DAVID G. TORRES

NO COMMENT, NO PHOTO

UN PROJECTE DE MABEL PALACÍN
COMISSARIAT PER DAVID G. TORRES I PRODUÏT
PER L'INSTITUT RAMON LLULL

180°

PRESENTACIÓ

Vicenç Villatoro i Lamolla, director de l'Institut Ramon Llull

Per segona edició consecutiva, la cultura catalana estarà present a través d'un pavelló propi a la Biennal d'Art de Venècia, dins del programa oficial d'Eventi Collaterali. A través de l'Institut Ramon Llull, l'organisme dels governs de Catalunya i les Illes Balears per a la promoció exterior de la cultura catalana, aquesta cultura participarà no tan sols en un dels esdeveniments artístics centrals de la contemporaneïtat, sinó sobretot en un dels espais de diàleg i de comunicació que permeten conèixer, escoltar i incidir en els grans debats entre les cultures, en les reflexions col·lectives que relacionen l'art contemporani amb la realitat social i —especialment a Venècia com també a Catalunya i les Balears— entre tradició cultural, innovació i modernitat.

Si la cultura catalana vol ser present en tots els espais on es produeix aquest diàleg, cal ser present a la Biennal de Venècia. Perquè aquest és un escenari imprescindible, però sobretot perquè hi té coses a dir. La proposta que es presenta en aquesta ocasió és a la vegada una aportació artística rellevant i la culminació d'un procés d'elecció de l'obra i dels espais que ens sembla significativa. Seguint el «Document de Bones Pràctiques en Museus i Centres d'Art» aprovat l'any 2007, l'Institut Ramon Llull va formar un Jurat d'artistes i experts reconeguts i d'àmplia trajectòria, que va avaluar les diferents propostes presentades al concurs internacional. D'entre els vint-i-vuit projectes presentats, va guanyar el del comissari David G. Torres a partir de l'obra de Mabel Palacín, artista barcelonina, amb un bagatge consolidat i obra exhibida en diferents museus d'Europa i d'Amèrica. Respecte de l'edició de l'any 2009, l'exposició *180°* representa un canvi significatiu, ja que no es tracta d'una mostra col·lectiva al voltant d'un concepte, sinó que ofereix l'obra singular d'una artista preocupada per la relació entre la imatge exposada i l'espectador. Una obra, a més, que permet estrènyer els lligams entre dues realitats culturals, Catalunya i les Balears d'una banda, i Venècia de l'altra, que fa segles que dialoguen i comparteixen la preocupació sobre les relacions entre un patrimoni cultural i una tradició molt arrelats i la necessitat d'una mirada nova. En aquest diàleg, Mabel Palacín fa servir Venècia per parlar de la imatge i la realitat, però allunyant-la de la seva estampa més tòpica, dotant-la d'una nova estètica i d'un punt de vista particular.

De fons, el projecte que es presenta en aquesta edició de la Biennal segueix un objectiu central de l'Institut Ramon Llull: participar en els grans escenaris del debat cultural, però impregnats de la lògica de cadascun d'aquests escenaris, i a través, sovint, d'una institució present prèviament en el teixit de la ciutat, com és en aquest cas el Sale Docks, amb qui a més de l'exposició, hem elaborat un programa d'activitats complementari, al qual seguirà una presentació més específica del diàleg que es produeix avui en l'art de Catalunya i Balears entre les arrels i el present. Cal subratllar de manera especial aquesta cooperació amb una institució veneciana, ja que ens permet formar part d'un teixit i unes reflexions que dibuixen el marc específic de la Biennal de Venècia. Un marc, en aquest cas, ric, complex i molt divers, amb normes escrites i no escrites que fa més d'un segle que evolucionen i una oferta artística extraordinària. Per a la cultura catalana és fonamental ser present en un escenari com aquest. Perquè és un escenari central i prestigiós. Però sobretot per la convicció que la cultura catalana té coses a dir, i també coses a aprendre, en els seus debats, que són els nostres debats.



DAVID G. TORRES

NO COMMENT, NO PHOTO

SOBRE L'OBRA DE MABEL PALACÍN, EL PROJECTE «180°»,
L'ESTATUT DE LA IMATGE EN L'ACTUALITAT,
LA SEVA RELACIÓ AMB LA REALITAT I LES NARRACIONS (POLÍTIQUES)

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

En cinema, la regla dels 180 graus assegura que els personatges o elements enfrontats en una mateixa escena conservaran la mateixa posició en la pantalla. Segons aquesta regla, la càmera mai no sobrepassarà un eix longitudinal figurat per tal de mantenir la comprensió visual de l'escena. Així, en un pla-contraplà el personatge o element de l'esquerra sempre mantindrà la seva posició respecte de l'altre; si un personatge o objecte avança d'esquerra a dreta enfrontat a un altre que avança de dreta a esquerra, i si la càmera no creua aquest eix figurat, en el muntatge posterior i en la visualització de l'escena ambdós personatges o objectes avançaran en direccions oposades, mentre que si la càmera salta aquest eix semblarà que els dos personatges avancen en la mateixa direcció. En definitiva, la càmera haurà d'estar sempre en la mateixa banda de l'acció; només d'aquesta manera es mantindrà la distància entre l'escena que té lloc a un costat i els espectadors que es troben a l'altre.

Aquest eix imaginari, que s'assenta en la regla dels 180°, assegura que la relació entre les imatges i l'espectador sigui l'adequada. En definitiva, la regla posa èmfasi, se centra, exemplifica i insisteix en la relació entre imatges i espectador en la representació de la realitat.

Especular sobre la relació que mantenim amb les imatges, sobre com ens hi relacionem, com interpretem, entenem i reaccionem davant el tàndem realitat-imatge és el punt central en el treball de Mabel Palacín. I ho és des d'una perspectiva complexa, ja que no parteix d'una dicotomia entre imatges i realitat, sinó que assumeix que en la societat actual multimediàtica, perforada i travessada per imatges, aquestes ja no configuren una imatge-món, ja no intervenen entre la realitat i la seva representació, sinó que conformen el teixit de la mateixa realitat.

L'obra *180°* que Mabel Palacín ha realitzat especialment per al pavelló de Catalunya i de les Illes Balears de la Biennal de Venècia de 2011 fa referència a aquesta relació entre les imatges, la realitat i l'espectador o l'usuari: pren com a punt de partida l'esmentada regla cinematogràfica, des de la qual s'estableix la relació entre imatges, realitat i espectador.

* * *

La distancia correcta és el títol d'una peça de Mabel Palacín realitzada el 2003. Dues grans pantalles lleugerament desplaçades en el seu eix longitudinal, de manera que una està més avançada que l'altra, estan també lleugerament separades emulant la distància entre els ulls. En tractar-se de pantalles exemptes, les podem envoltar. Hi apareix un personatge tancat en un espai que podria ser un garatge o un gran estudi ocupat per una altra pantalla sobre la qual es projecten fragments de pel·lícules i altres imatges. A la instal·lació, allò que succeeix en una pantalla no és simètric amb el que passa a l'altra, encara que ambdues mostren el mateix en diferents moments: un personatge que intenta relacionar-se d'alguna manera amb allò que veu projectat. Sembla que visqui en un món amb el qual només es pot relacionar a través de les

imatges. Interpreta el que passa a la pantalla, al principi imita gestos o postures, després intenta intervenir en allò que succeeix i, més tard, recompon la realitat a través dels fragments que veu. En alguna imatge apareix un rellotge i, aleshores, el personatge busca un rellotge; en una altra, una caixa i, aleshores, busca una caixa; en una altra, una metxa i un encenedor, els busca i acaba fabricant una bomba. Una bomba que assoleix un valor metafòric. La bomba faria esclatar aquell món inundat d'imatges en què viu, les incrustaria en el teixit d'allò que és real. O destruiria l'ordre de les coses, un sistema de relació que no funciona, establint així noves pautes de relació.

El títol *La distancia correcta* assenyala principalment la necessitat de trobar la distància correcta entre un mateix, el subjecte i les imatges, i crear noves pautes en l'actual sistema de les imatges. Una distància que el personatge de l'obra s'esforça a trobar: oscil·lant entre la imitació i el fet d'abismar-se en les accions que es duen a terme a la pantalla. En tractar-se d'una obra projectada en dues pantalles entre les quals es pot circular, exigeix a l'espectador un esforç semblant: escollir entre observar una pantalla o l'altra i determinar la posició correcta. Aquesta és la clau: la distància correcta és impossible, ja que és fluctuant, es basa en la circulació, en poder travessar i envoltar les imatges i en una interpretació oberta.

A *Una noche sin fin*, una obra del 2006-2008 i presentada al Salvador Dalí Museum de Saint Petersburg, a l'estat de Florida, (la descripció d'aquest museu és tot un viatge mental des de Figueres, al nord de Catalunya, fins a Sant Petersburg per acabar a Florida, un viatge de descol·locació que sembla oferir un context ideal al treball de Mabel Palacín), l'artista insistia, com una constant en el seu treball, en la necessitat que l'espectador trobés la distància correcta davant de l'obra. També hi havia dues pantalles, tot i



que en aquest cas estaven enfrontades. L'espectador havia d'escollir entre observar la continuïtat de l'una o de l'altra —d'aquesta manera sempre hi havia alguna pantalla darrere seu— o fer un moviment de rotació constant. Era impossible abastar tota la informació alhora. Les escenes que se succeïen en cada pantalla eren diferents però la banda sonora era la mateixa. La peça estava dividida en diferents blocs: la representació exemplificada en el teatre; el món del treball en una cadena de muntatge; el temps de descans i la son; i l'ordre natural. Cadascun dels blocs havia estat enregistrat a una velocitat diferent, fet que revelava el caràcter convencional del temps: no existeix un temps real, o encara millor, a més del temps real existeix un temps subjectiu. L'espectador s'encarava així a diferents temps de reproducció determinats pel mitjà d'enregistrament de les imatges: accelerat o alentit.

A més, en el bloc de la representació del teatre, la filmació assumia que l'espectador estava dins de l'obra.

Una noche sin fin comença amb dos telons vermells (tornarem al vermell), un en cada pantalla, que s'obren i donen pas a l'acció. En una de les pantalles apareixen els espectadors que acudeixen a una obra que es desenvolupa a l'altra pantalla. La dicotomia entre representació i espectador es reprèn en diverses ocasions al llarg de la filmació (i amb altres implicacions que apareixeran més endavant), però, en aquest cas, per anul·lar-la: com que l'espectador s'hi ha incorporat i forma part de la narrativa, ja no és un subjecte. O no és solament un subjecte sinó que el seu estatus oscil·la entre subjecte i objecte, entre emissor i receptor.

