

HISTÒRIA(ES) DE M

(NATURESA DE LES IMATGES, INDICIS DE LLENGUATGE,
ARQUITECTURES PERFORMATIVES, ARTEFACTES SÒNICS)

MANEL CLOT

1.

Encara que insistim a partir, una vegada més, de la ferma convicció en el fet que la *coherència* de tot artista plenament conscient de la seua dedicació i responsabilitat —i del seu consegüent, per ineludible, sentit de contemporaneïtat— s'amplia i es redimensiona tant en construir el seu mateix temps com també en cartografiar els seus llocs de manera notablement homòloga —o, almenys, amb mecanismes bastant paral·lels— a la manera com progressivament va incorporant, articulant, modificant i sintetitzant els eixos, les directrius, les tipologies i les intencions que configuren la seua mateixa obra —una vegada més, i en el cas de Mabel Palacín més que mai, seguim parlant d'obra, mai d'obres—, no per això deixarem, alhora, de reiterar que, en general, alguns creadors van elaborant, en el que constitueix el mateix esdevenir direccional del seu treball —encara que no necessàriament d'una manera explícita o massa evident—, una mena d'arborescència hipertextual en constant creixement en la qual tots i cadascun dels elements i processos remetent a la globalització del conjunt i s'enllacen amb la resta, i topogradien inevitablement les extensions perimetrals d'un complex sistema relacional en què resulta cada vegada més difícil separar o aïllar només un dels seus múltiples components o dels seus multiplicats agents, com si cadascuna de les obres incloguera de facto totes les anteriors i manifestara la intervenció d'un peculiar *efecte paral·laxi* segons el qual totes les obres acabarien reconeixent-se, retrobant-se, reformulant-se.

2.

Desbordant, doncs, des de l'òptica proposada en els sentits acabats d'indicar, d'interferències, exhumacions, reenviaments, trobades i ressonàncies, el treball de Mabel Palacín s'ha conformat i articulat com un engranatge, un mecanisme, un complex dispositiu operatiu en què se'ns fa definitivament impracticable —per l'aclaparadora obvietat de la manca de cap sentit— qualsevol aplicació formalista o temptació en excés *tecnològitzada* —tan freqüent i tan suadament en voga en la diversitat de tractaments de la imatge contemporània, visiblement *evolucionista*—, com un dispositiu/marc en què la recurrència a una *xarxa* contextual es fa no solament lògica i interessant, sinó també important i, quasi, imprescindible. La persistència i la vigilància d'aquests dispositius d'actualització seran també instruments amb els quals poder reenfocar tant la resistència a l'aguaitador perill d'un declivi de la consciència crítica i la implicació experiencial com l'intent per aturar la propensió a abandonar-se als braços d'aquesta excessiva i narcotitzant espectacularització *tecnològitzada* la implantació i la visibilització de la qual s'estan nodrint sense cap cautela nombrosos focs d'artifici i espectaculars efectismes escassament efectius que omplen algunes zones de l'escena artística recent.

3.

Si, des d'un principi, ens plantejem aquesta sèrie de consideracions prèvies és fonamentalment a causa que molts dels més sòlids punts de partida i de les fundacionals marques procesuals que continuen caracteritzant —i que han anat simptomatitzant— el treball de Mabel Palacín al llarg d'aquests últims anys propicien que s'hi pugua reconèixer una i altra vegada la reiterada i inesborrable persistència de determinats mecanismes d'anàlisi i reflexió sobre la naturalesa i la funció de les

The Negro inside me
Barry Adamson

Ara el temps és un actiu corporatiu. Pertany al sistema de lliure mercat. El present és més difícil de trobar. És succionat fora del món per a deixar lloc al futur dels mercats sense control i al gran potencial inversor. El futur es torna insistent.
Don DeLillo

