

A photograph of a bar scene. In the foreground, a silver tray holds several drinks, including a purple smoothie in a glass pitcher and a red cocktail. The background is dark, with a large window or screen showing a bright, overexposed image of a woman's face. The lighting is warm and focused on the drinks.

HISTORIA(S) DE M



MANEL CLOT

HISTORIA(S) DE M

(NATURALEZA DE LAS IMÁGENES, INDICIOS DE LENGUAJE, ARQUITECTURAS PERFORMATIVAS, ARTEFACTOS SÓNICOS)

MANEL CLOT

The Negro inside me

Barry Adamson

Ahora el tiempo es un activo corporativo. Pertenece al sistema de libre mercado. El presente es más difícil de hallar. Es succionado fuera del mundo para dejar sitio al futuro de los mercados sin control y al enorme potencial inversor. El futuro se vuelve insistente.

Don DeLillo

On dirait qu'il n'y a que lui

Jean-Luc Godard

Creo que lo que me obsesiona concretamente de la fotografía es ese leve distanciamiento del hecho, que me hace volver más violentamente al hecho. Las fotografías no son sólo puntos de referencia. Son muy a menudo reactivadoras de ideas.

Francis Bacon

Let me tell you about her

Elvis Costello

Lo que el vídeo y el cine (sobre todo experimental) tienen en común es que se preguntan por la relación del espectador con la imagen, para un descondicionamiento de su percepción. Franquean nuestros hábitos visuales, desconectan nuestros modelos de pensamiento, de visión.