Tant *La distancia correcta* com *Una noche sin fin* se situaven en un terreny especulatiu. És a dir, especulaven sobre com ha de ser a partir d'ara

LA DISTANCIA CORRECTA, 2003

la relació que establim amb les imatges. Aquest terreny ara és important. Mai no havíem viscut en un món tan perforat, cobert i configurat per imatges. Avui, el que està en joc no és la relació de les imatges amb la realitat, sinó el seu estatut com a realitat mateixa, entrellaçades en el teixit d'allò que abans podíem anomenar realitat. En aquest sentit, *La distancia correcta* plantejava dues qüestions fonamentals en el treball de Mabel Palacín: com podem relacionar-nos amb les imatges en un món que n'està saturat; i fins a quin punt les imatges ja no tenen una funció representacional sinó que estan presents. En el seu treball, Mabel Palacín planteja quin és l'estatut de les imatges en l'actualitat.

* * *

Actualment, l'explosió de la imatge és evident i, potser, requereix poca explicació. No es tracta solament que no hàgim d'escollir només entre dos canals de televisió, ni tan sols que aquests s'hagin multiplicat



UNA NOCHE SIN FIN, 2006-2008

exponencialment, que les plataformes siguin diverses, que existeixi la possibilitat de tenir televisió a la carta o que la ciutat estigui farcida d'imatges publicitàries i de tot tipus, sinó que el web i Internet han esdevingut difusors constants d'imatges fixes o en moviment, i que cada subjecte s'ha convertit en un generador d'imatges en múltiples dispositius (càmeres de mà o telèfons mòbils) que immediatament entren en circulació. Abans que passi alguna cosa, hi ha una càmera disposada a enregistrar-ho i distribuir-ho.

Una altra qüestió diferent, més complexa, que va més enllà de la simple explosió de la imatge en l'actualitat, és com aquesta explosió comporta un canvi en l'estatut de les imatges, en el lloc que ocupen i les fases en què s'ha produït aquest canvi.

A *Anatomía de un instante*, Javier Cercas explica la raó que el va dur a escriure un llibre sobre el cop d'Estat de Tejero. Tot i que en el moment d'escriure'l havien transcorregut gairebé trenta anys, li cridaven l'atenció les múltiples contradiccions i llacunes que encara persisteixen entorn del cop. Però hi ha un fet especialment rellevant: la majoria recordem haver vist l'entrada de Tejero al Congrés dels Diputats en directe a la televisió la tarda del dilluns 23 de febrer de 1981. És cert que existeixen les imatges de televisió, les hem vistes centenars de vegades, sabem que una càmera va enregistrar els fets, però, tanmateix, no es van emetre en directe. Les imatges de la presa del Congrés es van fer públiques setmanes després. El que crida l'atenció a Cercas és que recordem haver vist (viscut) en directe un fet que coneixem en diferit.

Les imatges de l'assassinat de John F. Kennedy tampoc no es van veure en directe. De fet, no va ser fins al 1975, dotze anys després, quan es va

emetre la cèlebre pel·lícula que va rodar Zapruder en el lloc del crim. El magnicidi és, tanmateix, el primer esdeveniment històric de caràcter mediàtic. Per aquesta raó, el 1975, el mateix any de la seva difusió pública, el col·lectiu Ant Farm va escollir aquell fet com a referència per exemplificar l'adveniment de la societat mediàtica i va realitzar un *reenactment* de l'assassinat de Kennedy documentat en una pel·lícula titulada *The Eternal Frame*.

El següent esdeveniment mediàtic que va marcar distàncies enfront dels anteriors (i tots els que han estat enregistrats des de l'assassinat de JFK) va ser l'atac contra les torres bessones de Nova York el dimarts 11 de setembre de 2001. Aquest el vam veure en directe, tot i que estrictament no va ser la primera vegada que, com a espectadors davant d'una pantalla, assistíem al desenvolupament de la història en viu. Durant la primera guerra de l'Iraq el 1991, vam veure en temps real els bombardejos sobre Bagdad. Van ser programats per coincidir amb horari de màxima audiència a la televisió nord-americana (un fet que els terroristes dels atacs contra les torres bessones van aprendre, ja que el lapse entre un xoc i el següent responia al càlcul de la possible audiència televisiva un dilluns a primera hora del matí als Estats Units). La dificultat per fixar una distància respecte del que estava succeint es va fer evident pels comentaris dels locutors de televisió, que comparaven les explosions provocades pels bombardejos amb focs artificials o comentaven com n'eren de boniques les llums de colors de les trajectòries i dels impactes dels míssils. La impossibilitat de distància enfront del fet va ser el fruit d'un efecte invers al de creure que l'entrada de Tejero o l'assassinat de Kennedy fou quelcom que vam veure en directe. Quan passa per primera vegada, amb els bombardejos a l'Iraq, no s'admet completament que la imatge presenta els fets i no els representa. Tot i que ja han passat al costat de la simple presentació, encara s'assumeix com a representació.

Les imatges del xoc de l'avió sobre la primera de les torres bessones també es van emetre després del succés. Però, fins i tot, mentre les càmeres de mig món instal·lades enfront de la badia de Nova York enfocaven en directe, quan la primera torre cremava i es va encastar el segon avió, alguns comentaristes de televisió van creure que es tractava d'imatges en diferit del primer xoc.

El següent fet significatiu que il·lustra l'alteració de la nostra relació amb les imatges i la transformació del seu estatut és molt més recent. L'hivern passat, durant la revolució d'Egipte, les imatges que van circular des de la plaça Tahrir ja no provenien de reporters que presentaven els fets, sinó que eren imatges que els mateixos manifestants havien pres i circulaven en temps real, primer pel web i després en els mitjans de comunicació.

En aquest últim estadi, les imatges ja no representen solament la realitat, tampoc no la presenten, sinó que formen part del seu teixit, no només perquè es produeixen en temps real, sinó perquè afecten els fets en aquell mateix temps real. No els representen, són el fet.

El treball de Mabel Palacín no discuteix tant la qüestió de la representació, la versemblança o no de les imatges o el seu vincle amb la realitat, sinó que pren com a punt de partida el fet que formen part del teixit d'allò que és real. Dit d'una altra manera, mostra que aquest eix que assentava la regla dels 180°, que proposava una sèrie de normes en la relació entre imatge i espectador, segons les quals es podia assegurar un lligam entre aquestes i la realitat que representaven, s'ha trencat perquè tant l'espectador com les imatges han saltat d'una banda a l'altra de l'eix: un s'ha convertit en usuari/emissor i les altres circulen entrellaçades amb la realitat, sense separar-se'n, sense intentar reconstruir-la o representar-la

sinó qualificant-la. De fet, el protagonista de *La distancia correcta* vivia en un soterrani en què les imatges conformaven la realitat.

* * *

Molt abans que els manifestants de la plaça Tahrir fessin circular les seves imatges a través del web, Mabel Palacín ja havia reflexionat sobre el nou estatut que estaven adquirint les imatges com a resultat de la seva circulació. *C'era una volta (rojo)* és una obra de l'any 2000, amb una execució molt senzilla que, en aquest sentit, contrasta amb la complexitat de la seva producció habitual, encara que no amb menors repercussions en la complexitat dels seus continguts. L'obra és fruit dels resultats obtinguts en introduir la paraula «vermell» en un cercador d'imatges a Internet, i existeix en format digital com una sèrie d'imatges que cal imprimir per ser exposades.

Òbviament, *C'era una volta (rojo)* fa al·lusió a la repercussió que ha tingut Internet en la proliferació d'imatges, a aquell estat d'explosió contemporani. Però també recull referències que van des del surrealisme i l'escriptura automàtica, el cadàver exquisit o l'interès per l'atzar, fins a l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg.

Efectivament, la selecció d'imatges a *C'era una volta (rojo)* és arbitrària, l'artista només marca una guia: que responguin a la recerca de la paraula «vermell». Aquesta arbitrarietat recorda els jocs d'atzar surrealistes, la intenció dels quals era revelar significats nous i subvertir la trama d'allò ordinari (allò que poetes com Mallarmé havien qualificat de «prosa de la quotidianitat»). L'artista com a guia, apartada de la decisió sobre la imatge, imposa una distància paral·lela com la que volia mantenir



C'ERA UNA VOLTA (ROJO), 2000

Marcel Duchamp per a l'elecció d'un *ready-made*: trobar un objecte, un dia concret i a una hora concreta, i prendre la decisió de convertir-lo en *ready-made*. Un dels efectes d'aquesta decisió era que el significat de l'objecte canviava; mentre el significant romania inalterat (un urinari, una roda de bicicleta o una pala de neu), el seu significat variava: un objecte apartat de la cadena de significació de la realitat (la prosa de la quotidianitat) passava a tenir un altre valor (per exemple, la roda de bicicleta que gira ininterrompudament però no avança, no produeix, es podia convertir en una metàfora de la masturbació). De la mateixa manera, les imatges que configuren *C'era una volta (rojo)* apareixen desplaçades del seu valor de representació original i, ara, en la nova cadena en què es veuen immerses queden obertes a altres recorreguts. En aquest sentit, el títol («Hi havia una vegada») funciona com a disparador per construir narratives diferents. Unes narratives en què les imatges fan de paraules, com a icones, el seu valor ja no rau en representar alguna cosa, on d'alguna manera la relació amb la realitat s'ha esquerdat, i elles mateixes configuren un llenguatge.

I aquest últim aspecte és el que vincula *C'era una volta (rojo)* amb l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg. La col·lecció de panells amb imatges agrupades que, com una espècie de museu imaginari, configuren l'*Atlas Mnemosyne*, no respon només a la voluntat de classificar. L'*Atlas* s'organitza, òbviament, com una classificació d'imatges que estableixen una sèrie de similituds o nexes en comú. Però això és precisament el que fa que la proposta d'Aby Warburg sobrepassi la mera qüestió de classificar imatges. Per mitjà del seu *Atlas*, Warburg posa en marxa la intuïció que les imatges configuren per si mateixes un llenguatge. Es tracta d'un llenguatge propi, universal, en el qual des d'un punt de partida —vermell, en el cas de Mabel Palacín— unes imatges remeten a les altres i, a més,

unes classifiquen les altres, generant una narrativa pròpia. Una narrativa en què el valor representacional es dilueix i és substituït per un valor icònic.