On dirait qu'il n'y a que lui
Jean-Luc Godard

Crec que el que m'obsessiona concretament de la fotografia és el lleu distanciament del fet, que em fa tornar més violentament al fet. Les fotografies no són només punts de referència. Són, molt sovint, reactivadores d'idees.
Francis Bacon

Let me tell you about her
Elvis Costello

El que el vídeo i el cinema —sobretot experimental— tenen en comú és que es pregunten per la relació de l'espectador amb la imatge, per a un desconeixement de la seua percepció. Franquegen els nostres hàbits visuals, desconnecten els nostres models de pensament, de visió.
Gene Youngblood

imatges —i dels malsons, els somnis, el seu revers, l'imaginari, el reflex, les ombres, el doble, els desencontres, les infradistàncies— i dels processos de construcció de la mirada i d'una (in)certa diegesi relacional entre personatge / espectador / memòria / instruments / tecnologia en les societats contempo-rànies —llenguatge de la percepció, lloc de la mirada, temps de l'espectador, construcció d'espai, indicació de relat, pulsio escòpica, inventari de tenebres—, com també d'una mena d'encadenaments de reconoscible filiació *viral* —o *metastàsics*?— que es propaguen sense cessar i que definitivament s'expandeixen *en xarxa*, ja esdevinguda clarament el lloc sistèmic per antonomàsia en què s'allotja i aguaita tot *vuitè passatger*.

4.

Tots els instants del treball de Mabel Palacín —irremissiblement immersos en continus processos de fusió, encadenament, fosa, contracamp, duplicació, fora de camp, desplaçament, inversió, sonorització— muten i es transformen en llocs procesuals des dels quals l'obra continua reclamant i requerint *actes de lectura* molt més territorials que focals, més conceptuals que visuals, més polièdrics que lineals i més actius que estàtics, i alimenten d'aquesta manera les possibilitats de visibilització del que podríem anomenar la *signalèctica*, els rastres de les seues propietats i les seues expectatives *genealògiques*, i fomenta també el seguiment i la indefugible projecció de la presència, efectes i conseqüències fonamentals del que considerarem com una particular *doble hèlix*, distintiva, procesual, evolutiva, enroscada sense remissió al voltant d'un discurs de les imatges sempre bellament disposat i sempre assumible com una forma —una *altra* forma, potser una forma més, encara que, per descomptat, capital— amb la qual vehicular novament alguns dels fonaments d'un pensament reflexiu amb uns extrems perimetrals que limiten amb la capacitat de fixació, subjecció i ampliació que (de)mostren els objectes —i que constitueixen llocs de memòria narrativa i cinematogràfica— tant com amb la possible liqüefacció de les situacions creades.

5.

És per tot això que aquest clar i *continú* discórrer de l'obra de Mabel Palacín admet, pràcticament en la seua totalitat, els mateixos tipus de reconsideracions estructurals, repertoris analítics i formulacions intencionals —incoent-hi les reflexions prèvies i posteriors que l'artista estableix i projecta sobre cadascun dels seus mateixos treballs— que, amb tan extrema precisió, *han puntuat* la progressió seqüencial de projectes tan importants i significatius en l'evolució d'aquests últims deu anys —projectes fotogràfics o videogràfics, projectes encara inacabats o ja totalment acabats— com *Name no one man*, *Para M*, *Sur l'autoroute*, *C'era una volta [Rajo]*, *Attaché* i, evidentment, les que ja són les primeres configuracions d'aquesta última, *La distancia correcta*.

6.