Gene Youngblood

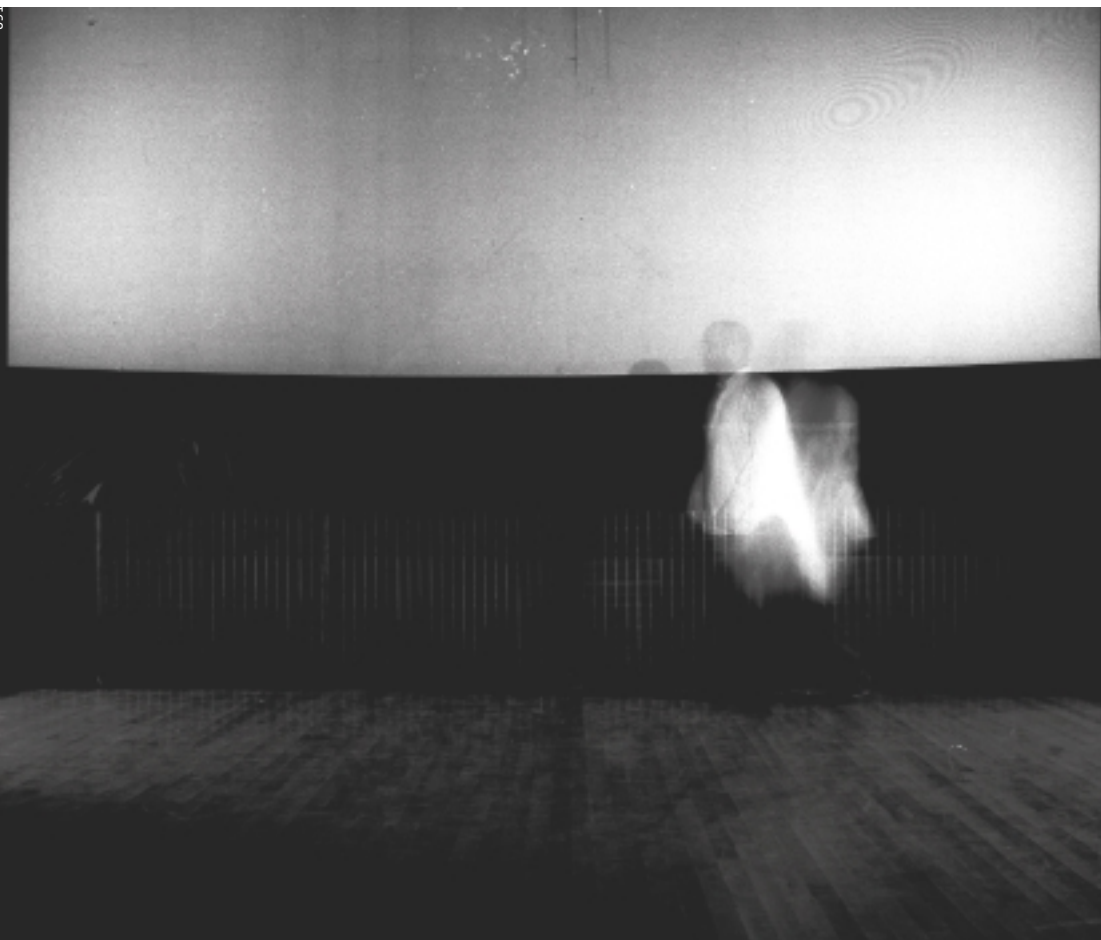




1.

Aunque insistamos en partir, una vez más, de la firme convicción en el hecho de que la *coherencia* de todo artista plenamente consciente de su dedicación y responsabilidad —y de su consiguiente, por ineludible, sentido de contemporaneidad— se amplifica y se redimensiona tanto al ir construyendo su propio tiempo como también cartografiando sus lugares de modo notablemente homólogo (o, por lo menos, con mecanismos bastante paralelos) al modo como paulatinamente va incorporando, articulando, modificando y sintetizando los ejes, las directrices, las tipologías y las intenciones que configuran su propia obra —una vez más, y en el caso de Mabel Palacín más que nunca, seguimos hablando de *obra*, nunca de *obras*—, no por ello dejaremos al mismo tiempo de reiterar cómo, por lo demás, algunos creadores van elaborando, en lo que se constituye como el mismo devenir direccional de su trabajo —aunque no necesariamente de una manera explícita o demasiado evidente— una suerte de arborescencia hipertextual en perpetuo crecimiento en la que todos y cada uno de los elementos y procesos remiten a la globalidad del conjunto y se enlazan con el resto, topografiando inevitablemente las extensiones perimetrales de un complejo sistema

relacional en el que resulta cada vez más difícil desgajar o aislar uno solo de sus múltiples componentes o de sus multiplicados agentes, como si cada una de las obras incluyera de facto a todas las anteriores, manifestando la intervención de un peculiar *efecto paralaje* en virtud del cual todas las obras acabarían reconociéndose, reencontrándose, reformulándose.

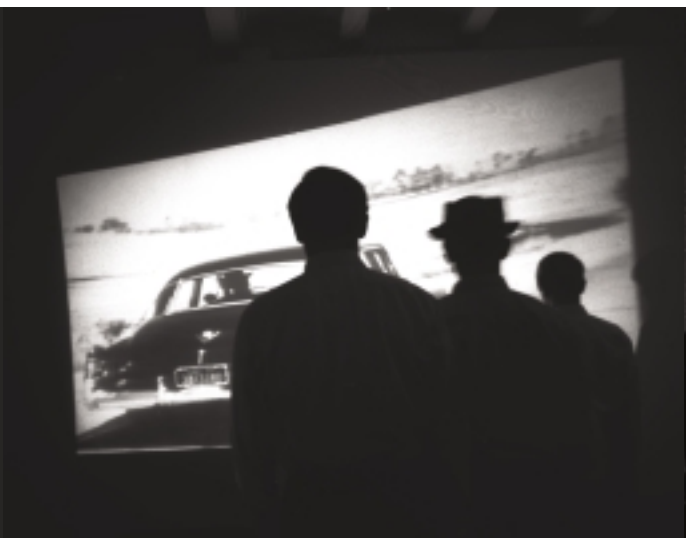


2.

