem cultura de masses– era vàlida per al cinema. Tampoc no va rebutjar la narració ni la diegesi, com podem observar a *Un chien andalou* i al seu guió per a *Babaouo* (1932), sinó que va alterar la narrativa convencional per tal d’introduir l'acte gratuït⁶ mitjançant la inclusió de sorpreses inesperades, de caràcter humorístic i subversiu la majoria de les vegades. Per tant, Dalí va considerar el cinema popular «antiartístic» i va acusar el cinema experimental de ser «artístic», cosa que per a ell volia dir «artificial i elitista». A més, en la seva opinió, la fotografia transformava la fenomenologia de l’experiència, la nostra aprehensió

^[1] 5. André Hispano i Mabel Palacín, «Intercambio de prisioneros: un cadáver exquisito», a Mabel Palacín (Arles: Actes Sud / Altadis, 2003), p. 15-16.

^[2] 6. Dalí va prendre el concepte de l'acte gratuït d'André Breton, qui va escriure la xocant frase «L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolver aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule» («L'acte surrealista més pur consisteix a baixar al carrer amb el revòlver a la mà i disparar a l'atzar, tant com es pugui, contra la multitud»). Vegeu André Breton, Second manifeste du surréalisme, a Œuvres complètes, tom I (París: Gallimard, 1989), p. 782-783.

perceptiva de la realitat aparent, perquè el seu mecanisme aïllava moments en el temps. Aquesta congelació del flux dels esdeveniments permetia a l'observador copsar petits detalls de l'experiència ordinària que, altrament, es relegaven mentalment a l'àmbit d'allò invisible. Per tant, la fotografia permetia una anàlisi més precisa de la «presència real» i l'«objectivitat pura», i s'obria a una realitat mental inconscient allotjada dins d'aquella «realitat física».⁷

L'interès continuat de Dalí per l'òptica i per tot tipus de dispositius de visió òptica va configurar les seves exploracions posteriors d'aquestes qüestions. A l'estudi de Portlligat va col·leccionar-hi una gran varietat d'instruments d'aquest tipus. Destaca especialment, des de la perspectiva del nou projecte de Palacín, l’interès de Dalí per la fotografia d’alta velocitat practicada per l’enginyer estatunidenc Harold Edgerton l’any 1936. Dalí s’aproprià la imatge perfecta d’una corona formada per l’esquitx d’una gota de llet captada amb una càmera d’alta velocitat en una centmil·lèsima de segon⁸ i començà a fer-la servir juntament amb la seva signatura, i també formant-ne part, cap a 1938-1939. Per exemple, la signatura amb corona apareix al quadre *Teló de fons per al ballet «Bacanal»* (1939), i a la invitació per a la seva exposició de març de 1939 a la Julien Levy Gallery s’hi va reproduir una fotografia de l’esquitx. A la seva obra *Cinquanta secrets màgics per pintar*, Dalí va definir aquesta estructura fruit de l'atzar com una corona perfectament formada i dotada de valor absolut.⁹

A l’inici de la seva carrera, Palacín es va interessar per Eadweard Muybridge i la seva utilització de diverses càmeres per copsar les fases del moviment d’un cavall al galop. De la mateixa manera, en moltes de les primeres obres fotogràfiques de l’artista podem veure exemples d’imatges en sèrie que suggereixen un moviment cinematogràfic.

Inicialment, Palacín va utilitzar les fotografies fixes com si fossin fotogrames de pel·lícula, com es pot observar en una sèrie d’obres de gran format en blanc i negre de 1990-1991, moltes de les quals representen revòlvers o mans amb revòlvers.¹⁰ D’altres representen una figura masculina que sosté un revòlver i sovint estan fragmentades en seccions que suggereixen que es tracta de detalls d’una narració més complexa i enigmàtica, ja que la mateixa utilització de diversos panells implica una seqüència narrativa. Aquestes obres sense títol amb freqüència es van presentar com a tríptics (o políptics) amb imatges addicionals intercalades. La multiplicació d’imatges, així com la seva fragmentació, apunten a la narració i deixen la seva coherència prou oberta per permetre als observadors construir la seva pròpia lectura de la juxtaposició d’imatges individuals. Tot i això, es tracta de fotografies que creen la il·lusió que són fotogrames de pel·lícula. Palacín també va fer servir quadrícules d’imatges fotogràfiques per insinuar un llenguatge format per segments de seqüències d’imatges filmades més extenses. Per exemple, a *Norte* (1993) cada imatge de la quadrícula és una diana (silueta humana) perforada per orificis de bala, damunt de la qual se superposen, com un mapa, constel·lacions celestials. En paraules de Palacín: «*Norte* és la representació de l'acte de representar. D’alguna manera és un dibuix, l’apunt d’una idea, no pas el seu desenvolupament.»¹¹ Aquestes obres preparen el terreny perquè comenci a dedicar-se a la imatge en moviment.

