

NO COMMENT, NO PHOTO

SULL'OPERA DI MABEL PALACÍN, IL PROGETTO 180°,
LO STATUS DELL'IMMAGINE NELL'ATTUALITÀ,
IL SUO RAPPORTO CON LA REALTÀ E LE NARRAZIONI (POLITICHE)

BILL GATES: «No comment.»
ERIC SCHMIDT: «It would be better if
you didn't make that comment.»

«The creation of a world view is the work
of a generation rather than of an individual,
but we each of us, for better or for worse,
add our brick to the edifice.»

JOHN DOS PASSOS

Nel cinema la regola dei 180 gradi assicura che i personaggi o elementi che si trovano di fronte in una stessa scena conservano la stessa posizione sullo schermo. Secondo questa regola, la camera non oltrepassa mai un asse longitudinale immaginario, in modo da permettere la comprensione visiva della scena. Così, in un campo-controcampo il personaggio o elemento a sinistra manterrà sempre la propria posizione rispetto all'altro. Se un personaggio od oggetto avanza da sinistra a destra di fronte a un altro che procede da destra a sinistra, e se la camera non attraversa quest'asse immaginario, nel successivo montaggio e nella visualizzazione della scena entrambi i personaggi od oggetti si muoveranno in direzioni opposte. In caso contrario, cioè se la camera supera tale asse, sembrerà che entrambi procedano nella stessa direzione. La camera insomma dovrà sempre essere nel medesimo lato dell'azione. Solo così si manterrà la distanza fra la scena che si svolge da un lato e gli spettatori che si trovano in quello opposto.

Quest'asse immaginario, basato sulla regola dei 180°, assicura che relazione fra le immagini e lo spettatore sia quella adeguata. In altre parole, la regola sottolinea, si concentra, esemplifica e insiste sul rapporto fra immagini e spettatore nella rappresentazione della realtà.

La riflessione sul rapporto che abbiamo con le immagini, su come interpretiamo, intendiamo e reagiamo di fronte alla coppia realtà-immagine, costituisce un punto centrale nel lavoro di Mabel Palacín. E lo è in una prospettiva complessa, dato che non parte da una dicotomia fra immagini e realtà, ma accetta che nell'odierna società multimediale, crivellata e trafitta da immagini, esse non siano più una rappresentazione (immagine) del mondo, non fungano più da mediazione fra la realtà e la sua rappresentazione, ma costituiscano il tessuto della realtà stessa.

È a questo rapporto fra immagini, realtà e spettatore, o utente, che fa riferimento il titolo *180°* del progetto che Mabel Palacín ha sviluppato appositamente per il padiglione catalano e delle Isole Baleari della Biennale di Venezia del 2011. Prende come punto di partenza la citata regola cinematografica, da cui si dipana la relazione fra immagini, realtà e spettatore.

* * *

La distancia correcta [*La distanza corretta*] è il titolo di un'opera di Mabel Palacín realizzata nel 2003. Si tratta di due grandi schermi il cui asse longitudinale è leggermente spostato, in modo che uno sia più avanzato rispetto all'altro, e anche leggermente discosti a emulazione della distanza fra gli occhi. Su di essi vediamo un personaggio rinchiuso in uno spazio che ricorda un garage o un grande studio dove si trova un altro grande schermo su cui vengono proiettati frammenti di film e altre immagini. Nell'installazione, ciò che accade su uno schermo non è simmetrico rispetto a quanto accade sull'altro, benché entrambi mostrino le stesse immagini in diversi momenti: un personaggio che cerca in qualche modo di rapportarsi con ciò che vede proiettato. Sembra

che viva in un mondo in cui l'unico modo possibile di rapportarsi con esso sia attraverso le immagini. Al principio, interpreta ciò che accade sullo schermo imitando gesti o pose, quindi cercando di intervenire e, infine, ricomponendo la realtà attraverso i frammenti che vede. In un'immagine appare un orologio, e allora il personaggio cerca un orologio, in un'altra una scatola, e lui cerca una scatola, in un'altra ancora una miccia, un accendino, li cerca e finisce col fabbricare una bomba. Una bomba che acquisisce un valore metaforico: la bomba farà esplodere il mondo inondato di immagini in cui vive, conficcandole nel tessuto del reale. O distruggerà un ordine delle cose, un sistema di relazioni che non funziona, per forgiare nuovi modelli relazionali.

Il titolo *La distancia correcta* segnala principalmente la necessità di trovare una giusta distanza fra il soggetto e le immagini, di creare nuovi modelli nell'attuale sistema delle immagini. Una distanza che il personaggio dell'opera si sforza di trovare, oscillando fra l'imitazione e l'osservazione delle azioni che si svolgono sullo schermo. Trattandosi di un'opera proiettata su due schermi, dai quali si può passare da uno all'altro, richiedeva allo spettatore uno sforzo simile: scegliere di seguire uno schermo o l'altro e definire la posizione corretta. Era questo il punto: la distanza corretta è impossibile, dato che è fluttuante, che è basata sull'alternanza, sulla possibilità di trasferire e ruotare le immagini, e su un'interpretazione completamente aperta.

In *Una noche sin fin* [*Una notte senza fine*], un'opera del 2008, presentata al Salvador Dalí Museum di Sant Petersburg, in Florida (un museo la cui descrizione è un vero e proprio viaggio mentale da Figueres, al nord della Catalogna, a San Pietroburgo fino ad arrivare in Florida, un viaggio di spaesamento che sembra offrire un contesto ideale al lavoro



di Mabel Palacín), l'artista insisteva, come una costante che attraversa il suo lavoro, sulla necessità che lo spettatore trovi una distanza corretta davanti all'opera stessa. Anche stavolta c'erano due schermi, ma posti uno di fronte all'altro. Lo spettatore doveva scegliere fra seguire uno o l'altro con continuità, lasciandone sempre uno alle proprie spalle, o cambiare continuamente posizione. Impossibile abbracciare tutte le informazioni in una sola volta. Su uno schermo e sull'altro si susseguivano scene differenti ma con un'unica colonna sonora. L'opera era suddivisa in diverse sequenze: quella della rappresentazione esemplificata nel teatro; quella del mondo del lavoro in una catena di montaggio; quella del tempo di riposo e di sonno e quella dell'ordine naturale. Ciascuna sequenza era registrata a diverse velocità, a rivelare il carattere convenzionale del tempo: non esiste un tempo reale o, piuttosto, oltre al tempo reale esiste un tempo soggettivo. Lo spettatore viene posto di fronte a diversi tempi di riproduzione, determinati dal modo di registrazione delle immagini: accelerato o al rallentatore.

Inoltre, nella sequenza della rappresentazione teatrale la registrazione accoglieva lo spettatore all'interno dell'opera.

Una noche sin fin comincia con due sipari, uno su ciascuno schermo, entrambi rossi (torneremo sul significato di questo colore), che si aprono e danno il via all'azione. Su uno degli schermi appaiono gli spettatori che si recano allo spettacolo che si svolge nell'altro. Alla dicotomia fra rappresentazione e spettatore si fa riferimento in diverse occasioni nel corso della registrazione (e con implicazioni che appariranno successivamente). Ma per annullarla: dato che lo spettatore è stato integrato e fa parte della narrazione, non è più un soggetto. O piuttosto, non è solamente un soggetto, dato che il suo status oscilla fra soggetto e oggetto, fra emittente e ricevente.

Tanto *La distancia correcta* quanto *Una noche sin fin* si attestavano su un terreno speculativo. Cioè speculavano su come dovrà essere, d'ora in avanti, il nostro rapporto con le immagini. Adesso è questo che conta. Prima d'ora non abbiamo mai vissuto in un mondo trafitto, ammantato e configurato da immagini. Oggi ciò che è in gioco non è più il rapporto delle immagini con la realtà, ma il loro status come realtà vera e propria, intrecciate come sono nel tessuto di quello che in precedenza chiamavamo realtà. In questo senso, *La distancia correcta* affermava due concetti basilari presenti nel lavoro di Mabel Palacín: come possiamo rapportarci con le immagini in un mondo che ne è saturo e fino a che punto non svolgono più una funzione rappresentativa, dato che sono presenti. Nel suo lavoro, Mabel Palacín riflette quale sia la condizione delle immagini nell'attualità.

* * *



UNA NOCHE SIN FIN, 2009

L'esplosione delle immagini al giorno d'oggi è evidente a tutti e forse non richiede molte spiegazioni. Non è solo che non siamo più ridotti a scegliere fra due canali televisivi, e nemmeno che questi si siano moltiplicati esponenzialmente, che i palinsesti siano diversi, che si possano vedere i programmi su richiesta, che la città sia tappezzata di immagini pubblicitarie di ogni tipo, ma soprattutto che il web e Internet si siano trasformati in strumenti di diffusione continua di immagini fisse o in movimento e che ogni singolo soggetto sia diventato un produttore d'immagini attraverso molteplici dispositivi (mini videocamere o telefoni cellulari) che vengono pubblicate immediatamente. Ancor prima che accada qualcosa c'è una telecamera pronta a registrarlo e a distribuirlo. Un'altra questione, più complessa, che va al di là della semplice esplosione delle immagini nel mondo odierno, è come tale esplosione comporti un cambiamento nello status delle immagini, nel luogo che occupano; e le fasi in cui ha avuto luogo tale cambiamento.