Rebosante, pues, desde la óptica propuesta en los sentidos recién apuntados, de interferencias, exhumaciones, reenvíos, encuentros y resonancias, el trabajo de MP se ha ido conformando y articulando como un engranaje, un mecanismo, un complejo dispositivo operativo en el que se nos hace definitivamente impracticable —por esa apabullante obviedad de la carencia de sentido alguno— cualquier aplicación formalista o tentación en exceso *tecnologizada* (tan frecuente y tan socorridamente en boga en la diversidad de tratamientos de la imagen contemporánea, visiblemente *evolucionaria*), como un dispositivo/marco en el que la recurrencia a una *red* contextual se hace no sólo lógica e interesante sino también importante y, casi, imprescindible. La persistencia y la vigilancia de esos dispositivos de actualización serán también instrumentos con los que poder reenfocar tanto la resistencia al acechante peligro de un declive de la conciencia crítica y la implicación experiencial, como el intento por frenar la propensión a un abandonarse en los brazos de esa excesiva y narcotizante espectacularización *tecnologizada* de cuya poderosa implantación y visibilización se están nutriendo sin recato alguno numerosos fuegos de artificio y aparatosos efectismos escasamente efectivos que inundan algunas zonas de la escena artística reciente.

3.

Si desde un principio nos planteamos esa serie de consideraciones previas, se debe fundamentalmente a que muchos de los más sólidos puntos de partida y de las fundacionales marcas procesuales que siguen caracterizando —y que han ido sintomatizando— el trabajo de MP a lo largo de estos últimos años propician que en él se pueda reconocer una y otra vez la reiterada e imborrable persistencia de determinados mecanismos de análisis y reflexión acerca de la naturaleza y la función de las imágenes (y de las pesadillas, los sueños, su reverso, el imaginario, el reflejo, las sombras, el doble, los desencuentros, las infradistancias) y de los procesos de construcción de la mirada y de una (in)cierta diégesis relacional entre personaje / espectador / memoria / instrumento / tecnología, en las sociedades contemporáneas —lenguaje de la percepción, lugar de la mirada, tiempo del espectador, construcción de espacio, indicación de relato, pulsión escópica, inventario de tinieblas—, así como de una especie de encadenamientos de reconocible filiación *viral* —¿o *metastásicos*?— que se propagan sin cesar y que definitivamente se expanden en *red*, ya devenida claramente el lugar sistémico por antonomasia en el que se aloja y acecha todo *octavo pasajero*.



4.

Todos los instantes del trabajo de MP (irremisiblemente inmersos en continuados procesos de fusión, encadenamiento, fundido, contracampo, duplicación, fuera de campo, desplazamiento, inversión, sonorización) mutan y se transforman en lugares procesuales desde los que la obra sigue redamando y requiriendo *actos de lectura* mucho más territoriales que focales, más conceptuales que visuales, más poliédricos que lineales, y más activos que estáticos, alimentando de este modo las posibilidades de visibilización de eso que podríamos denominar la *signalética*, los rastros de sus propiedades y sus expectativas *genealógicas*, y fomentando también el seguimiento y la insoslayable proyección de la presencia, efectos y consecuencias fundamentales de lo que vamos a considerar como una particular *doble hélice*, distintiva, procesual, evolutiva, enroscada sin remisión alrededor de un discurso de las imágenes siempre bellamente dispuesto y siempre asumible como una forma —*otra* forma, tal vez una forma más, aunque, desde luego, capital— con la que vehicular nuevamente algunas de las estribaciones de un pensamiento reflexivo cuyos extremos perimetrales limitan con la capacidad de fijación, sujeción y ampliación que de/muestran los objetos —y que se constituyen en lugares de memoria narrativa y cinematográfica— tanto como con la posible licuefacción de las situaciones creadas.

5.

Es por todo ello que ese claro y *continuado* discurrir de la obra de MP admite, prácticamente en su totalidad, los mismos tipos de reconsideraciones estructurales, repertorios analíticos y formulaciones intencionales (incluyendo en ello las reflexiones previas y posteriores que la artista establece y proyecta sobre cada uno de sus propios trabajos) que con tan extrema precisión *han puntuado* la progresión secuencial de proyectos tan importantes y significativos en su evolución de estos últimos diez años —proyectos fotográficos o videográficos, proyectos aún inacabados o ya totalmente finalizados— como *Name no one man*, *Para M*, *Sur l'autoroute*, *C'era una volta (Rojo)*, *Attaché* y, evidentemente, lo que ya son las primeras configuraciones de esta última *La distancia correcta*.