^[3] 7. Salvador Dalí, «Psychologie non-euclidienne d'une photographie», Minotaure (París), núm. 7, juny 1935, reimprès a Haim Finkelstein (ed.), The Collected Writings of Salvador Dalí (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 303 i 306. Vegeu també «La dada fotogràfica» [1929], ibídem, p. 68-69, i Salvador Dalí, Babaouo: scénario inédit, précédé d'un Abrégé d'une histoire critique du cinéma, et suivi de Guillaume Tell ballet portugais (París: Éditions des Cahiers Libres, 1932).

^[4] 8. Salvador Dalí (trad. Haakon M. Chevalier), 50 Secrets of Magic Craftsmanship (Nova York: The Dial Press, 1948), p. 171.

^[5] 9. Ibídem, p. 172.

^[6] 10. Vegeu, per exemple, «Marc Viaplana, Mabel Palacín», Balcón (Barcelona), octubre 1991, portada i p. 183-192, i «Marc Viaplana & Mabel Palacín», Photovision (Barcelona), núm. 26, juliol-desembre 1994, p. 24-25 i també p. 14, 46-49.

^[7] 11. «Mabel Palacín & Marc Viaplana», a Manel Clot, Trasbals: espais de la memòria, espais de la ment (Granollers, Museu de Granollers, 1993), p. 63-73, cita p. 64.

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

Palacín ha fet servir la fotografia alhora que el vídeo, enfortint així l'espai entre aquestes dues tècniques. En vídeo, ha utilitzat el pla seqüència per reforçar la dimensió temporal de la imatge en moviment, però la mostra monòtona, com la imatge estàtica. D'altra banda, les imatges fixes fotogràfiques contribueixen a la construcció d'una narració implícita que normalment s'associa amb la imatge en moviment. A més, Palacín sovint es posa ella mateixa en el paper central de protagonista.

A la instal·lació de Palacín de 1998 *Para M. (Séquence voiture / Nuit près du motel / Au petit cinéma)* [«Per a M. (Seqüència en cotxe / Nit prop del motel / Al petit cinema)»],¹² una sèrie de fotografies de gran format en blanc i negre penjades a la paret complementen un vídeo que es projecta a la mateixa paret que les fotografies. El registre es trasllada de la fotografia a la imatge en moviment, i a l'inrevés, un cop i un altre. Les fotografies consisteixen en primers plans d'una conductora amb ulleres de sol i de figures immerses en la foscor il·luminades per llums; l'efecte global és de moviment. Per contrast, el pla seqüència del vídeo representa el punt de vista del conductor d'un cotxe en una presa monòtona que situa la seva imatge, relativament estàtica, en l'àmbit de la imatge fotogràfica. Aquest punt de vista es construeix i s'utilitza artificialment com un recurs fictici. D'aquesta manera, Palacín ret homenatge al gènere de la *road movie*, un motiu recurrent de projectes de vídeo posteriors.

La instal·lació reforça la suposició que les fotografies són fotogrames de pel·lícules. En algunes, apareix una figura femenina amb perruca i ulleres de sol representada com si conduís un cotxe; aquest personatge l'interpreta la mateixa artista. Aquí, però, l'autoexpressió és un resultat secundari de la representació òptica.

És evident que *Para M. (Séquence voiture / Nuit près du motel / Au petit cinéma)* va sorgir de dos projectes de 1996: *2 Second Movie* (Galeria Alejandro Sales, Barcelona) i *La noche americana* (Studio Meyetta, Barcelona), títols que contenen referències cinematogràfiques abundants. A *2 Second Movie*, Palacín va filmar un truc de cartes amb dues càmeres de 16 mm, a 16 fotogrames per segon amb una i a 8 fotogrames per segon amb l'altra. El fotograma on coincidien els dos registres temporals es va presentar com una ampliació de gran format de les imatges en plaques de



Salvador Dalí
Myself at the Age of Ten When I Was the Grasshopper Child
Oil on canvas, 1933
8 5/8 x 6 3/8 inches

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

vidre, mentre que els altres dos registres temporals es van reproduir en plaques de vidre més petites, exposades en dues fileres situades en perpendicular a les imatges ampliades. El títol de *La noche americana* fa referència a la tècnica de rodar de dia com si fos de nit i és, a més, el títol d'una cèlebre pel·lícula (*La nuit américaine*) dirigida per François Truffaut l'any 1973. Consisteix en una caixa de llum, il·luminada per dintre, que representa una figura dreta imprecisa que fa un dibuix de llum.