La referència al vermell no és casual: es tracta d'un color amb connotacions polítiques i emocionals; respon a un codi visual que es relaciona amb la sang, i que sol tenir la voluntat de destacar la intensitat. A més, el vermell és un *leitmotiv* en l'obra de Mabel Palacín: reapareix en les parets de la instal·lació *La distancia correcta*; en els telons, el vi o les caixes d'*Una noche sin fin*; i també en múltiples elements de la instal·lació *180°*. Les parets vermelles desmenteixen tant la *white box* (el característic espai de l'art) com la *black box* (la sala fosca del cinema), la qual cosa permet que l'artista situï el seu treball en un territori intermedi, que participa d'ambdós i se'n serveix segons li convingui.

La recurrència al vermell com a *leitmotiv* en diferents propostes de Mabel Palacín estableix una línia de continuïtat entre els seus treballs. Així ho va assenyalar Manel Clot a *Historia(s) de M*, un text a propòsit de *La distancia correcta*: la necessitat de parlar en el cas de Mabel Palacín de l'obra i no d'obres, de manera que, com veiem, unes condueixen a les altres. El vermell seria, doncs, una manera d'assenyalar la connexió que existeix entre elles o, utilitzant una expressió habitual de José Luis Brea, el seu caràcter rizomàtic. Un caràcter que aquest text intenta recompondre lliscant entre diversos relats fragmentaris i entrellaçats sobre l'obra de Mabel Palacín i *180°*.

* * *

A l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg hi havia una qüestió que *C'era una volta (rojo)* anuncia obertament: que les imatges han format un nou llenguatge universal. El que ha permès el nou estatut de la imatge com a



llenguatge universal estès i global han estat els nous mitjans per a la seva obtenció i distribució. Per fer-nos una idea de les dimensions d'aquesta explosió d'imatges que configura la realitat, necessitem solament un parell de dades: només a Facebook, els usuaris pugen una mitjana de cent milions de fotografies diàries; i també diàriament es veuen a YouTube uns 150 anys en hores de vídeo. A aquestes dades caldria afegir-hi un matís: les imatges en moviment o fixes no es distribueixen ni circulen únicament a través de les xarxes socials, sinó també per missatges SMS, correu electrònic, memòries USB; s'escanegen i s'imprimeixen en diferents formats i qualitats, i es reprodueixen en un projector, pantalla plana, de televisor o d'ordinador, o en un mòbil. Les formes actuals d'obtenció, difusió i circulació de la imatge han desbaratat el concepte modern segons el qual cada mitjà tenia la seva pròpia idiosincràsia, és a dir, que els diferents mitjans tenien propietats úniques que es traduïen en un llenguatge específic per a cadascun d'ells. El valor del mitjà ha estat substituït pel valor de la circulació i la distribució, independentment del mitjà utilitzat.

A *Para M. (Séquence voiture / Nuit près du motel / Au petit cinéma)* Mabel Palacín recorria al gènere cinematogràfic de la *road-movie*. Una sèrie de fotografies en blanc i negre de gran format mostren una conductora en un cotxe (la mateixa artista) en una seqüència de pla fix. La successió de les imatges en l'espai configura el moviment, com en les bases que articulen la imatge en moviment del cinema. Només que en aquest cas no és la fluència de les imatges el que produeix aquest moviment, sinó el passeig del mateix espectador per davant d'una sèrie de fotografies. A més, intercalada entre les fotografies i d'una mida semblant, una projecció, aquesta vegada en color, mostra allò que la conductora està veient. *Para M.* funciona com una seqüència desmuntada, com a *Una noche sin fin* i a *La distancia correcta*, l'obra està dividida en dues parts, en un exercici de dissecció del

PARA M., 1998

pla-contraplà al qual *180°* també fa al·lusió, ja que el títol fa referència a la regla de l'eix que la càmera ha de respectar. Així mateix, a *Para M.*, s'obliga l'espectador a ser un usuari actiu, a fer l'obra. I, finalment, prefigura un escenari en què la imatge ha perdut el fil amb el mitjà: una sèrie de fotografies oposades a un vídeo estàtic provoquen moviment. Un escenari en què la imatge ha esdevingut autònoma, multimediàtica, qualificada per si mateixa i no per la idiosincràsia del mitjà amb què s'ha obtingut.

* * *

Part del projecte que Mabel Palacín ha dut a terme a *180°* reprèn un sistema de producció i de construcció de la imatge que havia utilitzat en un treball anterior: *Hinterland,* de 2009. Segons la mateixa artista, *Hinterland* és indistintament una fotografia i un vídeo.

En ambdós casos, el procés s'inicia amb la presa d'una gran imatge, una vista panoràmica. A *Hinterland* es tracta d'un ampli espai dels ravals d'una ciutat, en els seus límits, on coexisteixen camps que podrien ser de cultiu amb construccions i àrees abandonades. En el cas de *180°*, la imatge correspon a un lloc indefinit de la ciutat de Venècia, on el protagonista és un edifici que arquitectònicament no respon als coneguts arcs i puntes d'origen bizantí que han marcat la postal de la ciutat i els seus canals, sinó a l'estil Liberty. Després, un vídeo recorre i es fixa en els detalls de la vista.

Tant a *Hinterland* com a *180°*, la imatge general té una gran definició i és molt detallista. De fet, en realitat no es tracta d'una única imatge sinó que està formada per fragments per tal d'obtenir aquesta precisió i detall. Els fragments es munten en quadrícula i conformen una gran vista o panorama del lloc.



HINTERLAND, 2009

Aquesta necessitat de precisió dictada pel detall de la imatge exigeix que els elements que la configuren, que estan inclosos en la vista, no es deixin a l'atzar. La producció necessària per a l'obtenció de la vista, tot i ser una fotografia, segueix els models del cinema: requereix controlar la zona, muntar els elements que sortiran en la imatge definitiva (d'*attrezzo*, d'interiors que es veuen a través de les finestres, de mínims detalls,



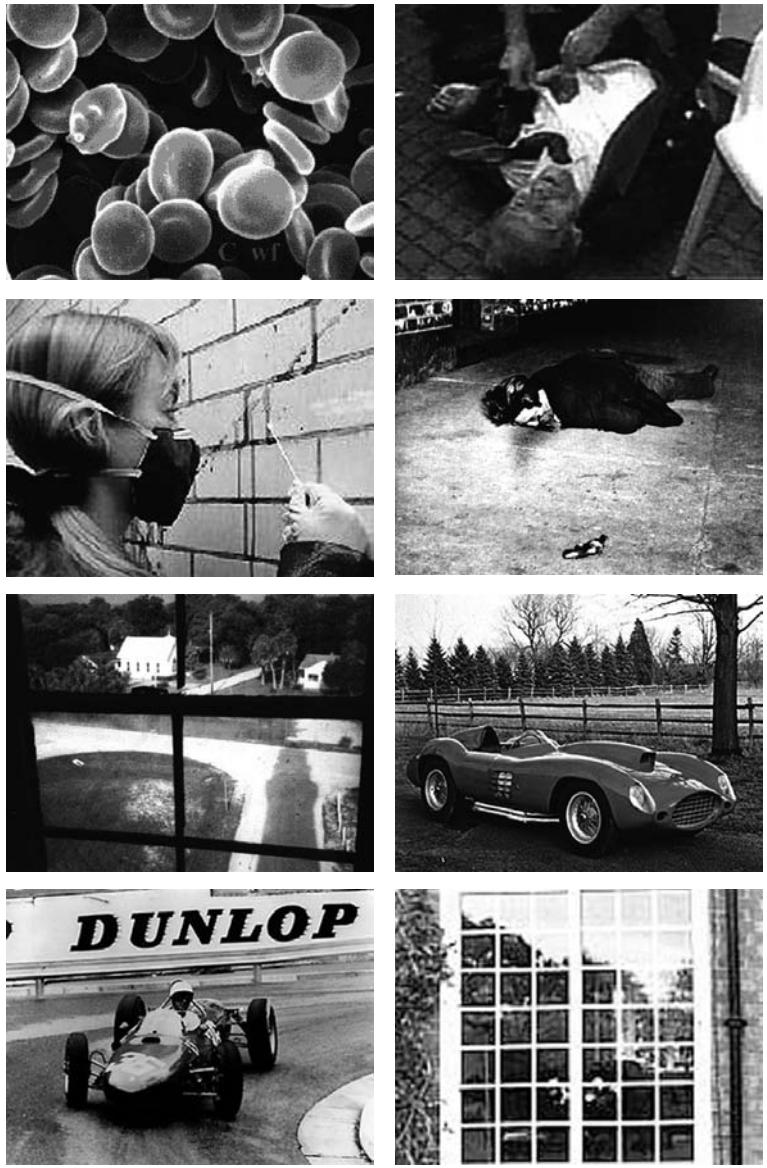
d'actors i extres en accions determinades...). Es tracta d'una fotografia que exigeix una producció cinematogràfica i que, en un darrer gir, torna a constituir-se com a imatge en moviment.

Aquesta gran fotografia es filma i es mostra en vídeo. A *Hinterland*, el vídeo és el resultat de recórrer digitalment la gran vista. Mentre que un dels vídeos que formen part de *180°* va més enllà: és el resultat de filmar amb una càmera en un plató la fotografia de la vista. En avançar sobre la imatge, la càmera va descobrint matisos, elements i microhistòries que estan presents i, al mateix temps, ocults. Revela, en realitat, les múltiples capes de la imatge. Si en obres com *Para M.* o *La distancia correcta* l'espectador es movia entre les imatges, a *180°* i a *Hinterland* la càmera, com a ull i com a cos, és la que es mou entre la imatge. Però, sobretot, ambdues obres assenyalen la indiferència del mitjà utilitzat, l'autonomia de la imatge enfront del mitjà: és imatge estàtica i alhora en moviment.

* * *

Les xifres, que són prova manifesta del nivell de circulació de les imatges (els milers d'imatges que s'obtenen, comparteixen i usen o els milions de vídeos de YouTube), indiquen el caràcter global, i també democràtic, del procés d'explosió de la imatge. La seva obtenció, ús i distribució ja no pertanyen a un sector específic: no cal tenir un coneixement especial dels mitjans, ni disposar d'uns mitjans concrets (només cal un telèfon mòbil). Així, doncs, ja no és possible parlar en termes d'emissor i receptor, sinó d'un usuari actiu que emet en la mateixa mesura que rep. A *El proceso creativo*, Marcel Duchamp afirmava que era l'observador qui feia l'obra. En termes d'imatge, de la seva explosió i la seva distribució multimediàtica, la premissa *duchampiana* es compleix literalment i radicalment.