6.

La distancia correcta: vamos a referirnos a esta obra ya no como la historia de un hombre marcado por un recuerdo de infancia sino como la historia de un hombre capturado en una parte en construcción de un tiempo (sólo) de imágenes, relatos y fragmentos, un hombre que finalmente debe sustraerse a toda costa a la implacable presión icónica y figural (casi rozando el umbral consciente y el límite perceptivo de *psicoastenia*) desplegada con tanta rotundidad a su alrededor, un hombre que continuamente debe protegerse de esa excesiva espectacularización *tecnologizada* que acaba por derivar en una identificación o una (con) fusión perversa entre lo que es ser / estar en un lugar y los *entornos* simulados de este lugar, es decir, la impostura de una representación y su apariencia, un hombre que ineludiblemente debe marcar(se) en tiempo real un encadenamiento provisional de los pasos y una configuración apriorística de los límites del proceso de asunción y habitabilidad de ese espacio logístico que le es otorgado para que opere en él y desde él —y en el cual él mismo se inscribirá, por tanto, de un modo tan visiblemente *performativo*—, un hombre que en función de todo ello y en relación a la profusión de imágenes-mundo que configuran su entorno pasa

a convertirse con inequívoca decisión en un poderoso y enorme mecanismo de producción de sentido(s), un mecanismo desde cuyos intrincados engranajes abordar la tarea de construcción de una historia —una posible— que nunca llega a ser definitiva, un mecanismo con el que articular ensayos de fijación de lo real, de organización de lo ficticio y de impresión de lo narrativo, y más concretamente por todo cuanto concierne a lo que, más temprano que tarde, habrá de constituirse como la irremplazable actividad *lectora* del espectador, espacio inmenso para expectativas y vértigos.







7.

De alguna manera, en *La distancia correcta* la cámara (nos) muestra cómo se construye una historia con ayuda de percepción e inconsciente, salvando infradistancias entre ficción y realidad, acentuando la creciente complejidad y pluridireccionalidad de los procesos y secuencias de construcción de mirada: actor / personaje / cámara / percepción / imaginario / referente / espectador.

8.

Refirámonos también a un poderoso centro neurálgico del territorio operativo y de los dispositivos constructores puestos en circulación por MP: una idea esencial (siempre germinal) de duplicidad —desdoblamiento, dualidad, bifurcación, reflejo, iluminación / deslumbramiento, instante ciego / momento cegado, sentido diegético / sentido connotado, punto de vista cercano / toma alejada, acción frontal / transcurrir lateral, fusión / fisión, el decir (acto) / lo dicho (hecho)— en la escenarización narrativa, formalizada (siempre en *proceso*) a partir de contados recursos visuales y cinemáticos estudiadamente reconfigurados para construir de una manera muy concisa los apuntes genéricos de un relato —que discurre, en realidad, sobre una situación construida sobre una historia— confeccionado a base de imágenes que se encadenan, que avanzan, que retroceden, vinculándose entre ellas por medio de una fuerte dependencia no sólo estructural sino también dialógica, y en algún momento organizadas de manera explícita en virtud de su exterioridad, de su externalización, de su estar en un *afuera*. De ser *afuera*.

**9.**

Las imágenes crean espacios físicos y lugares de pensamiento: desde esta perspectiva, la imagen crea definitivamente un espacio —escenarización, escenificación, intervenciones, performatividad: qué situaciones presenta, qué relatos propone, que desenlace prevé, qué datos oculta, qué vivencias, qué finalidad, dónde acontece, cuándo transcurre, en quién se piensa, a quién alude— que afecta y que concierne por igual tanto a los materiales que constituyen la experiencia (sola) fundacional de artista como a los que construyen la expectativa (plausible) lectora de espectador.

10.