La distancia correcta: ens referirem a aquesta obra ja no com *la història d'un home marcat per un record d'infantesa* sinó com la història d'un home capturat en una part en construcció d'un temps (només) d'imatges, relats i fragments, un home que, finalment, ha

de sotraure's a tot preu a la implacable pressió icònica i figural —quasi fregant el llinard conscient i el límit perceptiu de *psicoastènia*— desplegada amb tanta rotunditat al seu voltant, un home que continuament ha de protegir-se d'aquesta excessiva espectacularització *tecnològica* que acaba per derivar en una identificació o una (con)fusió perversa entre el que és *ser* / estar en un lloc i els *entorns* simulats d'aquest lloc, és a dir, la impostura d'una representació i la seua aparença, un home que ineludiblement ha de marcar(-se) en temps real un encadenament provisional dels passos i una configuració apriorística dels límits del procés d'assumpció i habitabilitat d'aquest espai logístic que li és atorgat perquè opere en aquest i des d'aquest —i en el qual ell mateix s'inscriurà, per tant, d'una manera tan visiblement *performativa*—, un home que, segons tot això i en relació amb la profusió d'imatges-món que configuren el seu entorn, passa a convertir-se amb inequívoca decisió en un poderós i gran mecanisme de producció de sentit(s), un mecanisme des dels intrincats engranatges del qual tractar la tasca de construcció d'una història —una de possible— que mai arriba a ser definitiva, un mecanisme amb el qual articular assajos de fixació de la realitat, d'organització de la ficció i d'impressió d'allò narratiu, i més concretament per tot el que fa referència a allò que, tard o d'hora, haurà de constituir-se com la irremplaçable activitat *lectora* de l'espectador, espai immens per a expectatives i vertigens.

7.

D'alguna manera, en *La distancia correcta* la càmera (ens) mostra com es construeix una història amb ajuda de percepció i inconscient, com se salven infradistàncies entre ficció i realitat, com s'accentua la creixent complexitat i pluridireccionalitat dels processos i seqüències de construcció de mirada: actor / personatge / càmera / percepció / imaginari / referent / espectador.

8.

Farem referència també a un poderós centre neuràlgic del territori operatiu i dels dispositius constructors posats en circulació per Mabel Palacín: una idea essencial —sempre germinal— de duplicitat —desdoblament, dualitat, bifurcació, reflex, il·luminació / enlluernament, instant cec / moment cegat, sentit diegètic / sentit connotat, punt de vista pròxim / presa allunyada, acció frontal / transcórrer lateral, fusió / fisió, el dir (acte) / allò dit (fet)— en l'escenarització narrativa, formalitzada (sempre en *procés*) a partir de comptats recursos visuals i cinemàtics estudiadament reconfigurats per a construir, d'una manera molt concisa, els apunts genèrics d'un relat —que discorre, en realitat, sobre una situació construïda sobre una història— elaborat a partir d'imatges que s'encadenen, que avancen, que retrocedeixen, que s'hi vinculen a través d'una forta dependència no solament estructural, sinó també dialògica, i en algun moment organitzades de manera explícita en virtut de la seua exterioritat, de la seua externalització, del seu estar en un fora. De *ser* fora.

9.

Les imatges creen espais físics i llocs de pensament: des d'aquesta perspectiva, la imatge crea definitivament un espai —escenarització, escenificació, intervencions, performativitat: quines situacions presenta,

quins relats proposa, quin desenllaç preveu, quines dades oculta, quines vivències, quina finalitat, on s'esdevé, quan transcorre, en qui es pensa, a qui al·ludeix— que afecta i que concerneix per igual tant als materials que constitueixen l'experiència (única) fundacional d'artista com als que construeixen l'expectativa (plausible) lectora d'espectador.

10.

L'extens repertori d'*anotacions visuals* desplegat per Mabel Palacín a partir d'imatges constitueix i reflecteix, ja en una primera instància, l'amplitud i la singularitat del que és, en essència, el gros de les seues idees i de les seues concepcions, dels seus posicionaments sobre el món i les seues construccions i representacions. Imatge sobre imatge, doncs, en una particular fórmula que remet a una figura tròpica certament —és just reconèixer-ho— inusual: una *al·literació d'allò imaginari*, una sort d'al·literació visual que enllaça imatges no solament al si de cadascun dels treballs, sinó que exerceix també unes comeses semblants en aquest altre espai relacional que vincula i articula la totalitat de les seues obres.