LA DISTANCIA CORRECTA, 2003



C'ERA UNA VOLTA (ROJO), 2000

La relació privilegiada que alguns mitjans mantenien amb la realitat, principalment els mitjans periodístics, s'ha malmès. El principi de la unidireccionalitat entre emissor i receptor ha estat substituït. Els mitjans ja no representen la realitat perquè aquesta s'ha esberlat, fragmentat. Les imatges circulen com a part de la realitat: la frontera que permetia distingir entre un àmbit i un altre s'ha desbaratat. De manera simple, però efectiva, *C'era una volta (rojo)* assenyala aquesta nova realitat en què les imatges per si mateixes poden formar un llenguatge.

Tots aquests fenòmens qualifiquen el nou estatus de la imatge en l'actualitat. Un nou estatus en què destaca el seu valor d'intercanvi i s'accentua el seu caràcter comunicacional. És a dir, les imatges forgen un llenguatge global que ha acabat esdevenint una espècie de llengua comuna, una llengua franca que configura la cultura visual contemporània. La cultura popular, entesa d'una manera àmplia, ha assumit la imatge.

La referència al nou estatut de la imatge com a llengua franca i universal està continguda en el títol del projecte de Mabel Palacín per al pavelló de Catalunya i de les Illes Balears de la Biennal de Venècia d'una manera subtil però significativa: *180°* són xifres de comprensió universal.

* * *

En recuperar determinades icones de la cultura popular, les seves marques i les seves imatges, el Pop Art i els artistes lligats al Pop Art trencaven la línia divisòria entre alta i baixa cultura. En fer-ho, es comprometien amb una època en què la cultura popular emprenia la construcció d'un llenguatge universal: en primer lloc, la imatge esclatava i ocupava tot l'espai de la realitat, qualificant la manera de relacionar-nos-hi; i, en segon lloc, la distinció entre mitjans i llenguatges artístics es tornava indiferent.

El Pop Art qüestionava la teoria formalista segons la qual cada mitjà tenia un llenguatge propi. L'esquema de Greenberg col·locava la pintura abstracta en la cúspide de l'art justament per la seva suposada puresa i independència envers altres mitjans. La teatralitat era la clau argumental: l'escultura, per exemple, introduïa elements de teatralitat com la posada en escena o la circulació de l'espectador i era, per tant, un mitjà híbrid, impur. Per la seva banda, la pintura figurativa depenia d'elements com la narrativa o la il·lustració. I la fotografia estava coaccionada per la seva relació amb la realitat. El Pop Art trenca aquest esquema, que anhela un súmmum de puresa mitjançant la hibridació: fotografia, cinema, pintura, etc., i així posa fi a l'especificitat (o la puresa) de cada mitjà. Lluny dels sistemes classificatoris de la història de l'art, el Pop Art recupera una tensió de les avantguardes de la dècada de 1920 en què cinema, escriptura, música, grafisme, fotografia, etc. compartien escenari. Andy Warhol va produir imatges fixes (pintures i fotografies), pel·lícules (*Kiss*, *Sleep*...), música (Velvet Underground) o videoclips (The Cars). La novel·la de Jack Kerouac *On the Road* troba el seu ressò en la música de Charlie Parker i, en fer-ho, trenca les referències de la novel·la tradicional americana i estableix com a eixos del relat una sèrie d'icones procedents de la cultura popular: imatges, música, viatge.

A més del mitjà, com a llenguatge, la imatge conforma la cultura popular com una llengua franca universal. Aquesta cultura popular està constituïda, al mateix temps, per una indiferenciació entre mitjans en els quals conviuen imatge, música i text.

La cultura popular com a referència i marc de treball apareix en l'obra de Mabel Palacín en tres sentits. En primer lloc, assumeix la imatge com a llenguatge universal més enllà del seu format com a creadora del teixit

de la realitat. Ja he assenyalat que incorpora el seu desplegament com a imatge fixa i en moviment, obtinguda amb mitjans d'enregistrament de baixa qualitat, democràtics i d'alta qualitat; i que en fa ús en fluïdesa, la fa intercanviable (entre fotografia i vídeo), la incrusta en la realitat (*La distancia correcta*) i busca que es pugui travessar (*Para M.*). En segon lloc, no mostra una diferència entre mitjans i llenguatges i assumeix la cultura popular com un tot. En obres com *La distancia correcta*, l'artista incorporava elements del cinema en els fragments de pel·lícules amb què el protagonista es relacionava. Però, a més, en molts dels seus treballs, la música (ha col·laborat amb músics com Mark Cunningham), el grafisme (ha col·laborat amb Alex Gifreu) i l'arquitectura (ha col·laborat amb Mirko Mejetta a *180°*) tenen una gran importància. El treball de Mabel Palacín es duu a terme segons els procediments de la producció cultural popular: un treball en col·laboració amb altres artistes en dilueix l'autoria. I, finalment, en tercer lloc, en els seus treballs la cultura popular no és únicament una referència sinó que les imatges es constitueixen com a part integrant d'aquesta cultura popular: per l'ús dels elements que fan d'aquesta cultura un llenguatge universal, per la seva participació en la seducció de la imatge, per la seva capacitat per desenvolupar diferents nivells de lectura, i per les múltiples capes i narratives que ofereix.

Així, doncs, la referència a Jack Kerouac i a la seva novel·la *On the Road* no és casual. *Para M.* o *Sur l'autoroute* al·ludeixen al gènere cinematogràfic de la *road-movie*. Les imatges de *Para M.* —cotxe-conductora-ulleres de sol-carretera— són icones de la cultura popular i s'utilitzen per desplegar significats i, novament d'una manera rizomàtica, per reenviar la qüestió de la imatge, la seva autonomia, la relació amb la realitat o la seva universalitat.

* * *

El treball de Mabel Palacín s'ha caracteritzat perquè utilitza, i de vegades desentranya, els elements d'un llenguatge universal, els codis culturals amb els quals operen les imatges. Si a *Hinterland* i a *180°* anul·lava la distinció entre imatge fixa i imatge en moviment; si a *Sur l'autoroute* o *Para M.* utilitzava el gènere de la *road-movie*; si a *180°* pren com a referència la regla de l'eix, a *6"* (sis segons) desmuntava la base que articula el cinema justament com a imatge en moviment i a *Un/balanced* (2005) recorria una vegada més a una altra de les regles que asseguren la continuïtat narrativa del cinema.

6" (2005) és una pel·lícula en forma de llibre. Reuneix un centenar de fotografies de cent persones que recullen una pedra del terra i la llancen. Les fotografies estan impreses com una seqüència en un llibre: una pàgina per imatge. La continuïtat de les imatges està muntada de manera que cadascuna de les fotografies continua l'acció de l'anterior. El gest d'una persona és correspost pel gest següent en l'acte de llançar la pedra a una altra persona. Quan passem ràpidament els fulls del llibre obtenim com a resultat una acció única en moviment: el llançament d'una pedra. A *6"*, Mabel Palacín recorre a la base del cinema com a successió d'imatges fixes que creen l'efecte del moviment. La diferència és que aquí ambdós aspectes, moviment i estatisme, estan presents sense que un n'anul·li l'altre. En passar ràpidament les pàgines, el llibre esdevé una pel·lícula de curta durada. Però, al mateix temps, cada fotografia és individual en la mesura que el protagonista és diferent, i també perquè, de fet, és impossible veure la seqüència completa ja que les fotografies estan impreses en ambdues cares de cada pàgina. Una vegada més, en fullejar ràpidament el llibre cal escollir entre les imatges de la dreta o les de l'esquerra. Es provoquen així diversos efectes: Mabel Palacín insisteix en la indistinció dels mitjans, allò important és la imatge i la fluctuació o la fluïdesa entre imatge estàtica i imatge en moviment. I com ja passava



SUR L'AUTOROUTE, 1998-1999

en altres obres, la seva posada en marxa requereix d'un espectador que l'activi, que la faci circular i detoni les imatges.

Un/balanced també integra una multitud de personatges. Es tracta d'un vídeo basat en la regla cinematogràfica del ràcord. El ràcord permet la unitat visual entre diferents plans. És a dir, fixa la continuïtat del moviment d'objectes o persones entre dues escenes gràcies a la simultaneïtat de la llum, la direcció dels moviments o el punt de vista. Això permet a l'espectador reconèixer que els personatges o els objectes que apareixen en els diferents plans estan en la mateixa escena. A *Un/balanced*, el ràcord s'ha reduït a la continuïtat entre les mirades. Al vídeo, diferents persones en primer pla creuen les mirades: la continuïtat del punt de vista i els creuaments de mirades dels personatges semblen establir un nexe de relació entre





6", 2005

ells. Una dona mira a l'esquerra, la seva mirada és captada per una altra persona que sembla correspondre-li quan es gira i mira a la dreta, després canvia el punt de vista i sembla dirigir-se a una altra, i així successivament, de manera que l'acció es complica cada vegada més, i arriba fins i tot a incorporar els moviments dels personatges. Però aquesta continuïtat es veu dificultada constantment per un element que l'enrareix i l'entretalla. En realitat, no existeix una continuïtat espacial entre els personatges. És a dir, si ens fixem en els fons, la il·luminació, de vegades les estances tancades i d'altres els espais oberts, sembla evident que la relació entre ells només existeix en virtut de l'adequació a una regla visual, a una regla incrustada en la nostra memòria visual: la que ens diu que els personatges estan units per la mirada. És novament l'espectador qui estableix una continuïtat entre plans que no existeix i que només reconstrueix en funció d'un llenguatge





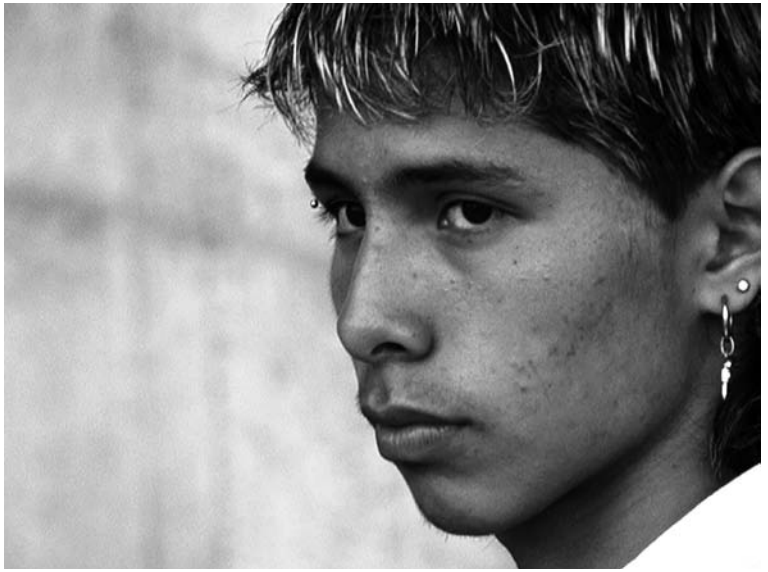
6", 2005



UN/BALANCED, 2005

universal de les imatges. Són les imatges, en els diferents plans, les que generen relacions entre si, les que formen un diàleg.