In *Anatomía de un instante* [*Anatomia di un istante*], Javier Cercas spiega le ragioni che lo spinsero a scrivere un libro sul colpo di stato di Tejero. Benché fossero trascorsi quasi trent'anni, era stupito dalle contraddizioni e dalle lacune che persistevano intorno al "golpe". Fra tutte, una in particolare ha attirato la sua attenzione: la maggior parte di noi ricorda di aver visto Tejero entrare nella Camera dei Deputati spagnola in diretta televisiva nel pomeriggio del lunedì 23 febbraio 1981. È vero che le immagini televisive esistono, le abbiamo viste centinaia di volte, sappiamo che una telecamera filmò i fatti, ma non vennero trasmesse in diretta. Le immagini dell'assalto al parlamento non vennero rese pubbliche fino a qualche settimana più tardi. Quello che colpisce Cercas è che ricordiamo di aver visto (vissuto) in diretta un evento che in realtà abbiamo conosciuto in differita.

Nemmeno le immagini dell'omicidio di John F. Kennedy furono viste in diretta. Di fatto, solo nel 1975, cioè dodici anni dopo, fu trasmesso in televisione il celebre film girato da Zapruder nel luogo del crimine. Quel magnicidio è il primo evento storico a carattere mediatico. Per questo, nel 1975, lo stesso anno della sua diffusione pubblica, il collettivo Ant Farm scelse proprio questo evento per illustrare l'avvento della società mediatica realizzando un *reenactment* dell'assassinio di Kennedy documentato in un film intitolato *The Eternal Frame*.

Il successivo evento mediatico che segna una svolta rispetto ai precedenti (e a tutti quelli che erano stati registrati dall'omicidio di JFK in poi) fu l'attacco alle torri gemelle di New York, martedì 11 settembre 2001. Questo lo vedemmo davvero in diretta. Anche se non era la prima volta che assistevamo allo svolgimento della storia dal vivo. Durante la prima guerra d'Iraq, nel 1991, avevamo visto in tempo reale i bombardamenti su Baghdad. Furono programmati in modo da coincidere con l'orario di massima audience della televisione statunitense (cosa che i terroristi degli attacchi alle torri gemelle impararono, dato che l'intervallo di tempo fra un impatto e l'altro sembra corrispondere all'intenzione di raggiungere la massima audience possibile di un martedì mattina negli USA). La difficoltà di porre una distanza rispetto a quello che stava accadendo emerse nei commenti dei cronisti televisivi che paragonarono le esplosioni provocate dai bombardamenti a fuochi artificiali e sottolinearono la bellezza delle scie colorate create dalle traiettorie e dagli impatti dei missili. L'impossibilità del distacco di fronte al fatto era frutto di un effetto inverso a quello che ci fa credere di aver vissuto in diretta l'entrata di Tejero al Parlamento o l'assassinio di Kennedy. Quando questo accade per la prima volta, con i bombardamenti in Iraq, non si ammette del tutto che l'immagine stia presentando i fatti, e non rappresentandoli. Benché

sia passata come semplice presentazione, viene ancora assunta come rappresentazione.

Anche le immagini dell'urto dell'aereo contro la prima torre vennero emesse dopo l'accaduto. Ma, con le telecamere di mezzo mondo già installate di fronte alla baia di New York, quando la prima torre era in fiamme e si schiantò il secondo aereo alcuni presentatori credettero che si trattava di immagini in differita del primo impatto.

Un altro fatto significativo che illustra l'alterazione del nostro rapporto con le immagini e del loro stesso status è molto più recente. Lo scorso inverno, durante la rivoluzione in Egitto, le immagini che circolavano di piazza Tahrir non provenivano più da reporter che presentavano i fatti al mondo, ma dagli stessi manifestanti che le immettevano in tempo reale sul web, da dove passavano ai mass media.

In questo caso le immagini non rappresentano più la realtà, e nemmeno la presentano, ma fanno parte del suo stesso tessuto, non solo perché accadono in tempo reale, ma perché in questo stesso tempo reale influiscono sui fatti. Non li rappresentano, sono il fatto.

Il lavoro di Mabel Palacín non mette tanto in discussione la questione della rappresentazione, della verosimiglianza o meno delle immagini, del loro vincolo con la realtà, ma prende come punto di partenza il fatto che siano diventate una parte del tessuto del reale. In altre parole, mostra che l'asse su cui si basava la regola dei 180°, che stabiliva una serie di norme sul rapporto fra immagine e spettatore, in virtù delle quali veniva assicurato il legame fra di esse e la realtà, è stato rotto perché tanto lo spettatore quanto le immagini l'hanno varcato: uno è divenuto utente-

emittente, mentre le altre circolano mescolate alla realtà, non separate da essa, senza cercare di ricostruirla o di rappresentarla ma qualificandola. Il protagonista di *La distancia correcta* abitava infatti in uno scantinato, in cui le immagini formavano la realtà.

* * *

Molto prima che i manifestanti di piazza Tahrir mettessero in circolazione le loro immagini sul web, Mabel Palacín aveva già riflettuto in una delle sue opere sul nuovo status che esse stavano acquisendo come conseguenza della loro circolazione. *C'era una volta (rojo)* [rosso], del 2000, è un'opera di esecuzione semplicissima che, in questo senso, contrasta con l'abituale complessità di produzione dei suoi lavori, senza per questo intaccare la complessità dei suoi contenuti. L'opera è frutto dei risultati ottenuti inserendo la parola "rosso" in un browser di immagini in Internet. Ed esiste in formato digitale come serie d'immagini che devono essere stampate per venire esposte.

Ovviamente, *C'era una volta (rojo)* parla dell'effetto che ha esercitato Internet sulla proliferazione delle immagini. Ma raccoglie anche riferimenti che vanno dal surrealismo alla scrittura automatica, al cadavere squisito e all'interesse per la casualità, fino all'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg.

In effetti la selezione di immagini in *C'era una volta (rojo)* è arbitraria. L'artista definisce un unico parametro: che rispondano alla ricerca della parola rosso. Questa arbitrarietà ricorda i giochi d'azzardo surrealisti che miravano a svelare significati nuovi e a sovvertire la trama dell'ordinario (cosa che poeti come Mallarmé avevano qualificato come "prosa del



(C'ERA UNA VOLTA) ROJO, 2000

quotidiano”). L’artista come guida, separata dalla decisione sull’immagine, impone una distanza parallela a quella che voleva mantenere Marcel Duchamp nella scelta di un *ready-made*: trovare un oggetto in un certo giorno a una certa ora e decidere di farne un *ready-made*. Uno degli effetti di tale decisione era che il significato dell’oggetto (un urinario, una ruota di bicicletta o una pala da neve) cambiava, mentre il significante restava inalterato: un oggetto sottratto alla catena di significazione della realtà (la prosa del quotidiano) passava ad acquisire un altro valore (ad esempio, una metafora della masturbazione in una ruota di bicicletta che gira senza sosta ma non avanza e non produce). Allo stesso modo, le immagini che costituiscono *C’era una volta (rojo)* appaiono spostate rispetto al loro valore rappresentativo originale e, nella nuova catena in cui sono immerse, risultano aperte ad altre associazioni. In tal senso, il titolo *C’era una volta* funziona come spunto per la costruzione di diverse narrazioni. Narrazioni in cui le immagini fanno le veci delle parole, come icone, il cui valore non consiste più nel rappresentare qualcosa, e il cui rapporto con la realtà si è incrinato ed esse stesse configurano un linguaggio.

È qui che appare il legame con l’Atlante Mnemosyne di Aby Warburg. La collezione di tavole con immagini raggruppate, che in una sorta di museo immaginario configurano l’Atlante Mnemosyne, non rispondono solo all’atto di classificare. L’Atlante è organizzato, ovviamente, come una classificazione di immagini che stabiliscono una serie di somiglianze o vincoli comuni. Ma proprio per questo la proposta di Aby Warburg si spinge oltre la mera classificazione di immagini. Attraverso il suo Atlante, Warburg mette in moto l’intuizione che le immagini di per sé configurano un linguaggio. Si tratta di un linguaggio singolare, universale, nel quale da un punto di partenza (rosso, nel caso di Mabel Palacín) un’immagine rimanda all’altra, una qualifica l’altra, generando una propria narrazione

specifico. Una narrazione in cui il valore rappresentativo si diluisce ed è sostituito da un valore iconico.