El extenso repertorio de *anotaciones visuales* desplegado por MP a base de imágenes constituye y refleja, ya en una primera instancia, la amplitud y la singularidad de lo que es en esencia el grueso de sus ideas y sus concepciones, de sus posiciones sobre el mundo y sus construcciones y representaciones. Imagen sobre imagen, pues, en una particular fórmula que remite a una figura trópica ciertamente (justo es reconocerlo) inusual: una *aliteración de lo imaginico*, una suerte de aliteración visual que enlaza imágenes no solamente en el seno de cada uno de los trabajos sino que desempeña también unos cometidos similares en ese otro espacio relacional que vincula y que articula la totalidad de sus obras.



11.

En *La distancia correcta*: las personas —al igual que en muchas de sus obras precedentes, o en las considerables como paralelas— son siempre personajes. Los movimientos y desplazamientos en los espacios, afilados instantes de precisión coreográfica, de rigor matemático, de cálculo pormenorizado y de accionismo performativo. Las expectativas y las ansiedades del espectador, apelaciones directas a su imprescindible capacidad lectora, a su ineludible responsabilidad ejecutora, y a su definitiva potencialidad desestructuradora. Y el transcurso del tiempo, una frenética búsqueda de vínculos, reenvíos, llamadas y enlaces de todo tipo desplegándose a lo largo del pasado y del presente, sin sombras pero a menudo a oscuras. En el presente, pues: en este presente. Y decir *aquí* es decir *entonces*: ¿dónde, pues, se situaría —o debería situarse— el espectador?, ¿distinguido en un *afuera* meramente contemplativo, o inmerso plenamente en el espacio narrativo de la proyección?

12.

Sí. Decir *aquí* es decir *entonces*: el eterno doble, la presencia fantasmática, la definición por ausencia, la descripción en negativo, la pantalla como umbral, el efecto McGuffin, la sombra como puerta dimensional, la banda de Moebius, el palíndromo, la reverberación sin eco, la proyección como iluminación, el destello como artificio, la oscuridad sin sombra, la luz sin llama, la evocación para describir, el margen perceptual, la luz como fijación, el mecanismo como sendero, la alusión en hipertexto, *selves in the making*, el principio/collage, la agregación por adherencia, *A Woman Under The Influence*, el añadido por contagio, *Im Lauf der Zeit*.



13.

Vínculos, reenvíos, llamadas, enlaces, nodos y cruces de todo tipo desplegados, igualmente —ya sea como poderosa metodología operativa, ya como recurrencia formal dotada de una expresa voluntad significante—, desde algunos de sus episodios centrales, verdaderamente fundacionales, en el marco de lo que podría constituir la inscripción del trazo, el perfil del esqueleto, las bases del andamiaje para un posible ensayo de genealogía del trabajo de MP.

14.

El sueño no se convierte en pesadilla: aparece fantasmagórico porque enseña una imagen doble, y el relato se incrusta en el plano de lo real. La relación de los personajes con los objetos no es absurda, sino incierta. Los registros específicos de la sintaxis fílmica son mecanismos del pensamiento transformados en complejo dispositivos de construcción de imagen. Cada vez que se cuenta una historia, ésta es necesariamente otra. Toda imagen arroja una duda sobre otra: una imagen no resuelve otra. El relato se instala menos en la incomunicación que en la fragilidad y la provisionalidad: la configuración de un espacio de relaciones e identidad(es) cuya lógica narrativa avanza a través de segmentos alterados de tiempo, y cuyos extremos perimetrales se perfilan aunando la actividad operativa de los diversos agentes que en mayor o menos grado participan necesariamente en su construcción, la artista y el espectador, la imagen y el sonido, la ficción narrativa y lo *verosímil fílmico*, el muchacho y los personajes, el espacio y la pantalla, el transcurso del tiempo interno y las proyecciones, la presencia del actor y el reflejo del rostro único de Monica Vitti.



15.

Dos caras de una moneda o, mejor, dos rostros de una misma posibilidad, dos umbrales de una sola *construcción*: podríamos desdoblar los repertorios de sus imágenes entre *imágenes virtuales e imágenes actuales*; *virtuales*, las imágenes de sombras que aparecen en la pantalla (las aceptadas como *ficticias*), y *actuales*, las imágenes que producen las sombras y que aparecen después de cada escena (las deseadas como *verosímiles*). Las sombras están cercanas a la categoría de ficción y lo que vemos al atravesar la pantalla es un mecanismo de ficción (en una vertiginosa espiral sobre sí mismo, constituyendo un posible *making of*, un (otro) film paralelo al film y que inserta la noción de tiempo, que aporta la necesidad de ese tan querido *supplément* de sentido y que desmonta toda percepción en el momento de producirse, encadenada como está a otra consecutiva). Mientras la ficción cuenta una cosa, el mecanismo desvela otra.