La qüestió de la construcció de l'autorepresentació mitjançant la fotografia i el cinema es trobava als fotogrames de pel·lícules de Cindy Sherman o, fins i tot, als autoretrats basats en fotografies d'Andy Warhol, tot i que Palacín té altres precedents més a prop de casa. Les primeres obres de Carlos Pazos (Barcelona, 1949), sobretot *Models of Sculpture* i *Voy a hacerme una estrella* (des de 1974-1975), emmarquen el jo de l'artista en la retòrica de la representació filmica i fotogràfica de celebritats i són anteriors a Cindy Sherman.¹³ Mitjançant l'escenificació minuciosa del jo en escenaris construïts amb cura i enganyosament versemblants, Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) va posar al descobert el discurs ocult de la fotografia i va desafiar la seva funció com a vehicle de la veritat documental.¹⁴ La generació de Palacín es va aproximar a la fotografia des d'una perspectiva «antidocumental», com explica el comissari d'exposicions i fotògraf Jorge Ribalta:

«La reinvençió fotogràfica d'una personalitat té el seu propi gènere en la història de la fotografia: l'autoretrat escenificat (...) Aquest gènere (...) és l'arrel de la pràctica conceptual de la *performance* (...) L'obra de Mabel Palacín perllonga aquesta tradició i la vincula a un enfocament formal amb manlleus de l'àmbit del cinema, com l'ús de seqüències, la il·luminació dramàtica, l'artificialitat de la posada en escena i l'estètica de cinema negre (...) els esdeveniments mostrats a les imatges són imprecisos i l'acció sembla en suspens. Les seves seqüències exploren un espai indeterminat entre la imatge fixa i en moviment, en algun lloc entre la fotografia i el cinema (...)»¹⁵

Name no one man (1997)

A l'obra fotogràfica en blanc i negre *Name no one man* («No anomenis cap home»), distribuïda en set panells, Palacín representa una figura que travessa repetidament un espai definit per la llum i la foscor, el blanc i el negre, l'ombra i la il·luminació. Aquests elements apunten a l'essència del mecanisme fotogràfic i envers la lògica del cinema. No és només que la figura estigui atrapada en l'espai indeterminat de la representació, sinó que, a més, la instal·lació de l'obra repeteix la relació representada mitjançant la col·locació dels panells en un racó, de tal manera que l'observador, en contemplar la imatge, fa un moviment paral·lel en l'espai real. Així mateix, l'obra apunta més enllà del procés de representació visual per reflexionar sobre els mecanismes per mitjà dels quals el llenguatge configura la nostra lectura visual del món. Així, a les dues àrees centrals del blanc que esborra la figura, s'introdueix l'expressió enigmàtica del títol: «Name no one man». És un palíndrom, la qual cosa ens indueix a considerar el caràcter de la imatge com un mirall en el qual es dupliquen les imatges. Com explica Palacín, la presència del palíndrom introdueix en l'obra un espai de revelació que atorga a l'observador una clau per comprendre com funcionen les imatges. És evident que es tracta d'un procés mental alhora que visual: «En aquest cas situa les imatges en l'espai d'una construcció mental».¹⁶

13. Malgrat la sorprenent anticipació de la pràctica artística de Sherman per part de Pazos, l'obra de Pazos manté un diàleg més fluid amb les escultures vivents documentades fotogràficament de Gilbert & George que amb la postura, més filmica, de Sherman. En qualsevol cas, les postures de Pazos i Fontcuberta són més properes intel·lectualment a la de Palacín.

14. Naturalment, l'obra de Palacín existeix en un diàleg crític amb una àmplia gamma de creacions artístiques d'aquest període i no es pot reduir a només un d'aquests models. De la mateixa manera, es pot situar Palacín en el context dels seus iguals, una generació d'artistes especialment vibrant dedicada a enfocaments híbrids originats en les pràctiques fotogràfiques. La integren, per exemple, Jordi Colomer, Daniel Canogar, Jorge Ribalta i Eulàlia Valldosera, entre molts d'altres. Tot i tenir enfocaments divergents, aquests artistes porten a la fotografia una aproximació conceptual. Un cop més, per a Palacín la fotografia és un mitjà per a un fi, més que no un fi en si mateixa, de manera que el fet que tingui tendència a treballar amb aquesta tècnica és secundari. En aquest sentit, Palacín és una «artista», més que no pas una fotògrafa 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 Valldosera, Javier Vallhonrat* (Düsseldorf i Madrid, Galerie Wolfgang Gmyrek i Galeria Helga de Alvear, 1998), p. 52.