Il riferimento al rosso non è casuale: si tratta di un colore connotato in senso politico ed emozionale; risponde a un codice visivo legato al sangue, all’intensità. Inoltre, il rosso è un leit-motiv nell’opera di Mabel Palacín: appare sulle pareti coperte dall’installazione di *La distancia correcta*, sui sipari, sul vino o sulle casse di *Una noche sin fin*, e anche in numerosi elementi dell’installazione in 180°. Le pareti rosse smentiscono tanto la *white box* (lo spazio caratteristico dell’arte) quanto la *black box* (la sala oscura del cinema), ponendo il lavoro dell’artista in un territorio intermedio, che partecipa in entrambi e usa l’uno e l’altro a piacimento.

Questa presenza del rosso in diverse proposte di Mabel Palacín mostra una linea di continuità fra i suoi lavori. Manel Clot lo sottolineava in *Historia(s) de M [Storia(e) di M]*, un testo incentrato su *La distancia correcta*. Dice che nel caso di Mabel Palacín sia necessario parlare dell’opera e non di opere, dato che sono tutte intrecciate. Il rosso sarebbe un modo di evidenziare il collegamento fra di esse o, riprendendo un’espressione di José Luis Brea, il loro carattere rizomatico. Un carattere che tale testo cerca di ricomporre raccogliendo diverse narrazioni frammentarie e intrecciate sull’opera di Mabel Palacín e 180°.

* * *

Nell’Atlante Mnemosyne di Aby Warburg era contenuta una questione che *C’era una volta (rojo)* annuncia apertamente: che le immagini hanno formato un nuovo linguaggio universale. Ma ciò che ha dato luogo al nuovo status dell’immagine come linguaggio universale e globale sono



stati i nuovi mezzi per ottenerle e distribuirle. Per farsi un'idea della portata di questa esplosione di immagini che configura la realtà bastano un paio di dati: solo su Facebook gli utenti introducono una media di cento milioni di fotografie al giorno, e ogni giorno si vedono circa 150 anni di video su YouTube. Due dati cui va aggiunta una precisazione: le immagini in movimento o fisse non sono distribuite e fatte circolare solo attraverso le reti sociali ma anche via sms, e-mail e usb; vengono scannerizzate e stampate in diversi formati e qualità; sono riprodotte con un proiettore, su schermo piatto, televisivo, di un computer o di un cellulare. Le modalità attuali di produzione, diffusione e circolazione di immagini hanno demolito il concetto moderno secondo il quale ogni mezzo aveva la sua specifica idiosincrasia, cioè proprietà uniche che si traducevano in un linguaggio specifico per ciascuno. Il valore del mezzo è stato sostituito dal valore della circolazione e della distribuzione a prescindere dal sistema utilizzato.

In *Para M.* (*Séquence voiture/Nuit près du motel/Au petit cinéma*) Mabel Palacín ricorre al genere cinematografico della *road-movie*. Una serie di fotografie in bianco e nero di gran formato mostrano una conducente al volante di una vettura (la stessa artista) in una sequenza ripresa con piano fisso. La successione delle immagini nello spazio configura il movimento come gli elementi che articolano l'immagine in movimento del cinema. Solo che in questo caso non è il fluire delle immagini a produrre il movimento, ma lo spettatore stesso che passeggia di fronte a una serie di fotografie. Inoltre l'autrice frappone fra le fotografie uno schermo di dimensioni equivalenti, dove viene mostrato ciò che sta vedendo la donna al volante. *Para M.* funziona come una sequenza smontata: come in *Una noche sin fin* e in *La distancia correcta* l'opera appare spezzata in due, in un esercizio di dissezione del campo-controcampo a cui rimanda anche

180° con l'allusione nel titolo alla regola dell'asse che la camera deve rispettare. In *Para M.* lo spettatore è obbligato a essere utente attivo, a costruire l'opera. Infine preannuncia uno scenario in cui l'immagine ha perso il filo con il mezzo: una serie di fotografie provocano movimento in contrapposizione a un video statico. Uno scenario in cui l'immagine è divenuta autonoma, multimediativa, qualificata di per sé e non dall'idiosincrasia del mezzo con cui è stata ottenuta.

* * *

Parte del progetto che Mabel Palacín ha sviluppato in 180° riprende un sistema di elaborazione e di costruzione dell'immagine che aveva già utilizzato in un precedente lavoro: *Hinterland* del 2009. Secondo la stessa artista, *Hinterland* è indistintamente una fotografia e un video. In entrambi i casi il processo inizia con la ripresa di una grande immagine, una vista panoramica. In *Hinterland* si trattava di un vasto spazio alla periferia di una città, dove campi che potrebbero essere coltivati coesistono con costruzioni precarie e aree dismesse. In 180° questa immagine appartiene a un luogo indeterminato di Venezia, su cui spicca un edificio che non ricorda minimamente gli archi e i pinnacoli di origine bizantina che hanno definito l'immagine da cartolina della città e dei suoi canali, quanto piuttosto uno stile liberty. Dopo, un video ripercorre e si concentra sui particolari della vista.

Tanto in *Hinterland* quanto in 180° l'immagine generale è ad alta definizione ed estremamente dettagliata. In realtà non si tratta di un'unica immagine, essendo composta da frammenti che permettono di ottenere grande precisione dei particolari. I frammenti sono poi montati su una griglia e offrono una grande vista del luogo.



HINTERLAND, 2009

Tale bisogno di precisione dettato dall'immagine esige che gli elementi che la configurano non siano lasciati al caso. La produzione necessaria per la ripresa della panoramica, pur trattandosi di una fotografia, segue i modelli del cinema: richiede di controllare la zona e di montare gli elementi che faranno parte dell'immagine definitiva (di scena, di interni che si scorgono attraverso finestre, di infimi dettagli, di attori e comparse

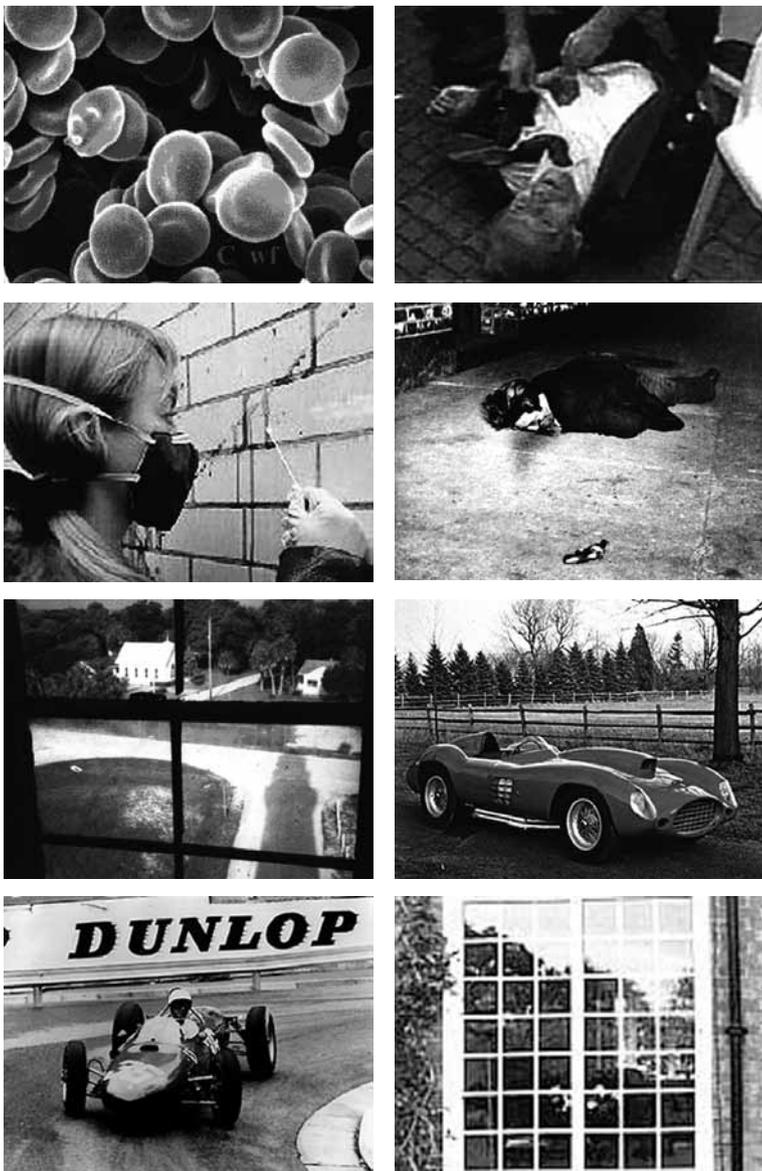


che compiono determinate azioni...). Si tratta insomma di una fotografia che richiede una produzione cinematografica e che si costituisce di nuovo come immagine in movimento.