Tant a *Un/balanced*, com a *180°*, Mabel Palacín recorre a una regla del cinema, com ja havia fet a *Para M.*, per desmuntar-la, aïllar-la i dissecar-la. Però, en subratllar el ràcord únicament en funció de la mirada, provoca un salt d'eix constant en la continuïtat espai-temporal. És a dir, tot i que respecta el ràcord de la mirada, no fa el mateix amb el de la unitat espai-temporal marcat pels llocs en què es produeix l'escena o per la il·luminació. De la mateixa manera, *180°* pren com a referència una regla que estableix la relació entre imatges i espectador per demostrar que en l'actualitat s'ha produït un salt d'eix, que la distància entre espectador i imatge s'ha



UN/BALANCED, 2005

anul·lat. Una realitat que, pel que fa a la resta, apareix en altres obres de Mabel Palacín en què l'espectador pot circular a través de projeccions i fotografies, com a *Una noche sin fin*.

Una noche sin fin provocava un salt en l'eix entre espectador i imatge. La projecció en dues pantalles enfrontades començava amb l'obertura del teló en ambdues pantalles; després, en una d'aquestes començava l'acció en un escenari, mentre que a l'altra apareixia una platea amb espectadors. Al mateix temps, els espectadors (reals) es veien obligats a decidir quina pantalla miraven i, al capdavall, la seva percepció quedava condicionada per les diferents velocitats de la imatge, alentida o accelerada.

* * *

180° està formada per diversos elements que s'agrupen en dues parts. D'una banda, una imatge general d'unes vistes (*vedute*) de Venècia i un vídeo que és el resultat d'haver filmat aquesta mateixa imatge en alta definició (aplicant el sistema de producció de *Hinterland*). De l'altra, una sèrie de vídeos amplien la vista per damunt de l'edifici central de la fotografia general. Funcionen com una espècie de punts de fuga a partir de l'edifici, que s'estenen per les teulades de la ciutat a través de connexions de mirades i visió entre individus. Aquests creuaments de mirades i el fet que realitzin una acció col·lectiva recorden la lògica d'*Un/balanced* i de *6"*. Per la seva banda, *180°* insisteix en la dualitat immanent en l'obra de Mabel Palacín: una part planteja, com a *Hinterland*, una dicotomia entre imatge en moviment i imatge fixa; i una altra part de l'obra contraposa la fuga a la vista general i al pla fix.

La dualitat o el joc entre contraris és constant en el projecte *180°*. La vista general d'una imatge de gran magnitud es contraposa a les imatges d'una càmera que navega i en destaca els detalls. En algunes de les imatges del projecte, l'edifici estil Liberty que apareix en la vista es confronta al fons industrial del port de Venècia. La imatge de Venècia com a postal s'oposa al port comercial i la vida urbana. En els detalls de l'edifici es pot constatar que hi viu gent —a través de les finestres es veuen llibres, menjar o roba—, però dins no hi ha ningú, sempre es troben a l'exterior. Sembla que les persones que deambulen pels voltants de l'edifici estiguin incomunicades i aïllades, mentre que les que apareixen als vídeos de les teulades de Venècia es relacionen entre si.

No obstant això, aquesta dualitat no caracteritza només el projecte *180°*. *Hinterland* oposava imatge en moviment a imatge estàtica. Tant a *La distancia correcta* com a *Una noche sin fin*, se'ns oferien dues projeccions.

A *Una noche sin fin*, a més, es contraposava el món de l'espectador a l'acció teatral, i la imatge alentida a la imatge accelerada. A *Para M.*, fotografia i vídeo compartien el mateix estatus. A *Un/balanced*, la discontinuïtat dels escenaris era contrarestada per la continuïtat de les mirades. A *6"*, al contrari, la continuïtat de l'acció i de l'escenari contrastava amb la multiplicitat de personatges i, novament, la imatge s'anul·lava en formar una imatge en moviment i viceversa.

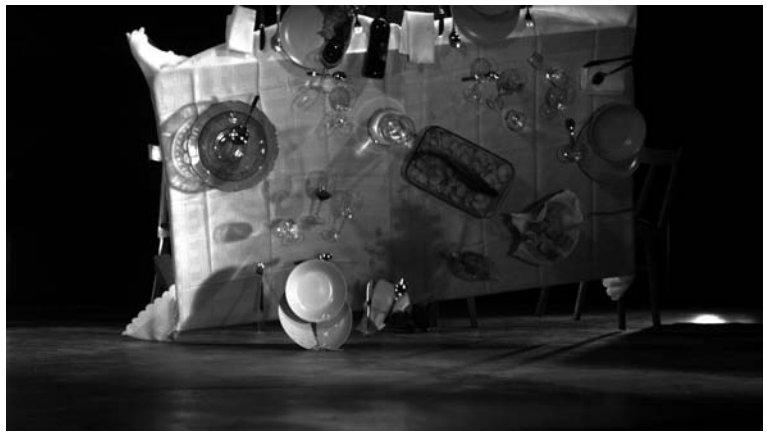
* * *

El 1975, dos col·lectius d'artistes, arquitectes i activistes de San Francisco anomenats Ant Farm & T.R. Uthco (Ant Farm: Chip Lord, Doug Michels i Curtis Schreier; T.R. Uthco: Diane Andrews Hall, Doug Hall i Jody Procter) van dur a terme el projecte de recrear en una filmació l'assassinat de Kennedy als carrers de Dallas. La pel·lícula es titula *The Eternal Frame*, una lleu variació del nom del monument dedicat al president assassinat, *The Eternal Flame*. El joc de paraules fa referència al fet que l'autèntica flama eterna de Kennedy és el seu caràcter mediàtic. Precisament, el propòsit dels projectes d'Ant Farm era reflexionar sobre el procés iniciat a principi dels anys setanta pel qual la realitat només semblava existir a través dels mitjans. Així doncs, van dur a terme projectes com el *Media Van*, una furgoneta preparada per retransmetre televisió des de qualsevol lloc, o el *Media Burn*, una intervenció que consistia a encastar un cotxe bala contra una piràmide de televisors per commemorar el Dia de la Independència dels Estats Units, i que es va realitzar el 4 de juliol de 1975. La idea que la realitat estava ocupada pels mitjans apareixia de manera explícita en una al·locució de l'artista que interpretava el paper de president a *The Eternal Frame*: «Com tots els presidents dels últims anys, en realitat no sóc més que una altra imatge en els seus televisors...

En realitat sóc només una peça en la cadena d'imatges que integren la suma total d'informació accessible a qualsevol nord-americà. Com passava amb els meus predecessors, el contingut de la meva imatge no difereix de la imatge mateixa. I ja que funciono únicament com una imatge, he decidit començar la meva carrera pel final i, en un sentit, néixer en el precís instant que moro».

A *The Eternal Frame*, Ant Farm & T.R. Uthco assenyalaven que la imatge era autònoma de la realitat que suposadament representava: «La imatge és el contingut» declarava el fals president de la pel·lícula.

Tot i que Kennedy havia estat assassinat dotze anys abans, quan Ant Farm & T.R. Uthco van decidir recrear l'assassinat, el 1975, el cas tornava a estar d'actualitat gràcies a la televisió. El 6 de març, la cadena ABC havia emès per primera vegada a l'audiència nord-americana la



UNA NOCHE SIN FIN, 2006-2008

pel·lícula completa d'Abraham Zapruder, un aficionat al cine que va filmar la seqüència de l'assassinat de JFK amb una càmera domèstica des d'un pedestal des del qual podia veure tot el recorregut del cotxe presidencial en travessar la plaça Dealey de Dallas. El gran públic no va poder veure la filmació completa fins a dotze anys després, tot i que l'endemà de l'assassinat Zapruder va vendre còpies d'alguns fotogrames a la revista *Life*, que els va publicar el 29 de novembre de 1963. Entre el 29 de novembre de 1963 i el 6 de març de 1975, la pel·lícula es va posar a disposició de la coneguda comissió Warren, designada per investigar l'assassinat. És l'únic document gràfic que existeix del magnicidi i ha estat fonamental per intentar dilucidar l'origen dels trets i la freqüència de tir. De fet, el gairebé mig minut de metratge de l'anomenat *Zapruder film* s'ha convertit en una de les pel·lícules més analitzades de la història.

Un dels aspectes més estudiats de la pel·lícula és el temps real que transcorre entre el primer i l'últim tret. D'acord amb aquest temps, semblava possible determinar si hi va haver un o més tiradors: només calia comparar la freqüència entre els trets amb la velocitat amb què Lee Harvey Oswald va recarregar i disparar l'arma. Però un dels problemes amb què va topar la investigació va ser que havien desaparegut alguns fotogrames. A més, es tractava d'una pel·lícula domèstica i el temps de la filmació no es corresponia exactament amb el temps real. Això explica que la pel·lícula s'hagi muntat i desmuntat en fotogrames i hagi estat analitzada per parts, detalladament, fins al punt d'acabar tan desmuntada que ja no es pugui diferenciar imatge en moviment i imatge fixa. La descomposició de la pel·lícula, la discussió sobre la possibilitat que faltessin unes mil·lèsimes de segon o fotogrames, fet que ha encoratjat les teories de la conspiració en l'assassinat de JFK, delata el fràgil fil que aparentment relaciona imatge i realitat.

El llibre-pel·lícula *6”* de Mabel Palacín desmuntava també la distinció entre imatge en moviment i imatge fixa. Com la pel·lícula de Zapruder, és una pel·lícula descomposta en fotogrames, la relació de la qual amb la temporalitat depèn del moviment. De fet, el títol *6”* és una al·lusió a la pel·lícula de Zapruder.

Josiah Thompson va publicar el 1967 *Six Seconds in Dallas: A Micro-Study of the Kennedy Assassination,* el primer llibre sobre l'assassinat de Kennedy que va exposar la teoria de la conspiració i va negar l'existència d'un sol tirador. En aquest llibre s'analitzaven científicament diversos aspectes de l'assassinat, entre ells la pel·lícula de Zapruder i, en concret, el lapse de temps entre els trets. Josiah Thompson arriba a la conclusió que es van produir «quatre trets de tres armes en sis segons». A aquests sis segons feia referència el llibre-pel·lícula de Mabel Palacín.