16.

El cómo se construye una imagen encierra siempre historias reveladoras. Con esto podría parecer que lo que el mecanismo desvela resuelve la historia que plantea la ficción, y que las imágenes de pantalla se resuelven en las imágenes *actuales*, y que las de una pantalla prosiguen de alguna manera en las de la otra, pero no es así. Ambas se afectan mutuamente, y ambas, a su vez, afectan a lo que en ellas se proyecta en lejanía, y esto se puede percibir en la estructura, en la que las imágenes forman bloques que se relacionan entre sí: cada una de las imágenes de la pantalla tiene un reverso en las del otro bloque, y es inseparable de ella.



17.

Dos tipos de imágenes que discurren paralelos: cuentan una historia que es la misma y que también es distinta, una historia en tiempos diferenciados y diferidos —en espectacular *différance*—, una historia hecha a base de agregaciones y reconocimientos, en la que una bipolaridad devenida ya tan sumamente *clásica* como realidad / representación —o lo real / lo ficticio— aparece aquí superponiéndose y desgajándose en tres planos imprescindibles para todo posible ensayo de lectura: la pantalla de proyección (*tiempo del relato*), el espacio de representación (*vida del personaje*), y el ámbito de recepción (*tarea del espectador*), y tres planos —tres zonas de significación—, por lo demás, desdoblados activamente en sendos espacios de tiempo y visión.

18.

Un relato dentro de otros relatos, en deslumbrantes *travellings* y planos-secuencia, y que debe ser mirado como un solo relato: los cambios de escala, el reenfoque de los objetos, las transformaciones de las cosas y la estructura hojaldrada tanto de la visualidad como de los síntomas de la escenarización ponen a la figura del protagonista en una extraña relación de desencuentro y desequilibrio respecto a las pautas habituales del espectador. En este espectacular descenso en espiral a la búsqueda de los mecanismos explicativos, en esta narración que contiene otra narración que contiene otra y otra, y aún una más, en esta *Opening Night* en espejeante bucle, en esta rotunda e imparable *mise en abîme* del núcleo del relato, pues, se nos aboca decididamente a la espesura última de las alteraciones perceptuales y de la injerencia narrativa.







19.

Una mirada y una acción están directamente relacionadas con el sujeto que las produce, y ya de entrada eso nos da pie a pensar en la existencia y en la percepción de una estructura. La relación de una mirada con ese cuerpo al que pertenece, y la relación entre las imágenes de ambas categorías, modificadas por el escenario visual que las cobija, origina una estructura cruzada que establece un complejo conjunto de relaciones en necesario crecimiento exponencial. Hablamos de ficción y de artificios de ficción. No es más que la evidencia de otra representación de la realidad en el plano de la representación: difumina toda impresión de realidad y de (posible) registro neutro del espacio. Una toma de conciencia, pues: visión y ceguera, iluminación y destello, mirada y saturación, perfil y deslumbramiento, implicación y comprensión, incertidumbre y constatación, actividad y sujeto, ver y mirar. También escuchar. Finalmente, leer. Leer.

20.