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

La pelea/el baile (1997)

La pelea/el baile és una sèrie de 69 fotografies en blanc i negre que representen una figura que sembla que balli amb el seu doble misteriós amb moviments de coreografia propers a la dansa dels boxejadors. Aquest efecte estrany s'aconsegueix mitjançant l'antiga tècnica fotogràfica de la doble exposició. La multiplicació d'imatges i la seva distribució estricta en tres fileres espaiades de manera variable, com si es tractés d'un text puntuat, serveixen per crear l'efecte d'escriptura i, per tant, la possibilitat de representar moviments per mitjà d'imatges fixes. A més, les figures fan possible la representació d'una altra realitat «imaginària» situada a la ment. Les figures es divideixen i es dupliquen, de tal manera que una crea un simulacre de l'altra, com si habitessin, per comptes d'un espai real, un de fictici o –per expressar-ho amb més exactitud– un de mental. Aquí la imatge desvia el concepte de narració lineal, malgrat la linealitat que insinua l'evocació de l'escriptura; suggereix una estructura alterna i sinuosa, propera als passos d'una dansa, un moviment que es duplica com a confrontació amb el jo fragmentat i dividit.

Sur l'autoroute (1998)

A *Sur l'autoroute* («A la carretera»), Palacín va utilitzar el vídeo de manera ambiciosa per primera vegada i, com faria a les seves obres subsegüents, el va fer servir en un sentit fílmic. El vídeo monocanal té tres fases conceptuais importants. A la primera, la càmera es troba dins d'un cotxe en marxa que s'apropa a una pantalla, on es representen imatges imprecises retroprojectades en silueta. A banda de la referència a la *road movie*, que el títol reforça de manera evident, la seqüència perllongada que constitueix aquest segment fa al·lusió al cinema de la manera com es percep des de l'exterior. Aquí, Palacín utilitza el recurs fílmic i artificial del punt de vista del conductor. La segona fase és la de l'espectacle d'ombres xineses representat a la pantalla, que ara omple la totalitat de la superfície on es projecta el vídeo. I la tercera fase és aquella en la qual nosaltres (els espectadors) passem metafòricament a l'altra banda de la pantalla, com Alicia quan cau a la lloriguera del Conill, per veure l'acció que produeix les ombres xineses representades. En referència a *Sur l'autoroute*, Palacín va declarar: «El que veiem travessar la pantalla és un mecanisme de ficció i, mentre que la ficció explica una cosa, el mecanisme en revela una altra».¹⁷ Com hem vist, l'espectador comprèn aquest procés, de manera conscient o intuïtiva, a causa de la complexitat superior dels mitjans de comunicació de masses i del contacte dels observadors amb un nombre cada cop més gran de noves tecnologies.

La distancia correcta (2003)

La distancia correcta, en canvi, és una projecció doble en la qual dues pantalles, col·locades l'una al costat de l'altra, ocupen el centre d'un ampli espai obert. Com s'ha insinuat abans, *La distancia correcta* planteja la qüestió dels punts de vista ideals en l'espai, una qüestió que és fílmica alhora que afecta la instal·lació (espai físic). El punt de vista es tracta internament (dins de les imatges) i també en la col·locació espacial de l'observador en relació amb les pantalles. Alhora, es desafia el punt de vista ideal de l'espectador mitjançant la introducció de la possibilitat que hi hagi punts de vista diversos i, per tant, relatius. Hi ha, com a *Sur l'autoroute*, una reflexió sobre els modes de representació cinematogràfics. Dins de cadascuna de les pantalles projectades es desenvolupa un acció, però ho fa sobre un teló de fons format per imatges preses de la història del cinema. Les imatges de fons no s'obtenen amb processos virtuals, sinó per mitjà de la retroprojecció, que les transforma de manera eficaç en una escenografia teatral.