Questa grande fotografia è filmata e mostrata in video. In *Hinterland* il video consiste nel ripercorrere digitalmente la vista, mentre uno dei video che fanno parte di *180°* va addirittura oltre: è il risultato della registrazione con una camera in studio della stessa fotografia della vista. La camera avanza verso l'immagine svelando gradualmente particolari, elementi e microstorie che vi sono presenti e al tempo stesso occulti. In questo modo rivela i molteplici strati dell'immagine. Se in opere come *Para M.* o *La distancia correcta* lo spettatore si muoveva fra le immagini, in *180°* e in *Hinterland* è la camera, come occhio e come corpo, a muoversi fra l'immagine. Ma, soprattutto, entrambe le opere mettono in risalto l'indifferenza del mezzo utilizzato, l'autonomia dell'immagine rispetto al mezzo: sono immagini statiche e in movimento al tempo stesso.

* * *

Le cifre che attestano il livello di circolazione delle immagini (le migliaia che si ottengono, condividono e usano o i milioni di video di YouTube) sono rivelatrici del carattere globale del processo di esplosione dell'immagine. E anche democratico. Il processo che permette di ottenerle, usarle e distribuirle non è più appannaggio di un settore specifico: non è necessario avere conoscenze specifiche, né avere a disposizione particolari mezzi (basta un telefono cellulare). Così non ha più senso parlare in termini di emittente e ricevente, ma di un utente attivo che emette nella stessa misura in cui riceve. Nel *Processo creativo*, Marcel Duchamp affermava che era l'osservatore colui che creava l'opera. Rispetto all'immagine,



(C'ERA UNA VOLTA) ROJO, 2000

rispetto alla sua esplosione e distribuzione multimediatca, la premessa duchampiana si realizza alla lettera e radicalmente.

Il rapporto privilegiato che alcuni mezzi mantenevano con la realtà, in particolare i media giornalistici, si è rotto. Il principio di unidirezionalità fra emittente e ricevente è venuto meno. I media non rappresentano più la realtà, che ormai appare scheggiata, frammentata. Le immagini circolano come parte della realtà e il solco che separava i diversi ambiti è stato cancellato. In modo semplice ma efficace *C'era una volta (rojo)* fa riferimento a questa nuova realtà, in cui le immagini possono di per sé formare un linguaggio.

Tutti questi fenomeni definiscono il nuovo status dell'immagine nell'attualità. Un nuovo status in cui spicca il suo valore di scambio, accentuandone il carattere comunicativo. Le immagini cioè configurano un linguaggio globale che è divenuto ormai una sorta di lingua comune, una lingua franca della cultura visiva contemporanea. L'immagine è stata integrata nella cultura popolare intesa in senso lato.

Il riferimento al nuovo status dell'immagine come lingua franca e universale è presente nel titolo del progetto di Mabel Palacín per il padiglione catalano e delle Isole Baleari alla Biennale di Venezia in un modo sottile ma significativo: *180°* sono cifre di comprensione universale.

* * *

Recuperando determinate icone della cultura popolare, i suoi marchi e le sue immagini, la Pop Art e i suoi artisti varcavano la linea di frontiera fra la cultura alta e bassa. Nel farlo, assumevano un impegno nei confronti di

un'epoca in cui la cultura popolare avviava la costruzione di un linguaggio universale: in primo luogo, l'immagine implodeva, occupando tutto lo spazio della realtà e definendo il modo di rapportarsi a essa; in secondo luogo, la distinzione fra mezzi e linguaggi, artistici o meno, diventava irrilevante.

La Pop Art smontava la teoria formalista secondo la quale ogni mezzo aveva un proprio linguaggio. Lo schema di Greenberg collocava la pittura astratta al vertice dell'arte proprio a causa della sua ipotetica purezza e indipendenza dagli altri mezzi. La teatralità era la chiave argomentativa: la scultura, ad esempio, introduceva elementi di teatralità come la messa in scena o la deambulazione dello spettatore ed era quindi un mezzo ibrido, impuro. Dal canto suo, la pittura figurativa dipendeva da elementi come la narrazione o l'illustrazione. E la fotografia era condizionata dal suo rapporto con la realtà. La Pop Art rompe tale schema, che anela a una purezza superiore, mediante l'ibridazione: fotografia, cinema, pittura... E segna così la fine della specificità (purezza) di ogni mezzo. Lontana dai sistemi classificatori della storia dell'arte, la Pop Art recupera la tensione delle avanguardie degli anni '20 del secolo scorso, in cui cinema, scrittura, musica, grafismo, fotografia ecc. condividevano lo stesso scenario. Andy Warhol produsse immagini fisse (dipinti e fotografie), film (*Kiss, Sleep...*), musica (*Velvet Underground*) o videoclip (*The Cars*). Il romanzo di Jack Kerouac *On the Road* trova eco nella musica di Charlie Parker e, facendolo, rompe i parametri del romanzo tradizionale americano stabilendo, come assi della narrazione, una serie di icone che formeranno la cultura popolare: immagini, musica, viaggio.

Al di là del mezzo, in quanto linguaggio, l'immagine configura la cultura popolare come una lingua franca universale. Al tempo stesso, questa cultura popolare è costituita da una indistinzione di mezzi in cui coesistono immagine, musica e testo.

La cultura popolare come riferimento e terreno d'intervento appare dunque nell'opera di Mabel Palacín in tre modi diversi. In primo luogo, l'immagine viene assunta come linguaggio universale, a prescindere dal suo ruolo di configuratrice del tessuto della realtà. Ho già segnalato che ne integra lo spiegamento come immagine in movimento e fissa, ottenuta con mezzi di registrazione di bassa qualità, democratici, e di alta qualità, e che vi ricorre con disinvoltura, rendendola intercambiabile (tra fotografia e video), fissandola nel reale (*La distancia correcta*) e facendo in modo che sia attraversabile (*Para M.*). In secondo luogo, non mostra una differenza fra mezzi e linguaggi e assume la cultura popolare come un tutto. In opere come *La distancia correcta* inseriva elementi del cinema nei frammenti di film con cui si rapportava il protagonista. E in molti dei suoi lavori rivestono un'importanza capitale la musica, frutto della collaborazione con musicisti come Mark Cunningham, il grafismo (ha collaborato con Alex Gifreu) e l'architettura (con Mirko Meyetta in *180°*). E così il lavoro di Mabel Palacín si svolge secondo i procedimenti della produzione culturale popolare: un lavoro in collaborazione che diluisce una paternità chiusa. Infine, in terzo luogo, nei suoi lavori la cultura popolare non è un semplice riferimento: è la sua stessa opera che fa parte di questa cultura popolare, per l'uso degli elementi che l'hanno caratterizzata come linguaggio universale, per la sua articolazione partecipe della seduzione dell'immagine, e per la sua capacità di sviluppare diversi livelli di lettura su molteplici strati narrativi.

Quindi il riferimento a Jack Kerouac e al suo romanzo *On the Road* non è casuale. *Para M.* o *Sur l'autoroute* si rifanno al genere cinematografico della *road-movie*. Le immagini di *Para M.*, automobile-autista-occhiali da sole-strada, sono icone della cultura popolare, usate per spiegare

significati e, di nuovo rizomaticamente, rimandare alla questione dell'immagine, alla sua autonomia, al rapporto con la realtà o alla sua universalità.

* * *

Il lavoro di Mabel Palacín è stato caratterizzato dall'uso — e in certi casi dalla decifrazione degli elementi di questo linguaggio universale — dei codici culturali con i quali operano le immagini. Se tanto in *Hinterland* quanto in *180°* veniva annullata la distinzione fra immagine fissa e immagine in movimento, se in *Sur l'autoroute* o in *Para M.* veniva utilizzato il genere della *road-movie*, se in *180°* veniva presa come riferimento la regola dell'asse, in *6"* (sei secondi) veniva abbattuta la base che articola il cinema come immagine in movimento e in *Unbalanced* (2005) si ricorreva ancora una volta a una delle regole che assicurano la continuità narrativa nel cinema.

6" (2005) è un film sotto forma di libro. Si tratta di un centinaio di fotografie di altrettante persone in atto di prendere un sasso e di tirarlo. Le fotografie sono stampate come una sequenza in un libro: una pagina per immagine. La continuità delle immagini è strutturata in modo che ogni singola fotografia continui l'azione della precedente. Il gesto di una persona ha come esito il gesto seguente dell'atto di tirare il sasso in un'altra persona. Nell'insieme, sfogliando in fretta le pagine del libro, il risultato è quello di un'azione unica in movimento: il lancio di un sasso. In *6"* Mabel Palacín torna alle radici del cinema come successione di immagini fisse che provocano movimento. Solo che qui entrambi gli aspetti, il movimento e la staticità, sono presenti senza che uno annulli l'altro. In effetti il rapido scorrere delle pagine fa che il libro diventi un film di breve durata. Ma



al tempo stesso ogni singola fotografia è individuale nella misura in cui il protagonista è diverso, e anche perché è in realtà impossibile vedere la sequenza completa, dato che le fotografie sono stampate su entrambi i lati di ogni pagina. Ancora una volta, lo spettatore deve scegliere fra le immagini a destra e quelle a sinistra quando sfoglia velocemente le pagine. Si ottengono così vari effetti. Mabel Palacín insiste di nuovo sulla indistinzione dei mezzi: l'importante è l'immagine e il fluire o la fluidità del rapporto fra immagine statica e immagine in movimento. E, come accadeva in altri lavori, la sua attivazione richiede uno spettatore che intervenga, che di nuovo faccia circolare e inneschi le immagini.