El personaje de *La distancia correcta*, un solo personaje, habita un mundo sólo habitable en otro lugar porque es en ese otro lugar donde él se relaciona con las cosas, con los objetos, con las imágenes, con las visiones, con las impresiones, con las visualizaciones, y a través de todos éstos establece los ejes comportamentales de muchas de sus relaciones: 1/ el sótano, o sólo una imagen de la idea sótano, en tanto que evidente sintomatología convencional de un cierto espacio social de relaciones; 2/ un pasado y unos hechos narrados filmicamente y el establecimiento de una distancia relacional con éstos planteada como un problema inseparable de la imagen; 3/ esos hechos ocurren una segunda vez y en diferido, casi como un recuerdo, o un recuento, y la historia se puede leer como una estructura de capas superpuestas, como un discurrir *hojaldrado*; 4/ el sonido, como instrumento de ampliación del campo visual y perceptual de las situaciones y como utensilio de descripción del espacio habitado, aporta las continuas acotaciones y precisiones acerca de la distancia y ubicación de los elementos que conforman el relato (actor / cámara / pantalla / objetos / escala / decorado / tecnología / espectador / ficción / superposición / agregación / verosimilitud); 5/ el sonido desplaza los encadenamientos de la acción.



21.

El personaje vive en un mundo de imágenes, y su ininterrumpida actuación debe alojarse necesariamente en un proceso acumulativo de imágenes que el mundo le propone y con el cual debe lidiar para afrontar los encuentros y desencuentros (fuera de plano) con el apabullante imaginario que le acompaña.

22.

Con cada uno de sus movimientos, el personaje acompaña los movimientos de las imágenes proyectadas, los desplazamientos de la cámara desde la que él se va a proyectar y las evoluciones del sonido que insiste en cada uno de los encadenamientos que muestra la acción. Y al mismo tiempo, sus movimientos transforman y reelaboran los demás, puesto que su búsqueda esencial consiste en hallar una *postura idónea* entre las imágenes y la cámara, en adecuarse a los hechos que se suceden: la velocidad con la que éstos se suceden, sin embargo, obliga al personaje a adoptar otras posturas, a realizar otros movimientos, a desplazarse hacia otros lugares y a configurar, de este modo, otras situaciones y nuevas escenarizaciones.



23.

Reconocemos hoy, nuevamente, esa particular recurrencia de MP a mecanismos narrativos y (re)presentacionales situados —y sin que con ello queramos ahora reiterar los extremos de una terminología algo caduca, en exceso vulgarizada y banalizada, tan reduccionista en su aparente facilidad— en los múltiples y escasamente explorados intersticios que pueden ser abiertos entre la *esfera de lo real* y los *ámbitos de la ficción*, el intervalo zonal, tan rico, oscilante alrededor de lo verosímil y de lo posible, en cuyo núcleo se nutren perpetuamente los deseos y se cartografían algunos de todos los inacabables *mundos posibles*: el tiempo, la actividad de compromiso del espectador, la imagen y los problemas de la representación, el relato como base y estructuración del tiempo actual de las prácticas artísticas, y la convicción del sentido de la creación a partir de modificaciones y reformulaciones de los *estribos* del presente, acaban de confirmar cómo el territorio de especulación contemporánea con la imagen no es un mero reflejo (imposible) del mundo sino un (otro) método para (poder) mirarlo, y leerlo, un mundo entre otros posibles: el mundo como texto.

24.

Pensemos en los estados de tránsito, desidentificación y modificación propios de los *no-lugares*: unos lugares *otros* más identificados con la circulación que con la permanencia, con los medios de transporte que con la arquitectura, generadores de experiencia de nuevos formatos sociales, y recientemente repensados en términos procedentes de la noción misma de *psicoestesia*: ponen al individuo en contacto con imágenes que no son más que (otras) imágenes de sí mismo, y tienden a provocar identificaciones anómalas de las proyecciones interiores del sujeto con sus propios entornos visuales, en audaces escenarios megalopolitanos poblados por imágenes procedentes de todos los tiempos posibles.

25.

Para conseguir un grado justo de verosimilitud, la imagen se sitúa entre ficción y realidad, al margen, en las turbulentas estribaciones de la *posibilidad*: es justamente la equidistancia lo que la hace creíble —*legible*—, así como también el necesario reconocimiento previo de que nos hallamos en territorios de la imagen representacional —no en los de *realidad*—, dotada de códigos propios suficientemente flexibles para franquear la entrada de los miles de voces que acaban por sumergirse —y sumergirnos— en el poderoso efecto narcotizante desplegado por todas las multiplicadas anfractuosidades procesuales del relato, en eterna *construcción*.