11.

En *La distancia correcta*, les persones —com en moltes de les seues obres precedents, o en les consideracions com a paral·leles— són sempre personatges. Els moviments i els desplaçaments als espais, afilats instants de precisió coreogràfica, de rigor matemàtic, de càlcul detallat i d'accionisme performatiu. Les expectatives i les ansietats de l'espectador, apel·lacions directes a la seua imprescindible capacitat lectora, a la seua ineludible responsabilitat executora i a la seua definitiva potencialitat desestructuradora. I el transcurs del temps, una frenètica cerca de vincles, reenviaments, crides i enllaços de tota mena que es despleguen al llarg del passat i del present, sense ombres però sovint a les fosques. En el present, doncs: en aquest present. I dir ací és dir aleshores: on, doncs, se situaria —o hauria de situar-se— l'espectador? Distant en un *fora* merament contemplatiu, o immers plenament en l'espai narratiu de la projecció?

12.

Sí. Dir ací és dir *aleshores*: l'etern doble, la presència fantasmàtica, la definició per absència, la descripció en negatiu, la pantalla com a llindar, l'efecte McCuffin, l'ombra com a porta dimensional, la banda de Moebius, el palíndrom, la reverberació sense ressò, la projecció com a il·luminació, el flaix com a artifici, l'obscuritat sense ombra, la llum sense flama, l'evocació per a descriure, el marge perceptual, la llum com a fixació, el mecanisme com a sender, l'al·lusió en hipertext, *selves in the making*, el principi/collage, l'agregació per adherència, *A Woman Under The Influence*, l'afegit per contagi, *Im Lauf der Zeit*.

13.

Vincles, reenviaments, crides, enllaços, nodes i creus de tota mena desplegadas, igualment —com a poderosa metodologia operativa o com a recurrència formal dotada d'una expressa voluntat significant—, des d'alguns dels seus episodis centrals, vertaderament fundacionals, en el marc del que podria constituir la inscripció del traç, el perfil de l'esquelet, les bases de la bastimentada per a un possible assaig de genealogia del treball de Mabel Palacín.

14.

El somni no es converteix en malson: apareix fantasmagòric perquè ensenya una imatge doble, i el relat s'encasta en la plànol de la realitat. La relació dels personatges amb els objectes no és absurda, sinó incerta. Els registres específics de la sintaxi fílmica són mecanismes del pensament transformats en complexos dispositius de construcció d'imatges. Cada vegada que contem una història, aquesta és necessàriament una altra. Tota imatge projecta un dubte sobre un altre: una imatge no resol una altra. El relat s'instal·la menys en la incomunicació que en la fragilitat i la provisionalitat: la configuració d'un espai de relacions i identitat(s) amb una lògica narrativa que avança a través de segments alterats de temps, i amb uns extrems perimetrals que es perfilen unint l'activitat operativa dels diversos agents que, en major o menor grau, participen necessàriament en la seua construcció, l'artista i l'espectador, la imatge i el so, la ficció narrativa i la *versemblança fílmica*, el xicot i els personatges, l'espai i la pantalla, el transcurs del temps intern i les projeccions, la presència de l'actor i el reflex del rostre únic de Monica Vitti.

15.

Dues cares d'una moneda o, millor, dos rostres d'una mateixa possibilitat, dos llindars d'una única *construcció*: podríem desdoblar els repertoris de les seues imatges entre *imatges virtuals* i *imatges actuals*; *virtuals*, les imatges d'ombres que apareixen en la pantalla —les acceptades com a *fictícies*— i, *actuals*, les imatges que produeixen les ombres i que apareixen després de cada escena —les desitjades com a *versemblants*—. Les ombres estan pròximes a la categoria de ficció i el que veiem en travessar la pantalla és un mecanisme de ficció —és una vertiginosa espiral sobre si mateix, i constitueix un possible reportatge de rodatge, un (altre) film paral·lel al film i que insereix la noció de temps, que aporta la necessitat d'aquest tan volgut suplement de sentit i que desmunta tota percepció en el moment de produir-se, encadenada com està a una altra de consecutiva—. Mentre la ficció conta una cosa, el mecanisme en desvela una altra.