Dins de la narració de *La distancia correcta*, Palacín tracta directament la dimensió temporal. El protagonista es dedica a muntar un aparell que sembla una bomba de rellotgeria presumiblement programada per esclatar com a conclusió del relat. Es tracta d'un recurs manllevat

d'incomptables pel·lícules comercials d'un gènere concret: el *thriller* o cinema de suspens. Per exemple, el conegut film d'Imanol Uribe *Días contados* (1994) presenta una dinàmica semblant.¹⁸ En un sentit més metafòric, a *La distancia correcta* de Palacín el protagonista construeix la narració mentre munta la bomba, ja que això constitueix el principi del relat i també n'és el final, a més de la motivació. No obstant això, ho fa inconscientment, com ens revela l'artista:

«L'actor busca la millor postura possible: la millor interpretació possible (...) Dóna un sentit a les imatges, alhora que aconsegueix prendre-se-les com el que són: imatges. No ignora, però, que les seves accions seran interpretades a la llum de les imatges, que l'immens contracamp de les imatges projectarà lectures de les seves accions. La ficció ha d'heure-se-les amb allò real, però allò real també ha d'heure-se-les amb la ficció.»¹⁹

Palacín sosté que, mentre que *Sur l'autoroute* situa l'observador al lloc de la producció, *La distancia correcta* trasllada la producció al lloc de la seva interpretació. Aquí s'entén com a *interpretació* la narració i tots els factors que la dirigeixen, tant en termes immediats com en termes de ficció.

Collage

Es podria dir que hi ha una lògica de collage que configura la producció de Palacín. Els seus personatges existeixen en un món de diferents nivells o capes d'imatges que s'entrellacen amb fluïdesa. Tot i així, són fragments que apunten a un relat o, més exactament, fragments narratius, alhora que eludeixen la lògica unidimensional de la narració cinematogràfica convencional. Al cinema, la selecció i ordenació de les seqüències en el procés conegut com a *montatge* constitueix un element central de la lògica interna de la representació fílmica. Una de les entrevistes de Palacín se subtitula, significativament, «Cadavre exquis» («cadàver exquisit»). Es tracta d'una referència al joc surrealista col·lectiu que consisteix a fer un dibuix, per torns, en una sèrie de franges horitzontals que es delimiten doblegant el paper, de tal manera que cap participant no coneix l'aportació dels altres abans de fer la seva. La figura resultant (gairebé sempre són figures, com es desprèn del nom del joc) és enigmàtica i imprevisible, produïda en certa manera més enllà d'una intencionalitat única. Els dibuixos fets amb aquesta



Mabel Palacín
Sur l'autoroute
Video, 1998

18. Es tracta només d'un exemple; de cap manera no és l'exemple concret al qual apuntava Palacín en la seva obra.

19. Mabel Palacín, *La distancia correcta* (Alacant i Barcelona: Museu de la Universitat d'Alacant i Centre d'Art Santa Mònica, 2004).

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

tècnica, en ser reconstruccions d'una nova unitat figurativa a partir de seccions fragmentades, es poden considerar una variació del collage. Palacín treballa amb una lògica semblant que està motivada per l'estructura interna de la imatge i composta a partir d'imatges (combinacions i recombinacions d'imatges). Els fragments d'imatges apunten a marcs narratius i textuais, però simultàniament destrueixen la narració per oposar resistència a la imposició de lectures unilaterals per part del públic. La imatge és «arbitrària» en el sentit lingüístic de la paraula. Així, la lògica del collage i el muntatge cinematogràfic recontextualitza, o reenquadra, les imatges i les situa en un context lingüístic o d'imatges, de tal manera que produeixen significat.

C'era una volta (rojo) (2000)

La peça fotogràfica de Palacín *C'era una volta (rojo)* [«Això era i no era (vermell)»] és un exemple de lògica de collage en funcionament. Consisteix en una sèrie d'imatges basades en el concepte de vermell trobades a Internet. L'edició il·limitada de l'obra es va posar a disposició dels col·leccionistes en un format digital que permetia imprimir les imatges en contextos domèstics i exposar-les seguint les instruccions donades per l'artista. Cada imatge es tractava com una icona i les relacions establertes introduïen noves lectures i interpretacions de l'àmplia gamma de significats associats amb el concepte i la imatge: el vermell. La proliferació simbòlica de significats fa pensar en l'extens arxiu d'imatges de l'historiador de l'art Aby Warburg, o l'*Atlas Mnemosyne* (format per fotografies), capaç de generar múltiples combinacions de significats oberts com un memoràndum per a la investigació acadèmica.²⁰ A l'obra de Palacín *C'era una volta (rojo)*, l'organització de les imatges en una estructura similar a la de l'*storyboard* permet parlar de collages d'imatges o de muntatge cinematogràfic, en el sentit soviètic (cinema d'Eisenstein) d'aquest últim terme. Alhora, el mode de distribució i la nova funció assignada a les imatges apuntava a una dimensió pop.