* * *

L'assassinat de Kennedy és el primer esdeveniment històric de caràcter mediàtic. Ant Farm & T.R. Uthco s'hi van fixar quan van filmar *The Eternal Frame*. A *6”*, l'al·lusió a l'assassinat de Kennedy a través de la pel·lícula de Zapruder també té en compte el seu caràcter mediàtic. Es tracta d'una pel·lícula feta per un aficionat. Quan el 6 de març de 1975 es va emetre per primera vegada per televisió per a un públic ampli, també va ser la primera vegada que les imatges professionals i no professionals van començar a conviure. D'alguna manera, aquesta emissió va iniciar la dissolució entre imatge *amateur* i professional i va dur a la indiferenciació del mitjà utilitzat. Es va obrir així un procés de democratització en què l'usuari anònim començava a ser generador d'imatges. Un procés que ha conduït fins a l'actual dissolució de les figures d'emissor i receptor, substituïdes per la d'emissor-receptor.

En l'actual realitat multimediàtica i multimedial, basada en l'expansió dels mitjans de distribució i obtenció d'imatges, tots som alhora emissors i receptors. Un fet que van posar de manifest els esdeveniments de la plaça Tahrir. Els emissors de les imatges que publicaven els mitjans de comunicació i les xarxes socials eren, al seu torn, els consumidors d'aquelles imatges.

No obstant això, no cal recórrer a fets dramàtics per advertir aquesta dissolució de les fronteres que separaven l'emissor del receptor. La sèrie televisiva amb més èxit dels últims anys, *Lost*, es desenvolupava a partir de les reaccions de l'audiència. Des del començament, la intricada i complexa trama de *Lost* va suscitar el naixement de multitud de fòrums a Internet on els espectadors anònims de la sèrie especulaven sobre les raons de la reclusió dels seus protagonistes en una estranya illa. Els guionistes de la sèrie eren seguidors assidus d'aquests fòrums i els tenien en compte (tant en positiu com en negatiu) per elaborar el guió. Així doncs, tot i que els espectadors de *Lost* no eren els guionistes, hi intervenien indirectament i en determinaven la trama.

Una noche sin fin provocava un salt d'eix entre espectador i imatge en incloure el primer en la segona. I a *6”*, la referència a la pel·lícula de Zapruder no tenia únicament relació amb la descomposició de la imatge en moviment, sinó també amb la construcció d'aquella imatge des d'un col·lectiu integrat per individus anònims. El llibre-pel·lícula mostra una sola acció (llançar una pedra) construïda per un col·lectiu.

* * *

Des del 2008 s'han produït arreu d'Itàlia una sèrie de manifestacions encapçalades per estudiants, professors i sindicats de treballadors

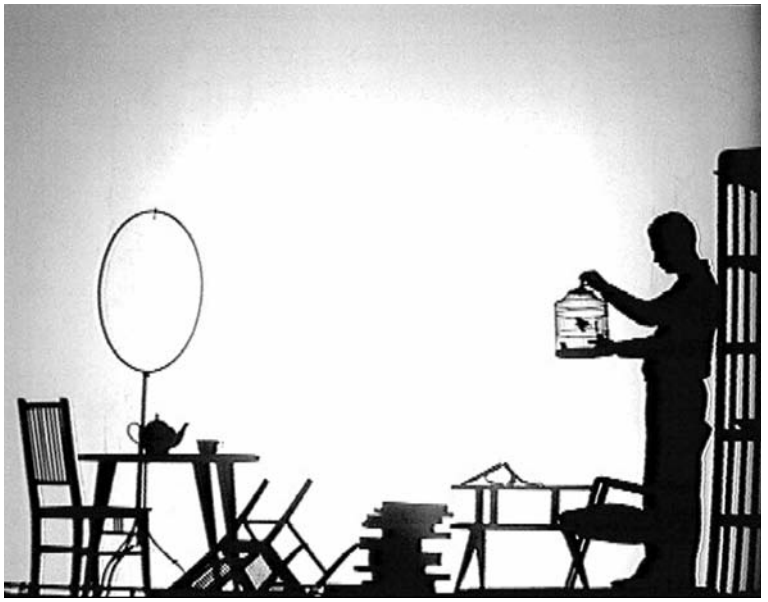
en contra del decret Gelmini i en defensa de l'educació pública. El decret, impulsat per la ministra d'Educació del Govern de Berlusconi, Mariastella Gelmini, suposa, entre altres retallades, la reducció de les beques d'estudi, de l'edició de llibres de text i del nombre de professors per alumne, fet que pot provocar la massificació a les aules. Les retallades afecten l'escola elemental, un puntal en l'educació italiana. A més de les manifestacions o els enfrontaments, tres elements han caracteritzat les protestes: l'ocupació de monuments històrics —a Roma, el Coliseu; a Torí, la Mole Antonelliana; a Pisa, el conjunt de la torre, l'església i el baptisteri; a Perugia, la Fontana Maggiore; a Pompeia, les excavacions, etc.—; la realització de les classes a la via pública, a la plaça de la catedral de Milà o a la plaça del Duomo de Florència; i, finalment, l'ocupació de les teulades.



SUR L'AUTOROUTE, 1998-1999

A Venècia, un grup d'estudiants i investigadors van pujar a la teulada del palau Capello, seu del Departament d'Estudis Euroasiàtics de la Universitat Ca'Foscari, davant del Gran Canal; a Pisa van ocupar la teulada de la torre d'Ugolino; a Florència, les teulades dels edificis del campus universitari de Morgagni; i a Ancona, el de la Facultat d'Enginyeria.

Hi ha una coincidència entre les manifestacions d'estudiants a les teulades de les ciutats italianes, entre les quals hi ha Venècia, i el projecte *180°* de Mabel Palacín. Una sèrie de vídeos del projecte obren punts de fuga des de l'edifici que ocupa la gran vista i que una càmera recorre recollint detalls. Aquests vídeos comencen a la teulada i vinculen diversos personatges que apareixen en altres teulades de la ciutat.



SUR L'AUTOROUTE, 1998-1999

Si, d'una banda, l'obra de Mabel Palacín s'inicia per una especulació sobre l'estatut de la imatge des de la seva unificació multimediàtica i des dels nous canals de distribució i obtenció que afecten la seva composició en col·lectivitat, de l'altra i al mateix temps, a *180°* assenyala la dimensió política de la col·lectivitat.

La col·lectivitat anònima que es manifesta a les teulades de les ciutats italianes és la mateixa que envia imatges de la plaça Tahrir a través de les xarxes socials o incideix en el desenvolupament d'una trama televisiva amb les seves especulacions. A allò que és col·lectiu i al transeünt anònim que som tots feia referència l'antropòleg Manuel Delgado a *El Animal público*, on enumerava els espais en què es manifesta: «És cert que se l'ha contemplat desfilar en ordre, simular tot tipus de submissions, adular en massa els poderosos, però es coneix la seva tendència a insubordinar-se, ja sigui per la via de l'abstenció, del desacatament, de la deserció o de l'aixecament. Per això, és contra ell, contra aquell desconegut innombrable, contra qui es bombardegen les ciutats i es col·loquen cotxes-bomba. Contra qui es disparava als turons de Sarajevo? Contra individus que passaven per allà. Aquell ésser sense rostre és l'heroi de les gestes més inversemblants. Se l'ha vist cavar trinxeres a Madrid, disparar contra els alemanys a París, córrer als refugis a Londres, conspirar a l'Alger, resistir a Grozni. Tothom va poder veure el personatge, sol, dempeus davant d'una columna de tancs, amb bosses de la compra a la mà, en una avinguda de Pequín».

La col·lectivitat articula allò públic. Un espai públic que en el món contemporani és eminentment urbà. Tal vegada perquè no n'existeix cap altre. L'escriptor J.G. Ballard va mostrar que fins i tot el que és aparentment extern a allò urbà també ho configura; com les autopistes, no són més que extensions de les ciutats que integren allò que és rural a la seva xarxa. Així,

allò rural ha desaparegut o només existeix com una extensió del consum urbà, la màxima expressió del qual és el turisme rural. No és estranya, doncs, la insistència de Mabel Palacín d'incloure les carreteres i autopistes en algunes de les seves obres o els límits d'allò urbà en obres com *Hinterland*.

De nou a *El animal público*, Manuel Delgado insistia en l'estructura heteròclita del col·lectiu (si bé utilitza un terme més antropològic, la massa) enfront del poder polític: «Si el poder polític s'ocupa d'allò que és llunyà, del projecte, la massa s'ocupa del que és quotidià, el que és estructuralment heteròclit. Perquè renuncia a tenir un fi i funciona com una reunió de partícules que s'agiten, la multitud constitueix una comunitat d'éssers anòmics, és a dir de components que es mouen al marge de qualsevol organicitat». En aquest sentit, l'ocupació de les teulades durant les manifestacions, i el fet que a *180°* apareguin com a punts de fuga, al·ludeix a una estructura que s'oposa al control polític establert. Les teulades ofereixen una nova visió de la ciutat i del fet urbà. Es tracta de mirar d'una altra manera, desplaçar els punts de vista i, novament, desarticular la manera com ho veiem. Les mirades que es creuen des d'aquells punts de vista que surten de l'edifici principal que ha pres com a objecte *180°* assenyalen unes línies d'unió en el col·lectiu, que se superposen a l'organicitat establerta. I, en realitat, en la lògica de *180°*, els personatges enfilats a les teulades s'oposen als personatges que apareixen a nivell del terra, aïllats i sense comunicació.

* * *

Efectivament, l'ocupació de les teulades a les ciutats italianes ha estat una de les formes de manifestació de la població contra l'organicitat política. Una manera en què allò col·lectiu es reapropia d'allò públic per fer sentir la seva

veu. Enfront de l'organicitat estructural del fet urbà que intenta imposar el poder establert (des de la configuració del París dels bulevards que va planificar Haussmann per tal de controlar la població) i enfront de l'addicció per allò concret que mostra (Manuel Delgado ens parla del projecte i el perfecte), la teulada ofereix una vista sobre la ciutat i permet mirar d'una altra manera, obtenir una visió més clara i activa que contrasta amb la manca de perspectiva dels personatges que a *180°* estan al nivell del terra.

A mesura que la càmera recorre l'edifici que apareix a la gran vista de Venècia fotografiada a *180°*, es van retratant els interiors que s'intueixen a través de les finestres. És un edifici eminentment urbà que, si s'ha de jutjar pel que s'entreveu a través de les finestres, està ocupat per la mateixa disparitat de perfils que configuren la col·lectivitat d'una ciutat. Una disparitat semblant a la dels personatges que apareixen a la calçada (una dona de negocis, una noia oriental, un jove...). No obstant això, a l'interior de l'edifici no hi ha ningú. Les finestres semblen, de vegades, bodegons inanimats (amb fruites o les restes d'un esmorzar), d'altres, espais d'estudi, amb referències al temps com un rellotge en una paret (una imatge del temps detingut que recorre una càmera en moviment). Com hem vist, l'absència d'individus a l'interior contrasta amb la seva presència a l'exterior. Aquesta diferència assenyala, òbviament, la distància entre l'espai del que és privat i el del que és públic. Mentre l'espai d'allò privat roman inaccessible, tancat i inanimat, el públic és actiu. És l'espai de la construcció d'allò que és col·lectiu, en el qual té lloc

la política com a polis, com a origen de l'urbà.