16.

Com es construeix una imatge tanca sempre una història reveladora. Amb això podria semblar que allò que el mecanisme desvela resol la història que planteja la ficció, i que les imatges de pantalla es resolten en les imatges *actuals*, i que les d'una pantalla prossegueixen, d'alguna manera, en les de l'altra, però no és així. Les dues s'afecten mútuament, i les dues, alhora, afecten al que s'hi projecta a la llunyania, la qual cosa es pot percebre en l'estructura, en la qual les imatges formen blocs que es relacionen entre si: cadascuna de les imatges de la pantalla té un revers en les de l'altre bloc, i és inseparable d'aquesta.

17.

Dos tipus d'imatges que discorren paral·leles: contenen una història que és la mateixa i que també és diferent, una història en temps diferenciats i diferents —en espectacular *différance*—, una història feta a partir d'agregacions i reconeixements en la qual una bipolaritat esdevinguda ja tan summament clàssica com realitat / representació, o la realitat / la ficció— apareix ací superposant-se i separant-se en

tres plànols imprescindibles per a tot possible assaig de lectura: la pantalla de projecció (*temps del relat*), l'espai de representació (*vida del personatge*) i l'àmbit de recepció (*tasca de l'espectador*), i tres plànols —tres zones de significació—, a part d'això, desdoblats activament en sengles espais de temps i visió.

18.

Un relat dins d'altres relats, en enlluernants tràvelings i plans seqüències, i que ha de ser mirat com un únic relat: els canvis d'escala, el reenforcament dels objectes, les transformacions de les coses i l'estructura fullada tant de la visualitat com dels símptomes de l'escenarització posen la figura del protagonista en una estranya relació de desencontre i desequilibri pel que fa a les pautes habituals de l'espectador. En aquest espectacular descens en espiral a la cerca dels mecanismes explicatius, en aquesta narració que conté una altra narració que conté una altra i una altra, i encara una més, en aquesta *Opening Night* en emmirallat bucle, en aquesta rotunda i imparable *mise en abîme* del nucli del relat, doncs, se'n acosta decididament a l'últim espessor de les alteracions perceptuals i de la ingerència narrativa.

19.

Una mirada i una acció estan directament relacionades amb el subjecte que les produeix, i ja, d'entrada, això ens dóna peu a pensar en l'existència i en la percepció d'una estructura. La relació d'una mirada amb aquest cos a què pertany, i la relació entre les imatges de les dues categories, modificades per l'escenari visual que les cobreix, origina una estructura creuada que estableix un complex conjunt de relacions en necessari creixement exponencial. Parlem de ficció i d'artificis de ficció. No és més que l'evidència d'una altra representació de la realitat en el plànol de la representació: difumina tota impressió de realitat i de (possible) registre neutre de l'espai. Una presa de consciència, doncs: visió i ceguesa, il·luminació i espurneig, mirada i saturació, perfil i enlluernament, implicació i comprensió, incertesa i constatació, activitat i subjecte, veure i mirar. També escoltar. Finalment, llegir. Llegir.

20.

El personatge de *La distància correcta*, un únic personatge, habita un món només habitable en un altre lloc, perquè és en aquest altre lloc on es relaciona amb les coses, amb els objectes, amb les imatges, amb les visions, amb les impressions, amb les visualitzacions, i a través de tots aquests estableix els eixos comportamentals de moltes de les seues relacions: a) el soterrani, o només una imatge de la idea *soterrani*, en tant que evident simptomatologia convencional d'un cert espai social de relacions; b) un passat i uns fets narrats filmicament i l'establiment d'una distància relacional amb aquests plantejada com un problema inseparable de la imatge; c) aquests fets s'esdevenen una segona vegada i en diferit, quasi com un record, o un recompte, i la història pot ser llegida com una estructura de capes superposades, com un esdevenir *fullat*; d) el so, com un instrument d'ampliació del camp visual i perceptual de les situacions i com a eina de descripció de l'espai habitat, aporta les contínues acotacions i precisions sobre la distància i la ubicació dels elements que conformen el relat —