Anche *Unbalanced* accoglie una grande varietà di personaggi. Si tratta di un video basato sulla regola cinematografica del raccordo. Il raccordo

permette l'unità visiva fra diversi piani. Fissa cioè la continuità del movimento di oggetti o persone fra due scene attraverso la simultaneità nella luce, la direzione dei movimenti o del punto di vista. Lo spettatore può così riconoscere che i personaggi o gli oggetti che appaiono nei diversi piani rientrano nella stessa scena. In *Unbalanced* il raccordo è ridotto alla continuità fra gli sguardi. Nel video, diverse persone in primo piano si scambiano sguardi, e la continuità del punto di vista e i giri degli sguardi dei personaggi sembrano stabilire un collegamento fra di essi. Una donna guarda a sinistra, il suo sguardo è raccolto da un'altra persona che pare restituirglielo mentre si gira e guarda a destra, dopo di che cambia il punto di vista e sembra rivolgersi a un'altra, e così via in un'azione sempre più complessa che integra i movimenti dei personaggi. Ma in questa continuità vi è un elemento che la interrompe, che la rende



6°, 2005



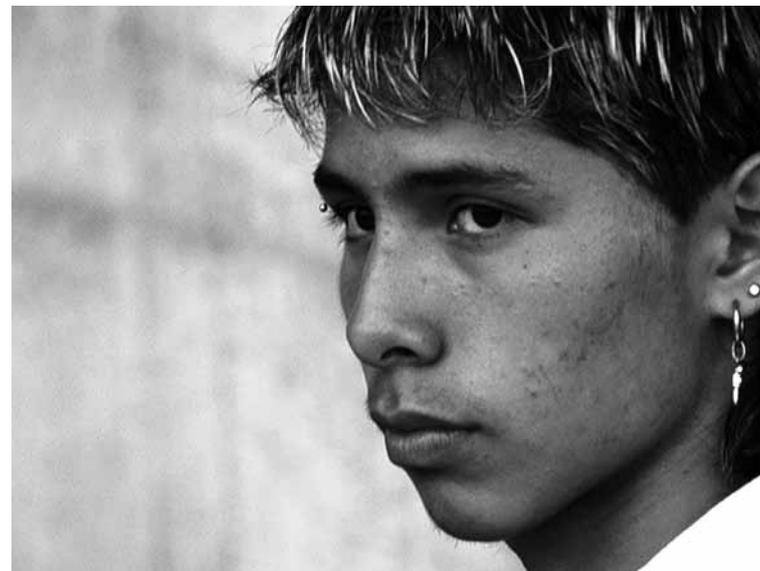
6°, 2005



UNBALANCED, 2005

strana o discontinua. In realtà non vi è una unità spaziale fra i personaggi. Se osserviamo con attenzione gli sfondi, l'illuminazione, le stanze a volte chiuse o gli spazi aperti, sembra chiaro che il rapporto fra di essi esiste solo in virtù di una regola fissata nella nostra memoria visiva: quella che ci dice che i personaggi sono legati dallo sguardo. È di nuovo lo spettatore a creare una continuità fra i piani che non esiste e che ricostruisce solo in base al linguaggio universale delle immagini. Sono esse, nei diversi piani, quelle che generano relazioni reciproche, quelle che formano un dialogo.

In *Unbalanced*, come in *180°*, Mabel Palacín ricorre a una regola del cinema per isolarla e dissezionarla, come aveva già fatto in *Para M. Ma*, sottolineando il raccordo solo in base allo sguardo, provoca un salto di



UNBALANCED, 2005

asse costante nella continuità spazio-temporale. Cioè, pur rispettando il raccordo dello sguardo, non lo fa con quello dell'unità spazio-temporale segnato dai luoghi che accolgono la scena o l'illuminazione. Allo stesso modo, *180°* prende spunto dalla regola che stabilisce il rapporto fra immagini e spettatore per dimostrare che attualmente è avvenuto un salto di asse, che la distanza fra spettatore e immagine è stata annullata. Cosa che accadeva in altre opere di Mabel Palacín nelle quali lo spettatore poteva circolare attraverso proiezioni e fotografie, come *Una noche sin fin*.

Una noche sin fin provocava un salto nell'asse fra spettatore e immagine. La proiezione su due schermi posti uno di fronte all'altro iniziava con l'apertura del sipario su entrambi, dopo di che su uno iniziava l'azione

in uno scenario, mentre sull'altro appariva una platea con spettatori. Al tempo stesso, gli spettatori (reali) dovevano per forza decidere quale schermo osservare e la loro percezione era condizionata anche dalle diverse velocità dell'immagine, al rallentatore o accelerata.

* * *

180° è composta da vari elementi che si raggruppano in due parti. Da un canto, una panoramica generale di alcune vedute di Venezia e un video su cui la stessa immagine è stata registrata in alta definizione (prendendo come riferimento il sistema di produzione di *Hinterland*). Dall'altro, una serie di video allargano la visione al di sopra dell'edificio al centro della fotografia generale. Funzionano come una specie di punti di fuga che partono dall'edificio, che si estendono sui tetti della città con collegamenti di sguardi e visioni fra individui. Questi scambi di sguardi e il fatto che insieme svolgano un'azione collettiva ricordano la logica di *Unbalanced* e di *6*". 180° insiste sulla dualità presente nell'opera di Mabel Palacín: una parte esplicita una dicotomia fra immagine in movimento e immagine fissa, come in *Hinterland*, mentre l'altra contrappone la fuga alla vista generale e al piano fisso.

La dualità o il gioco fra gli opposti è costante nel progetto 180°. La vista generale di una immagine di grandi dimensioni si contrappone alle immagini di una camera che si muove e mette in risalto particolari. In alcune delle immagini generate nel progetto, l'edificio di stile liberty che appare nella veduta contrasta con lo sfondo industriale del porto di Venezia. L'immagine da cartolina di Venezia è contrapposta al porto commerciale e alla vita urbana. I dettagli dell'edificio rivelano che è abitato — lo rivelano i libri, il cibo e gli indumenti che si scorgono

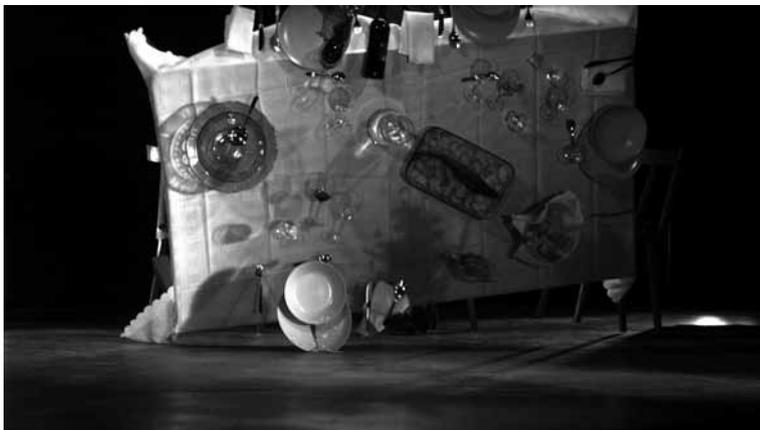
attraverso le finestre —, benché non vi siano persone, che sono sempre fuori. Le persone che vagano nei dintorni dell'edificio sembrano isolate tra loro, mentre quelle che appaiono sui video dei tetti di Venezia sono in comunicazione tra loro.

Va detto comunque che questa dualità o gioco fra opposti non è costante solo nel progetto 180°. Anche *Hinterland* contrapponeva immagine in movimento a immagine statica. Tanto in *La distancia correcta* quanto in *Una noche sin fin* venivano proposte due proiezioni materialmente contrapposte. In *Una noche sin fin* il confronto avveniva inoltre fra il mondo dello spettatore e quello dell'azione teatrale e fra l'immagine al rallentatore e l'immagine accelerata. In *Para M.* fotografia e video condividevano il medesimo status. In *Unbalanced* la discontinuità degli scenari era compensata dalla continuità degli sguardi. In *6*", invece, la continuità dell'azione e dello scenario contrastava con la molteplicità di personaggi e, di nuovo, l'immagine fissa veniva annullata a formare un'immagine in movimento e viceversa.