Un/Balanced (2001-2005)

El vídeo *Un/Balanced* («Des/Equilibrat») de Palacín comença amb una sèrie de tres fotogrames, cadascun dels quals representa un edifici diferent. La part principal de l'obra consisteix en un conjunt de personatges que es relacionen, a través de la il·luminació i la repetició, amb els tres edificis mostrats al principi. A mesura que es desenvolupen les seqüències, es presenten altres personatges en altres llocs o a l'aire lliure. S'estableixen connexions visuals entre aquests personatges mitjançant una sèrie de primers plans dels seus rostres, de tal manera que la direcció en la qual miren i la manera com inclinen el cap constitueixen la base dels vincles entre els plans. Aquestes relacions psicològiques implícites, expressades a través de la mirada dels actors, transcendeixen el lloc on transcorre cada pla i vinculen psicològicament persones situades en espais independents, la qual cosa s'aconsegueix sense cap tipus de so. La tècnica de Palacín és una simplificació de la convenció de Hollywood, més elaborada, del pla i contraplà, on el que serveix de pont per unir les seqüències és la mirada. *Un/Balanced* utilitza la unitat més bàsica d'aquesta convenció com a fonament per demostrar la contradicció que el cinema estigui format per unitats discontinües (visibilitzades aquí mitjançant l'estructura de repetició de primers plans) que són invisibilitzades pel poder de la psicologia durant el procés de muntatge.

Una noche sin fin (2007-2008)

La nova producció de vídeo de Palacín, *Una noche sin fin*, encarregada per al Salvador Dalí Museum, analitza el component més bàsic tant del cinema (imatge en moviment) com de la fotografia (imatge estàtica): el fotograma. Ho fa mitjançant la filmació a alta velocitat (càmera lenta) i en *time-lapse* o a intervals (càmera ràpida). En transformar el registre temporal de la representació cinematogràfica convencional, *Una noche sin fin* demostra que les imatges condicionen la nostra comprensió del món contemporani i ens permet veure les coses d'una altra manera (igual com la invenció de la fotografia

va canviar la nostra manera d'observar). Palacín va filmar *Una noche sin fin* amb la tecnologia d'alta definició més avançada, que no fa servir per la seva novetat, sinó com un instrument artístic més.

L'absència de diàleg, així com de qualsevol altra mena de text oral, fa pensar en el cinema mut (que atorgava un gran valor a la gesticulació), tot i que l'artista ha reintroduït el so mitjançant la superposició d'àudio en temps real i la banda sonora musical de Mark Cunningham. A la imatge, el temps s'alenteix o bé s'accelera, mentre que la banda sonora referma el temps real per la formació d'un cert retard entre els dos temps fílmics, el qual constitueix l'equivalent diegètic de la sensació de temps viscut de l'observador en contemplar l'obra. A la instal·lació del Salvador Dalí Museum, el punt de vista ideal es troba entre les dues pantalles oposades, per la qual cosa és difícil veure'n les dues simultàniament i, en conseqüència, l'observador ha d'escollir una de les dues pantalles sincronitzades. Tot i que la banda sonora està enregistrada perquè correspongui a ambdues sèries d'imatges, de vegades els sorolls semblen més propis d'una que de l'altra, amb la qual cosa s'invita (o es provoca) els observadors a dirigir la mirada d'una pantalla a l'altra alternativament. La banda sonora musical proporciona un altre pont per unir totes dues sèries d'imatges.

La projecció en pantalla doble consisteix en una sèrie de diferents fases de seqüències, les quals apareixen a ambdues pantalles i en ambdós registres temporals (càmera lenta i càmera ràpida). De vegades, hi ha imatges relacionades dins d'una fase concreta a les dues pantalles alhora; d'altres, les diferents fases de seqüències representades a les pantalles s'encavalquen. D'aquesta manera, se suggereixen relacions entre elles. Les fases també s'expressen en escenaris diferents i, per tant, no s'expressen només en termes temporals, sinó també espacials. Les fases estan basades en el concepte de temps i en la manera com l'estructura del temps determina, cada cop més, la nostra experiència del món, que és la intersecció del temps i l'espai.