En distingir entre allò que és públic i privat i en referir-se a les manifestacions a les teulades com a expressió d'organicitat en allò col·lectiu, *180°* reivindica l'acció i l'organització ciutadana com a formes polítiques. El context de



HINTERLAND, 2009

Venècia no és només l'escenari de l'obra, sinó que aquesta fa al·lusió a tota Itàlia com a espai de conflicte polític entre el poder establert i els ciutadans. Un espai que, alhora, es pot entendre de manera global. A *180°* conflueixen i s'entrellacen de manera rizomàtica: la reflexió sobre l'estatut de la imatge en la seva multiplicitat medial i de distribució; una afirmació del que és col·lectiu com a estructura del que és urbà; i la reclamació política de la col·lectivitat. La qüestió subjacent, aleshores, és el conflicte que en la nostra societat enfronta el poder polític amb la seva pèrdua de representativitat enfront de la col·lectivitat. La revolució de les càmeres, que enregistren tot el que succeeix a la plaça Tahrir, que distribueixen imatges en temps real, o la massa que s'organitza a través de les xarxes socials són la punta de l'iceberg d'un fenomen global que gravita i amenaça des d'un altre tipus d'organicitat (a les teulades) la falsa estabilitat de l'estructura arran de terra.

* * *

L'edifici que apareix a la vista de Venècia a *180°* tot i que està buit està habitat. En canvi, les teulades, no només d'aquest edifici, sinó les que apareixen en els altres vídeos del projecte, estan ocupades per persones. A Venècia, les teulades són emblemàtiques. En la majoria de les edificacions, sobre les teulades hi ha una espècie de balcons o terrasses a les quals, de vegades, s'accedeix des d'una finestra. S'anomenen *altanes* i ofereixen una vista diferent de la ciutat. A *180°*, les *altanes* són també una referència a una construcció idiosincràtica i tradicional de Venècia, i recorden les teulades com a lloc de manifestació i protesta. Ambdues referències provoquen un diàleg entre tradició o història i contemporaneïtat.

El diàleg entre història i contemporaneïtat forma part de la mateixa ciutat de Venècia: un espai de conservació extraordinària, aparentment ancorat

en la història, i al mateix temps una ciutat activa i habitada, no només per l'economia que genera el turisme, sinó també per la universitat o les activitats de la Fundació *Biennale di Venezia* (arquitectura, cine, teatre, dansa, art, etc.). *180°* destaca també aquest diàleg en què participa la mateixa Biennal en fer d'aquesta ciutat històrica un lloc per a la producció cultural contemporània.

Aquest diàleg o tensió que la Biennal propicia era objecte explícit de reflexió el 1979, quan Aldo Rossi va presentar el projecte *Il Teatro del Mondo* a la Biennal d'Arquitectura i Teatre. El projecte consistia en un teatre muntat sobre un vaixell que travessava la ciutat. Aldo Rossi emfatitzava la tensió entre passat i present que la ciutat obliga a mantenir. I revelava el seu caràcter d'escenari en el qual les relacions entre espectador o públic i obra quedaven trastocades: un teatre que navegava per Venècia i que era ell mateix escenari en una ciutat escenari en què tots són actors; un vaixell que era un edifici; una proposta arquitectònica; i una proposta contemporània que reflexionava sobre la història de la ciutat i la seva relació amb el teatre.

Aquesta condició de la ciutat com a escenari en què les relacions entre espectador i obra quedaven trastocades està present a *180°*. En primer lloc, perquè la ciutat és l'escenari d'una sèrie de fotografies i vídeos. I, en segon lloc, perquè el títol del projecte adverteix sobre el caràcter convencional que determina la relació entre obra i espectador: situat enfront d'una escena, enfront de l'acció, enfront d'un escenari.

180° també incorpora el diàleg entre història i contemporaneïtat en al·ludir a una altra de les modalitats que van tenir les protestes contra el decret Gelmini: la presa de monuments a les ciutats. Les *altanes* on



LA DISTANCIA CORRECTA, 2003

apareixen alguns dels personatges són una construcció característica de Venècia com a ciutat monumental. Unes *altanes* que són ocupades com ho han estat els monuments durant les manifestacions a Itàlia. Si l'ocupació de les teulades té relació amb la recuperació del teixit col·lectiu que organitza allò que és urbà, l'ocupació dels monuments té relació amb la recuperació dels espais i béns públics. Reapropiar-se dels monuments a Itàlia (el país amb més percentatge mundial de patrimoni cultural) és un acte polític: manifesta que allò que està en joc en l'enfrontament entre el col·lectiu i el poder establert és la memòria i la pròpia història compartides. El ciutadà que habita en una societat perforada per imatges, inscrites en el teixit d'allò que és real, en la qual és alhora emissor i receptor, recupera l'espai públic no solament com a contemporaneïtat, sinó també com a memòria, com a història.

A més de les *altanes* i de la mateixa Venècia com a subjecte de *180°*, el projecte està inundat del diàleg entre història i contemporaneïtat: els bodegons o interiors, les biblioteques i col·leccions de fotografies que apareixen a través de la filmació en detall de la gran vista a les finestres; o la mateixa finestra com a referència a la cultura visual. La finestra com a codi visual en la representació des de la invenció de la perspectiva apareix aquí buida, tot passa a l'exterior, la qual cosa suggereix que s'ha traspassat la línia imaginària traçada per l'eix de 180°. I, finalment, la vista panoràmica de Venècia també remet a un gènere pictòric que es va desenvolupar profusament a Venècia: les *vedute*.

Les *vedute* es van desenvolupar com a gènere pictòric a Venècia durant el *settecento*. Com una variació concreta del paisatgisme, s'hi reproduïen panoràmiques de Venècia. De fet, les *vedute* van contribuir a la internacionalització de la imatge de Venècia com a ciutat de comerç i d'intercanvi o de viatge i foren precursores de la imatge de Venècia com a ciutat de postal. En aquestes es mostra la ciutat com un escenari (a això feia referència Aldo Rossi a *Il Teatro del Mondo*) on els habitants semblen figurants, com els personatges arran de terra de *180°* que apareixen en una panoràmica contemporània de Venècia.

180° ofereix una vista panoràmica de la ciutat, a través de la qual proposa una idea d'allò que és urbà. Al mateix temps afirma i desmenteix la imatge de Venècia com a postal: la vista remet a les *vedute* i la ciutat apareix com un escenari, però l'edifici principal és d'estil Liberty; els personatges són figurants en un escenari, però alhora el detall de la càmera els individualitza; Venècia és un escenari i, tanmateix, afirma allò urbà.

* * *



Sur l'autoroute s'iniciava amb una càmera dins d'un cotxe que avançava cap a una pantalla. La càmera se centrava en la pantalla i, finalment, l'envoltava mostrant un artifici que hi projectava ombres xineses a sobre. El vídeo de 1999 anuncia un entrecreuament entre realitat i imatges que està present en tot el treball de Mabel Palacín. I a més desentranya el mecanisme que construeix la ficció; mostra el revers de la pantalla.

Però la ficció es troba en el lloc oposat a la realitat. Un dels elements insistents al llarg dels treballs de Mabel Palacín és l'estatut de les imatges en la construcció de la realitat i com apareixen lligades en el seu teixit. En dissoldre's la seva suposada qualitat de representació, que marcava una distància entre imatge i realitat, la seva condició de ficció també desapareix.

A *Narrativité, Phénoménologie et Herméneutique*, Paul Ricoeur explica que existeix una «important dicotomia que divideix l'àmbit narratiu, d'una banda, els relats que tenen una pretensió de veritat comparable als discursos descriptius que s'utilitzen en les ciències —pensem en la història i els gèneres literaris afins a la biografia i l'autobiografia— i, de l'altra, els relats de ficció, com l'epopeia, el drama, el conte i la novel·la, sense esmentar els modes narratius que empren un mitjà diferent al llenguatge: el cinema, per exemple, i, eventualment, la pintura i altres arts plàstiques». La narrativitat (*narrativity*) és la qualitat del relat (*narrative*) que determina la seva distància amb les escriptures i els llenguatges no-narratius mitjançant una sèrie de convencions: una veu narrativa, un escenari, el desenvolupament d'una situació, la cronologia de fets, etc. A *Un/balanced*, es respectava una de les regles del cinema (el ràcord) i es prescindia d'altres. La qüestió seria aleshores: com es pot construir una narració si es prescindeix de les convencions que la fan possible? Potser perquè la qüestió rau novament en la imatge, en la seva capacitat de configurar-se com a llenguatge i en un salt en què l'espectador ocupa la veu narrativa, la configura. En un context on s'han dissipat les fronteres entre creador i espectador, i entre allò representat i la representació, la diferència entre les diferents narratives que analitzava Paul Ricoeur s'han anul·lat. No responen ni a la inutilitzada distinció entre emissor i receptor, ni a l'anul·lada distància entre realitat i representació, ni al fet que les imatges ja no representen sinó que estan entrellaçades amb la realitat.

La qüestió narrativa, el fet d'explicar històries, que aquestes es generin a través o a partir de les imatges, ha estat una constant d'aquest recorregut pels treballs de Mabel Palacín. I, òbviament, està present en el projecte *180˚*. Com a *Hinterland*, la càmera recorre una gran vista fotografiada i destaca detalls que en la panoràmica general passen desapercebuts. El recorregut permet generar vincles que estan continguts en la imatge mateixa. També els vídeos que funcionen com a fugues des de l'edifici principal per les *altanes* de Venècia configuren una narrativa que, com a *Un/balanced* i a *6"*, està marcada per la comunicació entre personatges.

En la generació de microrelats, de microhistòries, de narratives diverses, el treball de Mabel Palacín retorna al context de la cultura popular del qual es feia ressò. A més de la complexitat teòrica, de les dicotomies i de múltiples capes que duu a terme en els seus treballs i que aquest text intenta reproduir, l'obra proposa un llenguatge d'imatges reconeixibles, els codis visuals de les quals l'espectador assumeix i que, fruit d'aquesta cultura pop de la qual és deutora, exerceixen una fascinació visual que es correspon amb el caràcter comunicatiu i narratiu de la imatge en l'actualitat.