* * *

Nel 1975 due collettivi di artisti, architetti e attivisti di San Francisco chiamati Ant Farm & T.R. Uthco (Ant Farm: Chip Lord, Doug Michels e Curtis Schreier; T.R. Uthco: Diane Andrews Hall, Doug Hall e Jody Procter) portarono a termine il progetto di ricreare in un filmato l'assassinio di Kennedy sulle strade di Dallas. Il titolo del film è *The Eternal Frame*, una lieve variazione del titolo del monumento al presidente assassinato, *The eternal flame*. Sottolineavano così che l'autentica fiamma eterna di Kennedy è il suo carattere mediatico. Lo scopo dei progetti di Ant Farm è appunto riflettere sull'universo mediatico e sul processo avviato agli inizi

degli anni '70 per il quale la realtà sembrava esistere solo attraverso i media. Svilupparono così progetti come il *Media van*, un furgone adattato a emittente televisiva in grado di trasmettere da qualsiasi luogo, o il *Media burn*, un intervento che consisteva nello schiantare un'automobile contro una piramide di televisori per commemorare il giorno dell'indipendenza degli USA, il 4 luglio 1975. L'idea che i media avevano occupato la realtà veniva esplicitata in una frase dell'artista che interpretava il ruolo di presidente in *The Eternal Frame*: «Come tutti i presidenti degli ultimi anni in realtà altro non sono che un'immagine sui vostri televisori... In realtà sono solo un pezzo della catena di immagini che compongono la somma complessiva delle informazioni accessibili per qualsiasi nordamericano. Come accadeva ai miei predecessori, il contenuto della mia immagine non differisce dall'immagine stessa. E dato che funziono solo come immagine ho deciso di iniziare la mia carriera dalla fine e, in un senso, nascere nell'esatto istante in cui muoio».



UNA NOCHE SIN FIN, 2009

In *The Eternal Frame*, Ant Farm & T.R. Uthco segnalavano che l'immagine era autonoma dalla realtà che in principio rappresentava: "L'immagine è il contenuto" dichiarava il falso presidente del film.

Anche se Kennedy era stato assassinato dodici anni prima, nel 1975, quando Ant Farm & T.R. Uthco decisero di ricreare l'omicidio, il caso era tornato alla ribalta grazie alla televisione. Il 6 marzo il canale televisivo ABC aveva mandato in onda per la prima volta il filmato completo di Abraham Zapruder, un appassionato di cinema che aveva registrato la sequenza dell'assassinio di JFK con una telecamera domestica dall'alto di un piedistallo da cui aveva potuto seguire tutto il percorso dell'automobile presidenziale attraverso la piazza Dealey di Dallas. Il grande pubblico avrebbe visto la registrazione completa solo dodici anni dopo, benché il giorno successivo all'omicidio Zapruder avesse già venduto alcuni fotogrammi alla rivista *Life*, che li pubblicò il 29 novembre 1963. Fra il 29 novembre 1963 ed il 6 marzo 1975, la pellicola fu oggetto di studio da parte della celebre commissione Warren nominata per sovrintendere alle indagini sull'omicidio. È l'unico documento grafico esistente del magnicidio e si rivelò fondamentale per chiarire l'origine degli spari e la cadenza di tiro. Il metraggio di quasi mezzo minuto del cosiddetto Zapruder film è uno dei più analizzati della storia.

Uno degli aspetti più studiati del filmato è il tempo reale che trascorre fra il primo sparo e l'ultimo. In base alla durata di tale intervallo sembrava possibile determinare l'esistenza di uno o di vari cecchini. Bastava comparare la frequenza degli spari con la velocità di ricarica e sparo dell'arma di Lee Harvey Oswald. Ma le indagini vennero ostacolate dalla scomparsa di alcuni fotogrammi. Si trattava di un film domestico e i tempi di registrazione non corrispondevano esattamente al tempo

reale. Per questo il film è stato smontato e rimontato in fotogrammi e analizzato nei minimi dettagli. Alla fine, era impossibile distinguere fra immagini fisse e immagini in movimento. La scomposizione del film e il dibattito sui millesimi di secondo e sui fotogrammi perduti, che hanno alimentato le teorie della cospirazione nell'assassinio di JFK, rivelano il fragile filo che unisce apparentemente immagini e realtà.

Anche il libro-film *6"* di Mabel Palacín smontava la distinzione fra immagine in movimento e immagine fissa: come il film di Zapruder, è un film decomposto in fotogrammi il cui rapporto con la temporalità dipende dal movimento. Infatti, il titolo *6"* è un riferimento al film di Zapruder.

Il primo libro sull'omicidio di Kennedy che formulò una teoria della cospirazione negando l'esistenza di un unico franco tiratore fu pubblicato da Josiah Thompson nel 1967 con il titolo *Six Seconds in Dallas: A Micro-Study of the Kennedy Assassination*. Vi erano analizzati scientificamente diversi elementi dell'attentato, fra i quali il film di Zapruder. In particolare, l'intervallo di tempo fra uno sparo e l'altro. Josiah Thompson giungeva alla conclusione che vi furono "four shots from three guns in six seconds" [quattro spari di tre armi in sei secondi]. L'opera citata di Mabel Palacín fa appunto riferimento a questi sei secondi.

* * *

L'assassinio di Kennedy è il primo evento storico a carattere mediatico. Fu quello che avrebbe mosso Ant Farm & T.R. Uthco a ricreare cinematograficamente l'episodio in *The Eternal Frame*. Anche in *6"* il riferimento all'assassinio di Kennedy e al film di Zapruder sottolinea il

carattere mediatico dell'episodio. Il film di Zapruder è un film amatoriale. Quando il 6 marzo 1975 venne messo in onda in televisione per un vasto pubblico, era la prima volta che immagini amatoriali coabitavano con immagini professionali. In un certo senso questa trasmissione segnò l'inizio del dissolvimento fra immagine amatoriale e professionale, che sarebbe sfociato nell'indifferenziazione del mezzo usato. Si avviò così un processo di democratizzazione dell'immagine, in cui l'utente anonimo cominciava a essere anche generatore di immagini. Un processo che è arrivato fino all'attuale dissolvimento delle figure di emittente e di ricevente, sostituite da quella di emittente-ricevente.

Nell'odierna realtà multimediatca, basata sull'espansione dei mezzi di produzione e di distribuzione delle immagini, siamo tutti emittenti e riceventi al tempo stesso. Realtà resa evidente dalle immagini degli eventi della piazza Tahrir. Gli emittenti delle immagini pubblicate dai mass media e dalle reti sociali erano a loro volta consumatori di quelle stesse immagini.

D'altra parte non c'è bisogno di ricorrere a esempi drammatici per mostrare il crollo delle frontiere che separavano emittente e ricevente. Il serial televisivo di maggior successo degli ultimi anni, *Lost*, si sviluppava in base alle reazioni dell'audience. Sin dall'inizio, la trama complessa e ingarbugliata di *Lost* dette adito alla nascita di una moltitudine di forum su Internet in cui gli spettatori anonimi del serial speculavano sulle ragioni della reclusione dei protagonisti in una strana isola. Gli sceneggiatori del serial frequentavano assiduamente quei forum e prendevano spunto dai commenti dei partecipanti per elaborare la sceneggiatura. Così, benché gli spettatori non fossero sceneggiatori, intervenivano direttamente sulla definizione della trama.

Una noche sin fin provocava un salto di asse fra immagine e spettatore inserendo quest'ultimo all'interno della prima. In *6"*, il riferimento al film di Zapruder non era legato solo alla scomposizione dell'immagine in movimento, ma anche alla costruzione di tale immagine da parte di un collettivo composto da individui anonimi. Il libro-film mostra una unica azione (il getto di un sasso) realizzata da un collettivo.