La primera fase de seqüències –el teatre– es basa en la idea de dues hores, mentre que la segona –la fàbrica– es basa en vuit hores. L'oci del teatre i la seva utilització com a escenari cinematogràfic contrasta amb el marc temporal de la fàbrica, entesa com a lloc de producció. Les seqüències a càmera lenta suggereixen una suspensió del moviment en el temps i ens permeten copsar detalls que, altrament, se'ns escaparien. Les seqüències a càmera ràpida, de registre oposat, semblen donar vida a objectes inanimats o representar el moviment dels actors acceleradament, de manera semblant a l'animació en *stop motion* o parada de càmera. Alhora, els obrers de la fàbrica –com els actors del teatre– deixen de muntar peces a les màquines a què dediquen tots els seus esforços, les desmunten a poc a poc i col·loquen els fragments en caixes per al seu suposat transport; aquest procés ens ofereix una metàfora de la «deslocalització» de la mà d'obra industrial i el gir a la producció cultural que suggereix el teatre. El treballador nocturn filmat a intervals genera, a un ritme accelerat, la mateixa producció que l'equip complet de treballadors diürns representats a càmera lenta.

La tercera fase és la del llit del dormitori col·lectiu on els suposats treballadors dormen durant segments successius de vuit hores. Aquí, l'espai del somni es veu reduït per la imposició d'horaris racionals mitjançant la sensació de càmera ràpida obtinguda amb la filmació a intervals. L'acte de dormir es representa supeditat al ritme de treball.

La tria del teatre com una de les fases principals de la pel·lícula és d'un primitivisme similar i situa els orígens del cinema i del vídeo en el teatre burlesc. La presentació circular del vídeo comença amb les pantalles dobles representant els dos telons mentre es mouen: l'un a càmera lenta, l'altre a càmera ràpida. Aquest element es reprodueix a la instal·lació per la decisió de pintar les parets de color vermell fort, la qual cosa reforça la lectura de l'espai de projecció com un teatre.

A més, el vermell constitueix una part important de l'escenografia i l'*attrezzo*. No només és la gamma cromàtica principal del teatre representat al vídeo i dels objectes que hi apareixen (el vi negre que es vessa, la cadira vermella, el cofre de metall vermell, la guardiola vermella de la taquilla, etc.), sinó que, a més, s'utilitza de manera significativa a les seqüències de la fàbrica, on,

^[1] 20. Georges Didi-Huberman, L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg (París: Les Éditions de Minuit, 2002), p. 452-505

per exemple, les superfícies de treball, les eines i moltes de les peces de les màquines són vermelles. En un registre oposat, tant els obrers de la fàbrica com els actors del teatre porten peces de roba monocromàtiques i fosques que fan que els obrers semblin actors productius. En aquest punt, l'escenografia de la fàbrica i la del teatre es confonen, convertint-se en llocs equivalents on es representen les dues narracions. Així, doncs, els obrers també són espectadors del teatre, i els actors són els productors (o el proletariat) de la cultura?

El color vermell torna a aparèixer a la quarta i última fase, la de la taula representada durant set dies, on Palacín escull deliberadament representar a càmera ràpida (a més del gel que es desfà en un got) les maduixes que es fan malbé. En aquestes escenes, la filmació a intervals es fa servir per accelerar el pas lent del temps viscut. La càmera ràpida serveix, a més, per establir una relació amb la tradició pictòrica de la natura morta (especialment al segle XVIII). Anteriorment, a la fase del teatre, es tombava a càmera lenta una taula perfectament parada, mentre que ara el menjar es fa malbé gradualment en temps real, però el procés s'accelera en el temps fílmic. Ambdues seqüències (i els registres temporals respectius) representen els objectes i els aliments (o el vi) com a indicadors de la fragilitat i la mortalitat dels éssers humans. També nosaltres morirem. En aquest punt, Palacín construeix una imatge que s'aproxima a algunes de les més poderoses de Dalí. Al quadre dalinià *Natura morta vivent* (1956), el que normalment considerariem objectes inerts es presenten en una mena d'animació suspesa, de la mateixa manera que, quan es tomba la taula a l'escenari teatral, els objectes sembla que surin a l'espai mentre cauen a poc a poc i en cascada abans d'esmicolar-se contra el terra. Per a Dalí, la descomposició (el que ell anomenava «putrefacció») va ser una preocupació constant. A *Un chien andalou*, l'artista va col·locar el cadàver en descomposició d'un ruc al damunt d'un piano sobre el qual també hi havia dos capellans.

Hi ha altres escenes d'*Una noche sin fin* que evoquen imatges de Dalí, com el moment en què una actriu perd la sabata i un dels espectadors l'agafa i la llença contra un conjunt d'ampolles, algunes de les quals estan trencades. La seqüència està filmada a càmera lenta, la qual cosa dirigeix la nostra atenció a tots els detalls. La insistència en la sabata, així com l'acte gratuït de llençar-la, fan pensar en la utilització freqüent per part de Dalí de les sabates de dona com a símbols de fetixisme eròtic («desplaçament» en terminologia freudiana), mentre que les ampolles trencades són una nova referència a la fragilitat i la mortalitat humanes (un



Salvador Dalí
The First Days of Spring
Oil and collage on panel, 1929
19 3/4 x 25 3/8 inches

cop més, la tradició de la natura morta), o un recordatori de la mort (*memento mori*). Per tant, és el teatre una fàbrica de producció de somnis on es tracten les grans qüestions de la vida, la feina, la cultura, el desig i la mort?