actor / càmera / pantalla / objectes / escala / decorat / tecnologia / espectador / ficció / superposició / agregació / versemblança—; e) el so desplaça els encadenaments de l'acció.

21.

El personatge viu en un món d'imatges, i la seua ininterrompuda actuació ha de situar-se necessàriament en un procés acumulatiu d'imatges que el món li proposa i amb el qual ha de lluitar per a fer front als encontres i els desencontres —fora de plànol— amb l'aclaparador imaginari que li acompanya.

22.

Amb cadascun dels seus moviments, el personatge acompanya els moviments de les imatges projectades, els desplaçaments de la càmera des de la qual ell es projectarà i les evolucions del so que insisteix en cadascun dels encadenaments que mostren l'acció. I, alhora, els seus moviments transformen i reelaboren els altres, ja que la seua cerca essencial consisteix a trobar una *postura idònia* entre les imatges i la càmera, a adequar-se als fets que s'esdevenen: la velocitat amb la qual aquests tenen lloc, tanmateix, obliga el personatge a adoptar altres posicionaments, a fer altres moviments, a desplaçar-se cap a altres llocs i a configurar, d'aquesta manera, altres situacions i noves escenaritzacions.

23.

Reconeixem avui, de nou, aquesta particular recurrència de Mabel Palacín a mecanismes narratius i (re)presentacionals situats —i sense que amb això vulguem ara reiterar els extrems d'una terminologia un poc caduca— en els nombrosos i escassament explorats intersticis que poden ser oberts entre *l'esfera de la realitat* i els *àmbits de la ficció*, l'interval zonal, tan ric, que oscil·la al voltant de les coses versemblants i possibles, i en el nucli del qual es nodreixen perpètuament els desitjos i es cartografien alguns de tots els inacabables mons possibles: el temps, l'activitat de compromís de l'espectador, la imatge i els problemes de la representació, el relat com a base i estructuració del temps actual de les pràctiques artístiques, i la convicció del sentit de la creació a partir de modificacions i reformulacions dels *fonaments* del present acaben de confirmar com el territori d'especulació contemporània amb la imatge no és un mer reflex (impossible) del món, sinó un (altre) mètode per a (poder) mirar-lo, i llegir-lo, un món entre altres de possibles: el món com a text.

24.

Pensem en els estats de trànsit, desidentificació i modificació dels *no-llocs*: uns *altres* llocs més identificats amb la circulació que amb la permanència, amb els mitjans de transport que amb l'arquitectura, generadors d'experiència de nous formats socials, i recentment repensats en termes procedents de la mateixa noció de *psicoastèsia*: posen l'individu en contacte amb imatges que no són més que (altres) imatges de si mateix, i tendeixen a provocar identificacions anòmales de les projeccions interiors del subjecte amb els seus mateixos entorns visuals, en audaços escenaris megalopolitans poblats per imatges procedents de tots els temps possibles.

25.

Per a aconseguir un grau just de versemblança, la imatge se situa entre la ficció i la realitat, al marge, en els turbulents fonaments de la *possibilitat*: és justament l'equidistància el que la fa creïble —*llegible*—, com també el necessari reconeixement previ que ens trobem en territoris de la imatge representacional —no en els de *realitat*—, dotada de codis propis suficientment flexibles per a franquejar l'entrada dels milers de veus que acaben per submergir-se —i submergir-nos— en el poderós efecte narcotitzant desplegat per totes les multiplicades anfractuositats procesuals del relat, en eterna *construcció*.