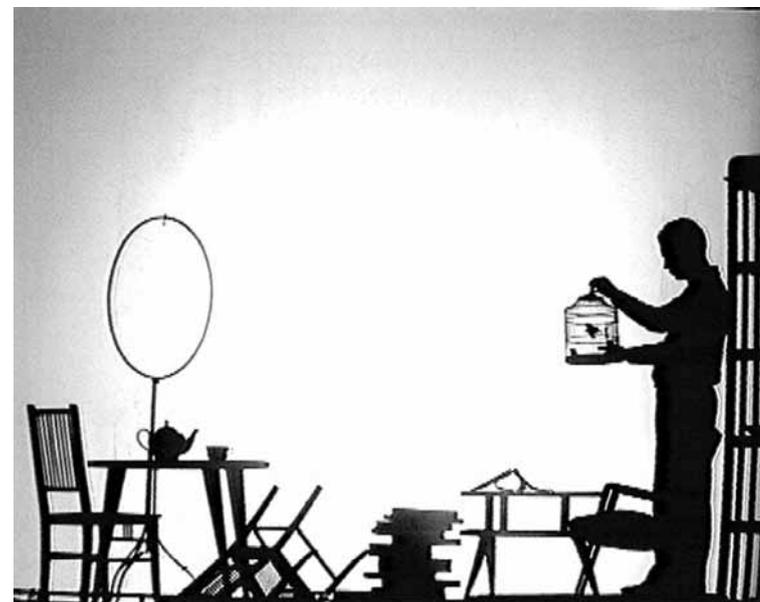
* * *

Dal 2008 in tutta Italia si sono svolte manifestazioni organizzate da studenti, insegnanti e sindacati dei lavoratori contro il decreto Gelmini e in difesa della scuola pubblica. Il decreto, promosso dalla ministro alla

pubblica istruzione del governo Berlusconi, Mariastella Gelmini, prevede, fra gli altri tagli, la riduzione delle borse di studio, della pubblicazione di libri di testo e del numero di docenti per alunno, misura che porta a una massificazione delle aule. I tagli riguardano le scuole elementari, un pilastro del sistema educativo italiano. Oltre ai cortei e agli scontri, tre elementi hanno caratterizzato le proteste: l'occupazione di monumenti storici – a Roma il Colosseo, a Torino la Mole Antonelliana, a Pisa il complesso della torre, della chiesa e del battistero, a Perugia la fontana maggiore, a Pompei gli scavi eccetera –, lo svolgimento delle lezioni in spazi pubblici, come la piazza del Duomo a Milano e a Firenze, e infine, l'occupazione dei tetti. A Venezia un gruppo di studenti e di ricercatori salirono sui tetti del palazzo Capello, sede del dipartimento degli studi euroasiatici dell'Università Cà



SUR L'AUTOROUTE, 1998



SUR L'AUTOROUTE, 1998

Foscari in riva al Canal Grande. A Pisa occuparono il tetto della torre di Ugolino, a Firenze i tetti degli edifici del campus universitario di Morgagni e ad Ancona quelli della facoltà di Ingegneria.

Vi è una coincidenza fra le dimostrazioni degli studenti sui tetti delle città italiane, tra cui Venezia, e il progetto *180°* di Mabel Palacín. Una serie di video nel progetto apre punti di fuga dall'edificio che campeggia nella grande panoramica e che una camera percorre catturandone dettagli. Questi video partono dal tetto e mettono in rapporto diversi personaggi che appaiono su altri tetti della città.

Se da una parte l'opera di Mabel Palacín propone una riflessione sullo status dell'immagine nella sua unificazione multimediatca e nei nuovi canali di distribuzione e di produzione che intervengono nella creazione collettiva, *180°* sottolinea anche la dimensione politica del collettivo.

La collettività anonima che grida la sua protesta sui tetti delle città italiane è la stessa che manda immagini della piazza Tahrir attraverso le reti sociali o che influisce sullo svolgimento di una trama televisiva con i propri commenti. Anche l'antropologo Manuel Delgado sottolineava l'importanza della collettività e del passante nel suo *Animal público*, dove elencava gli spazi in cui la gente si manifesta: «È vero che lo si è visto sfilare in modo ordinato, simulare sottomissioni di ogni genere, adulare in massa i potenti, ma è notoria anche la sua tendenza all'insubordinazione, attraverso l'astensione, la disobbedienza, la diserzione o l'insurrezione. Ed è quindi contro di lui, contro questo innumerevole ignoto, che vengono bombardate le città e fatte esplodere le autobombe. Contro chi sparavano dalle colline di Sarajevo? Contro uomini che andavano in giro per i fatti propri. Questo essere senza volto è l'eroe delle gesta più incredibili. È stato

visto scavare trincee a Madrid, sparare sui tedeschi a Parigi, correre verso i rifugi a Londra, cospirare ad Algeri, resistere a Grozni. Il mondo intero ha visto il personaggio, solo, in piedi di fronte a una colonna di carri armati, con i sacchetti della spesa in mano, in mezzo a un viale di Pechino».

La collettività articola la vita pubblica che nel mondo contemporaneo si svolge in uno spazio che è eminentemente urbano. Forse perché ormai non ne esiste un altro. Lo scrittore J.G. Ballard ha mostrato che anche gli spazi esterni alla città appartengono alla dimensione urbana: le autostrade non sono altro che prolungamenti delle città che consentono di integrare nella propria realtà l'ambito rurale. Così, lo spazio rurale scompare o esiste solo come prolungamento del consumo urbano, la cui massima espressione è l'agriturismo. Non è strano quindi che Mabel Palacín insista spesso su strade e autostrade, o sui confini dell'urbano in opere come *Hinterland*.

In *El animal público* Manuel Delgado ribadiva la struttura eteroclita del collettivo (anche se lui utilizza il termine più antropologico di "massa") rispetto al potere politico: "Se il potere politico si occupa di ciò che è lontano, del progetto, la massa si occupa della quotidianità, di ciò che è strutturalmente eteroclito. Poiché rinuncia a darsi un fine e funziona come una aggregazione di particelle che si agitano, la moltitudine costituisce una comunità di esseri anomici, cioè di componenti che si muovono al di fuori di ogni organicità". In questo senso l'occupazione dei tetti nel corso delle manifestazioni, e il fatto che in *180°* appaiano come punti di fuga, rimanda a una struttura che si oppone al controllo politico stabilito. I tetti offrono una nuova visione della città e della realtà urbana. Si tratta di guardare in un altro modo, di spostare i punti di vista e, di nuovo, di disarticolare il modo in cui vediamo. Gli sguardi che si incrociano

dai punti di vista che partono dall'edificio principale in 180° indicano delle linee di unione nel collettivo che si sovrappongono all'organicità stabilita. E in realtà, nella logica di 180° i personaggi arrampicati sui tetti si contrappongono a quelli che compaiono in basso, a terra, isolati e privi di relazioni.

* * *

L'occupazione dei tetti nelle città italiane è stata una manifestazione della popolazione contro l'organicità politica. Un modo della sfera collettiva di riappropriarsi della dimensione pubblica per far sentire la sua voce. Di fronte all'organicità strutturale della realtà urbana che il potere stabilito cerca di imporre (dalla configurazione della Parigi dei boulevard pianificata da Haussmann come misura di controllo della popolazione), e di fronte alla dipendenza dal concreto che mostra (del progetto parla Delgado) il tetto offre una panoramica sulla città e permette di guardare in modo diverso, offrendo una veduta più nitida e attiva in contrasto con l'assenza di prospettiva che affligge i personaggi che in 180° sono rimasti giù, sulla strada.

Mentre la cinepresa percorre l'edificio che appare sulla grande veduta di Venezia fotografata in 180° , ne intravediamo gli interni attraverso le finestre. A giudicare da ciò che si vede, si direbbe che gli abitanti dell'edificio siano diversi come i personaggi che appaiono sulla strada (una donna d'affari, una ragazza orientale, un giovanotto...). All'interno dell'edificio invece non c'è nessuno. Le finestre sembrano a volte nature morte (con frutti o avanzi di una colazione), a volte spazi di studio, con riferimenti al tempo, come un orologio su una parete (un'immagine del tempo congelato percorsa da una camera in movimento). Abbiamo già



HINTERLAND, 2009

segnalato che l'assenza di individui all'interno dell'edificio contrasta con la loro presenza all'esterno. Ovviamente tale differenza indica la distanza fra lo spazio privato e quello pubblico. Mentre lo spazio privato resta inaccessibile, chiuso e inanimato, lo spazio pubblico è attivo. È lo spazio della costruzione del collettivo, in cui ha luogo la politica come *polis*, come origine dell'urbano.

Distinguendo fra pubblico e privato e riferendosi alle manifestazioni sui tetti come espressione di organicità nell'ambito collettivo, 180° rivendica l'azione e l'organizzazione cittadina come forme politiche. Venezia non è solo lo scenario dell'opera, ma un riferimento all'Italia come spazio di conflitto politico fra il potere stabilito e i cittadini. Uno spazio che a sua volta potrebbe essere inteso globalmente. In 180° confluiscono e si intrecciano in modo rizomatico la riflessione sullo status dell'immagine nella sua molteplicità di mezzi e di distribuzione, l'affermazione del collettivo come struttura dell'urbano e il reclamo politico della collettività. La questione soggiacente è allora il conflitto che nella nostra società pone il potere politico di fronte alla sua perdita di rappresentatività. La rivoluzione delle videocamere che registrano tutto ciò che accade in piazza Tahrir, distribuendo immagini in tempo reale, o l'organizzazione della massa attraverso reti sociali, sono la punta dell'iceberg di una realtà globale che gravita e minaccia da un altro tipo di organicità (sui tetti) la falsa stabilità della struttura raso terra.

* * *

L'edificio che appare nella panoramica di Venezia in 180° è abitato anche se vuoto. Invece i tetti di questo edificio e di altri che appaiono sugli altri video del progetto sono occupati da persone. I tetti di Venezia sono

caratteristici. Nella maggioranza di essi vi sono delle specie di balconi o terrazze a cui si accede attraverso una finestra. Si chiamano "altane" e offrono una vista diversa della città. In 180° le altane sono al tempo stesso un riferimento a una costruzione idiosincratica e tradizionale di Venezia e un'allusione alle manifestazioni e proteste. Entrambi i riferimenti provocano un dialogo fra la tradizione e il presente.