Tot això posseeix una dimensió còmica que revela el mecanisme o aparell de la imatge en moviment. Les accions representades sembla que expliquin històries; alhora, sovint són arbitràries i no sembla que facin progressar cap tipus de narració lineal. Tant la taula tombada com la cascada de monedes, la caiguda de sogues i sacs de sorra, i la pèrdua de la sabata, introdueixen alteracions còmiques en la narració convencional. En aquests marcs temporals accelerats o alentits, els actors són representats com si fossin en una altra dimensió temporal, on els objectes es converteixen en els protagonistes principals de l'escenari. A més, aquesta comèdia burlesca està imbuïda d'una ironia lacònica, ja que a poc a poc ens adonem que les estructures que configuren el ritme contemporani de la vida estan fora de l'experiència convencional. Curiosament, l'única excepció a l'estructura temporal transformada del vídeo té lloc cap al final de la fase del dormitori, quan en una de les pantalles es representen en temps real convencional primers plans de compres en efectiu (transaccions econòmiques), amb la qual cosa es distingeix aquesta breu seqüència de la resta del vídeo i se suggereix quelcom de força alarmant: que aquesta relació d'intercanvi abstracta és en certa manera més real que altres relacions socials. A la fase final del vídeo, els objectes de damunt de la taula es filmen a intervals i els actors es tornen invisibles. De la mateixa manera, també cap al final, a les últimes seqüències del teatre, els actors apareixen dormint als seients del públic, com si fossin l'equivalent cultural dels obrers que descansen als llits del dormitori col·lectiu. A poc a poc, també ells desapareixen i són substituïts per la nova disposició dels seients, representada a càmera ràpida. Els objectes són substituïts per actors i els actors desapareixen en els salts entre imatge i imatge de la reproducció a intervals. Així, s'infon als objectes senyals de la presència humana, fins i tot quan aquesta presència resta invisibilitzada, mitjançant el pas del temps. Escenifica Palacín d'aquesta manera el que constitueix, efectivament, la comèdia de la vida?

Una noche sin fin acaba, també irònicament, amb la compra d'entrades per al teatre; així arribem al final (que constitueix també el principi d'una estructura que és, en última instància, circular) amb els dos telons vermells movent-se: l'un a càmera lenta, l'altre a càmera ràpida. Finalment, es revela que la narració és alhora seqüencial i circular. L'estructura de bucle suggeriria que el relat constitueix un retorn etern, on acabem al començament i comencem en un moment indeterminat d'un espectacle teatral ja iniciat. Naturalment, es tracta d'un espectacle teatral dins d'un espectacle cinematogràfic més ampli, que és l'espectacle d'*Una noche sin fin*, representat en forma d'instal·lació entre els confins de les parets d'un museu. No obstant això, quina és, doncs, la naturalesa d'aquest metaespectacle que transporta l'observador més enllà de l'imperi normal del temps i l'espai a través de la seva reflexió sobre l'aparell fílmic? Estem situats dins d'un espai arquitectònic determinat i aquest espai es transforma en teatre, la qual cosa és alhora convencional –ja que les obres d'art s'exposen a les parets de les galeries– i menys convencional –ja que les parets es converteixen en un espai diferent, el d'un teatre, i rebutgen així el seu funcionament normal com a galeria. *Una noche sin fin*, però, no és un teatre en un sentit convencional, sinó un teatre entès com a espai mental en el qual es representen la memòria i els somnis. Per aquest motiu, els diferents personatges –tant si són actors com si són obrers o ambdues coses alhora– sembla que saltin d'una fase a l'altra i d'un paper a l'altre com si navegessin per un inconscient psíquic. Tots ells existeixen en una enorme fàbrica de somnis, que és el teatre (i el cinema), on el temps està tan circumscrit que és inevitable. Al final, els actors són suplantats, desapareixen i els substitueixen objectes amb la seva pròpia dinàmica interna, que exerceixen de marcadors del perllongat pas del temps. A *Una noche sin fin*, Palacín demostra que el protagonista cinematogràfic últim és el temps: l'actor invisible al voltant del qual giren totes les accions en la seva repetició inevitable.