* * *

PARA M., 1998

Mentre la imatge és fonamental en la contemporaneïtat gràcies al seu desplegament, democratització, estat multimedial, la seva distribució global i caràcter comunicatiu, l'art, que històricament ha estat l'espai que s'ha encarregat de desenvolupar els codis visuals, a més d'altres discursos, avui pot ser el lloc primordial des del qual es pot discutir el seu estatut, les seves implicacions i plantejar propostes en un escenari col·lectiu amb àmplies repercussions en la configuració de la realitat.

180° és un intent de recuperar aquesta tensió i discussió des del context de l'art.



MABEL PALACÍN

BARCELONA, 1965

És llicenciada en Història de l'Art i Cinema, Fotografia i Vídeo per la Universitat de Barcelona. Des dels inicis de la seva carrera ha realitzat fotografies, vídeos i instal·lacions, i s'ha interessat per la multiplicitat de formats a través dels quals es pot manifestar una imatge, així com per la seva qualitat inestable. En els seus treballs les coses no passen directament, perquè la realitat està mediatitzada. La seva obra videogràfica descriu una realitat fragmentada, presenta narratives trencades i estructurades per capes, en les quals l'espectador es converteix en una peça fonamental. Són obres amb una important dimensió espacial en què la qüestió de l'escala i les pantalles múltiples convoquen l'espectador posant en relació la imatge i l'arquitectura.

Els darrers anys, el seu treball s'ha pogut veure al Salvador Dalí Museum de St. Petersburg a Florida, al Museu Colecção Berardo de Lisboa, al museuEmpordà de Figueres, al Casino Luxembourg - Forum d'Art Contemporain, a l'OK Centrum de Linz, al Centre d'Art Santa Mònica i al MACBA de Barcelona, al Museu Patio Herreriano de Valladolid, al Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis de Bregenz, al Reykjavik Art Museum, al Kunstbunker Tumulka de Munic, a la Norwich Gallery, al MUA d'Alacant i a la Lothar Albrecht Galerie de Frankfurt.

Ha obtingut, entre altres reconeixements, el premi ACCA de la Crítica d'Art 2009 «Art Català a l'estranger» per l'exposició «Una noche sin fin» al Salvador Dalí Museum, de St. Petersburg (Florida); la menció especial Premi Ciutat de Barcelona 2003 d'Arts Plàstiques per «La distancia correcta» i el premi Altadis d'Arts Plàstiques (2003).

SELECCIÓ D'EXPOSICIONS INDIVIDUALS

2009

«Una noche sin fin», Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida.
«Hinterland», Museu Colecção Berardo, Lisboa.

2005

«A parts iguals», museuEmpordà, Figueres.

2003

«La distancia correcta», Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona;
MUA, Alacant.

2001

«1, 2, 3 films», Artothek, Colònia.

2000

«Sur l'Autoroute», Galería Tomás March, València.

1999

«Sur l'Autoroute», Project Rooms, ARCO 99, Madrid;
Galería Alejandro Sales, Barcelona.

1998

«Para M. (Séquence voiture/Nuit près du motel/Au petit cinéma)»,
Metrònom, Barcelona.
«Para M.», Luigi Franco Arte Contemporanea, Torí.
Biennal d'Art Leandre Cristòfol. El Roser, Lleida.

1997

Galería Helga de Alvear, Madrid.
«The Troublemaker (to Claude Bessy)», The Agency, Londres.
«La Pelea/El Baile», L. A. Galerie, Frankfurt.

SELECCIÓ D'EXPOSICIONS COL·LECTIVES RECENTS

2010

«Ciudades bajo la mirada», Sala Verónicas, Murcia.
Comissariada per Neus Miró.
«Entretiempos. Instantes, intervalos, duraciones», Teatro Fernán Gómez,
Centro de Arte. Madrid. Comissariat per Sergio Mah.

2007

«The Screen-Eye or the New Image». Casino Luxembourg - Forum d'Art
Contemporain. Luxemburg. Comissariat per Régis Michel.
«Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social»,
Centro de Historia de Zaragoza.

2006

«Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social»,
La Nau, Universidad de Valencia; Centro de Arte Juan Ismael,
Fuerteventura; Centro de Historia de Zaragoza.
«Mirador 06 - Medienkunst aus Spanien», OK Centrum, Linz.
«La mirada breve», CCEBA, Buenos Aires.
«16 Proyectos de Arte Español», ARCO '06, Madrid.
«Identidades críticas», Museo Patio Herreriano, Valladolid.

2005

«Identidades críticas», Sala Puerta Nueva, Córdoba.
«Picasso to Plensa: A century of Art from Spain», The Albuquerque
Museum, Albuquerque (Nuevo México).
«Sessió contínua», CCCB, Barcelona.
«Permanencias difusas», CAB, Burgos.
«The Jafre Project», Jafre (Girona).
«Standars of Reality. Five artists from Barcelona». Bolsky Gallery,
Otis College of Art and Design. Los Angeles.

DAVID G. TORRES

BARCELONA, 1967

És crític d'art i comissari d'exposicions. Com a comissari ha gestionat i desenvolupat diversos projectes amb un gran nombre d'artistes i amb la col·laboració de diferents institucions.

Alguns dels projectes i esdeveniments en els quals ha treballat durant els darrers anys són la Biennal de Pontevedra 2004; «Falsa innocència» a la Fundació Miró de Barcelona (2004); «No, Future» a Bloomberg Space de Londres (2007); «Intensities...» amb la Diputació de Barcelona (2007); «Attitude!!» a Iconoscope a Montpellier (2007), i «The Fashion Party Is Over», amb Mai Abu ElDahab, a Objectif Exhibitions d'Anvers (2009).

Aquestes propostes continuen una línia de treball sobre la recuperació de la radicalitat en l'art iniciada el 2005 amb el projecte «David G. Torres presenta: Salir a la calle y disparar al azar», un esdeveniment independent que es va desenvolupar durant unes hores en un soterrani de Barcelona.

També ha fet múltiples projectes en col·laboració amb institucions com el Palau de la Virreina («Qui es queda amb les plusvàlues?», Barcelona, 2000); el Museo d'Arte Contemporanea Roma («The Art of Mediterranean», 2004); el Reykjavik Art Museum – Hafnarhus («Looking Further, Thinking Through», 2004); el Palais de Tokio de París (Premis Altadis, 2005); l'Artium de Vitòria («Entornos Próximos», 2006). També ha col·laborat amb el Centre d'Art Santa Mònica del 2002 al 2004 i amb la Fundació "la Caixa" del 1999 al 2003.

Com a crític d'art ha estat corresponsal a Barcelona per *Art Press* (París), *Lápiz* (Madrid) i, actualment, *El Cultural* (Madrid). Ha publicat, a més, desenes d'articles i ressenyes en diverses revistes, publicacions i catàlegs. Ha impartit nombroses conferències, i ha participat en taules rodones i

tertúlies radiofòniques (*Tot és comèdia*, a la Cadena SER). Ha treballat com a docent a la Universitat de Barcelona i ha impartit diversos cursos, màsters i tallers (QUAM'08). Des del 2008 col·labora a la revista *Bonart* amb la columna «Dada Sight!».

David G. Torres també és codirector d'A*DESK (Institut Independent de Crítica i Art Contemporani) i director del Màster en Art Actual de la Universitat de Barcelona.

L'abril del 2011 publica el llibre *No más mentiras sobre algunos relatos de verdad en arte (en literatura, cine y teatro)*, guanyador del premi «Escritos sobre Arte» de la Fundación Arte y Derecho i editat per la mateixa fundació.



CRÈDITS

EXPOSICIÓ

ARTISTA
Mabel Palacín

COMISSARI
David G. Torres

ORGANITZACIÓ I PRODUCCIÓ
Institut Ramon Llull

PRODUCCIÓ EXECUTIVA
Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

COORDINACIÓ GENERAL
Hiuwai Chu

ARQUITECTES
Mirko Mejetta & Sabrina Greco

DISSENY GRÀFIC
bisdixit.com

Amb la col·laboració de Sale Docks

PUBLICACIÓ

Aquest llibre s'ha publicat amb motiu del projecte «Catalunya i les Illes Balears. Mabel Palacín: 180°», produït per l'Institut Ramon Llull i comissariat per David G. Torres, presentat en la 54a edició de la Biennal de Venècia dins del programa Eventi Collaterali (4 de juny-27 de novembre de 2011)

PUBLICA
Institut Ramon Llull
Edicions de La Central

CONCEPTE
Alex Gifreu
David G. Torres
Mabel Palacín

PROJECTE I DIRECCIÓ
Institut Ramon Llull

COORDINACIÓ EDITORIAL
Edicions de La Central

TRADUCCIÓ DEL CASTELLÀ
Marta Roigé

DISSENY GRÀFIC
bisdixit.com

FOTOMECÀNICA
Criteri Digital i Multimedia S.L.

IMPRESSIÓ I ENQUADERNACIÓ
Grafos S.A. Arte sobre papel

© D'AQUESTA EDICIÓ 2011
Institut Ramon Llull/Edicions de La Central

Institut Ramon Llull
Diputació, 279 - baixos
08007 Barcelona
Protectora, 10 - local 11
07012 Palma
www.llull.cat

Edicions de La Central
Elisabets, 6
08001 Barcelona
edicions@lacentral.com
www.lacentral.com

© dels textos: els seus autors, 2011

© de les imatges reproduïdes: Mabel Palacín, 2011

ISBN Edicions de La Central
978-84-938875-0-6

DIPÒSIT LEGAL
B-19514-2011

Queda prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta publicació,
per qualsevol mitjà i en qualsevol altra llengua, sense la prèvia autorització
escrita dels titulars de la propietat intel·lectual i de l'Editorial

AGRAÏMENTS

Antonia Ala
Marcel·lí Antúnez
Marco Baravalle
Núria Cullell
Cristina Eugenio
Max Gifreu
Stanley Guinness
Lionel Messi
Patrizio Rigobon
Paolo Scibelli

L'Institut Ramon Llull és un consorci integrat per la Generalitat de Catalunya
i el govern de les Illes Balears que té com a finalitat
la projecció exterior de la llengua i la cultura catalanes

institut ramon llull
Llengua i cultura catalanes

la Biennale di Venezia
54. Esposizione Internazionale d'Arte
Eventi collaterali

sale

EDICIONS DE LA CENTRAL

CAT+IB→VNZ
CATALUNYA I LES ILLES BALEARS A VENÈCIA

Generalitat de Catalunya

Govern de les Illes Balears