Il dialogo fra storia e contemporaneità fa parte della città di Venezia: uno spazio conservato in modo straordinario, apparentemente ancorato alla storia, e al tempo stesso una città attiva e popolosa non solo a causa del turismo ma anche grazie all'Università e alle attività della Fondazione «Biennale di Venezia» (architettura, cinema, teatro, danza, arte...). 180° mette in risalto questo dialogo, cui la stessa biennale partecipa facendo della città storica un luogo della produzione culturale contemporanea.

Questo dialogo che la Biennale stimola era già oggetto di riflessione nel 1979, quando Aldo Rossi presentò *Il Teatro del Mondo* alla Biennale di Architettura e Teatro. Il progetto consisteva in un teatro montato su una nave che attraversava la città. Aldo Rossi sottolineava la tensione fra passato e presente che la città obbliga a mantenere. E ne rilevava il carattere di scenario in cui il rapporto fra gli spettatori e l'opera era sconvolto: un teatro che navigava per Venezia, uno scenario in una città scenario dove tutti sono attori, un'imbarcazione che era un edificio, una proposta architettonica, una proposta contemporanea che rifletteva sulla storia della stessa città e sul suo rapporto col teatro.

Il tema della città come scenario in cui i rapporti fra spettatore e opera saltano in pezzi è presente anche in 180°. In primo luogo, perché la città è lo scenario di una serie di fotografie e di video. In secondo luogo, perché il



LA DISTANCIA CORRECTA, 2003

titolo dell'opera fa riferimento al carattere convenzionale che determina la relazione fra opera e spettatore: situato di fronte a una scena, di fronte all'azione, di fronte a uno scenario.

In 180° il dialogo fra storia e contemporaneità è presente anche con il riferimento a un'altra delle espressioni della protesta contro il decreto Gelmini: la presa di monumenti nelle città. Le altane in cui appaiono alcuni dei personaggi sono un elemento edilizio caratteristico della Venezia monumentale. Altane che vengono occupate come lo sono stati altri monumenti nel corso delle manifestazioni in Italia. Se l'occupazione dei tetti ha un rapporto con il recupero del tessuto collettivo che organizza l'urbano, l'occupazione dei monumenti fa riferimento alla volontà di

recuperare gli spazi e i beni pubblici. In Italia (il paese al mondo che vanta la maggiore percentuale di patrimonio culturale dell'umanità), riappropriarsi dei monumenti è un atto politico: afferma che nello scontro fra dimensione collettiva e potere stabilito sono in gioco la memoria e la storia. Il cittadino che abita in una società crivellata da immagini, iscritte nel tessuto del reale, dove è emittente e ricevente al tempo stesso, recupera lo spazio pubblico non solo come contemporaneità ma anche come memoria, come storia.

Al di là delle altane e della stessa Venezia come soggetto di 180° , il progetto è intriso del dialogo fra storia e contemporaneità: le nature morte o interni, le biblioteche e collezioni di fotografie che emergono attraverso le riprese sulle finestre della grande veduta; o la stessa finestra come riferimento alla cultura viva. La finestra come codice visivo nella rappresentazione, sin dall'invenzione della prospettiva, appare ormai vuota: tutto accade all'esterno, cosa che sembra suggerire che sia stata oltrepassata la linea immaginaria tracciata dall'asse di 180° . Infine, la vista panoramica di Venezia si rifà a un genere pittorico sviluppato abbondantemente a Venezia: le *vedute*.

Le *vedute* si affermarono durante il Settecento. Singolare variazione del paesaggismo, riproducevano panoramiche di Venezia. Le *vedute* avrebbero contribuito alla diffusione internazionale dell'immagine di Venezia come città di commercio e di scambi o di viaggio. Le *vedute* furono quindi in un certo senso anticipatrici dell'immagine di Venezia come città da cartolina. In esse, la città è mostrata come uno scenario (a questo alludeva *Il teatro del Mondo* di Aldo Rosi) dove gli abitanti sembrano comparsi, come i personaggi a raso terra di 180° che appaiono in una panoramica contemporanea della città.



180° offre una veduta panoramica della città. Attraverso di essa propone un'idea della dimensione urbana. E contemporaneamente afferma e smentisce l'immagine di Venezia come cartolina: la foto rimanda alle vedute e la città appare come scenario, ma l'edificio principale è di stile liberty; i personaggi sono comparse su uno scenario, ma quando la camera mostra i particolari, i personaggi si individualizzano. Venezia è uno scenario e al tempo stesso afferma la realtà urbana.

* * *

Sur l'autoroute iniziava con una cinepresa all'interno di una macchina che avanzava verso uno schermo. Puntava su di esso e infine l'aggirava con una manovra che proiettava su di esso ombre cinesi. Questo video del 1998 annunciava l'intreccio di realtà e immagine che è presente in tutta l'opera di Mabel Palacín. E mette allo scoperto il meccanismo della fiction: mostra l'altro lato dello schermo.

Ma la fiction si colloca sulla sponda opposta alla realtà. Uno degli elementi ricorrenti nell'opera di Mabel Palacín è lo status delle immagini nella costruzione, come appaiono legate alla stessa trama del reale. Quando sfuma la sua ipotetica qualità rappresentativa, che segnava uno stacco fra immagine e realtà, ne svanisce anche la condizione di produttrice di fiction.

In *Narrativité, phénoménologie et herméneutique* Paul Ricoeur scrive che vi è una "importante dicotomia che divide il campo narrativo: da una parte, le narrazioni che hanno una pretesa di verità comparabile ai discorsi descrittivi che vengono usati nelle scienze — pensiamo alla storia e ai generi letterari affini alla biografia e alla autobiografia — e,

dall'altra, le narrazioni inventive, come l'epopea, il dramma, il racconto e il romanzo, per tacere dei modi narrativi che fanno ricorso a un mezzo diverso dal linguaggio: il cinema, per esempio, ed eventualmente la pittura e altre arti plastiche". La narratività è la qualità della narrativa che determina la distanza rispetto alle scritture o ai linguaggi non-narrativi mediante una serie di convenzioni: una voce narrante, uno scenario, lo svolgimento di una situazione, la cronologia dei fatti eccetera. In *Unbalanced* si rispettava una delle regole del cinema (il raccordo) ma se ne trasgredivano altre. La questione sarebbe quindi: com'è possibile costruire una narrazione ignorando le convenzioni che la rendono possibile? Magari perché la questione risiede di nuovo nell'immagine e in un salto in cui lo spettatore occupa la voce narrante, la configura. In un contesto in cui sono svanite le frontiere fra creatore e spettatore e fra rappresentato e rappresentazione, la differenza fra le diverse narrative descritte da Ricoeur è stata annullata. Non rispondono né alla distinzione neutralizzata fra emittente e ricevente, né alla distanza annullata fra realtà e rappresentazione, né al fatto che le immagini non rappresentano più la realtà ma sono intrecciate con essa.

La questione narrativa, il fatto di raccontare storie, che esse siano generate attraverso o a partire da immagini, è stata una costante in questo percorso attraverso le opere di Mabel Palacín. E vi è ovviamente presente il progetto 180°. Come in *Hinterland*, la camera percorre una grande veduta fotografata mettendo in risalto particolari che nella panoramica generale restano occulti. Il percorso permette di stabilire vincoli contenuti nella stessa immagine. Anche i video che funzionano come fughe dall'edificio principale attraverso le altane di Venezia configurano una narrativa che, come in *Unbalanced* e in *6*", è segnata dalla comunicazione fra personaggi.

Con la generazione di micronarrazioni, microstorie, narrative diverse, il lavoro di Mabel Palacín torna al contesto della cultura popolare di cui si faceva eco. Al di là della complessità teorica, delle dicotomie e dei molteplici strati che accumula nelle sue opere e che questo testo cerca di riprodurre, l'opera propone un linguaggio di immagini riconoscibili, i cui codici visivi sono assunti dallo spettatore e che, frutto della cultura pop di cui è debitrice, esercitano un fascino visivo strettamente legato al carattere ubiquo e suggestivo dell'immagine nell'attualità.

* * *

Se l'immagine è un elemento chiave nella contemporaneità per il suo spiegamento, per la democratizzazione, lo stato multimediale, la distribuzione globale e la dimensione comunicativa, l'arte che storicamente è stata lo spazio in cui si sono sviluppati i codici visivi può divenire oggi il luogo privilegiato dove riflettere sul loro status, sulle loro implicazioni e formulare proposte in uno scenario collettivo con grandi effetti sulla configurazione della realtà.

180° è appunto un tentativo di recuperare questa tensione e questo confronto nel contesto dell'arte.

