

ALEX REYNOLDS

«SAFE, SAFE, SAFE», THE PULSE OF THE HOUSE BEAT SOFTLY¹

Quan el fum es fa foc, el meu amor revela coses que desconeixia que havien estat meves des de sempre és el títol –traduït–² d’una obra d’Alex Reynolds que inclou una fotografia i una sèrie de diapositives. La foto mostra una piga a la part superior del cap de l’artista. Va ser una altra persona qui va reparar en la seva existència revelant-li quelcom que desconeixia de si mateixa, tot i haver-la acompanyat sempre. **When smoke becomes fire, my love reveals things unknown were mine all along** (2010) descriu un gest que assenyalava des de fora quelcom que sempre hi havia estat i que, malgrat ser propi, havia romàs incògnit.

L’exposició pren aquest moviment –el de sortida de la perspectiva autocentrada per mirar allò propi d’una altra manera– com a marc per endinsar-se en el treball d’Alex Reynolds.

La seva obra revela els punts cecs d’allò conegut, habitual, allò nostre o el que anomenem tranquil·lament «casa», pensant que ho coneixem. Al cap i a la fi, el que sentim com a propi és el que donem per íntimament conegut. Enfront d’això, l’artista força la sortida de l’hàbit. Sembla que a les seves mans allò conegut es torna opac o que es revesteix d’una pàtina d’incògnit, en el sentit més literal de la paraula: *In-cògnit* és el que *no* es coneix. Aquest estranyament respecte a allò propi s’aplica al cos (com quan es descobreix una piga), però pot passar també respecte als espais (com no reconèixer de cop una casa), amb els relats (quan escapen a les estructures narratives familiars), i molt més en general, amb les maneres de pensar, de relacionar-nos i de viure. El cinema, com a llenguatge travessat per totes aquestes capes és l’eina privilegiada de la qual se serveix l’artista per moure’ns el terra del que és «casa».

El títol de l’exposició –«Fora de perill, fora de perill, fora de perill», el pols de la casa batejava suaument»– prové d’un relat breu de Virginia Woolf, disponible per a la seva lectura en l’exposició. La frase de Woolf ens induiria a pensar la casa com un cos assossegat, el pols del qual no és altre que el recordatori apaivagador de saber-se sa i estalvi. En el relat de Woolf però, els personatges no estan del tot fora de perill, ni la casa és un lloc tranquil, sinó que té vida pròpia. De manera anàloga, els projectes d’Alex Reynolds ens expulsen de l’escalf d’allò conegut i ens situen a la intempèrie de l’enfora, per reconsiderar el que fins llavors coneixíem, en la seva estranyesa sobtada, i poder, d’aquesta manera, repensar si ens en refiem, si tan estalvis estàvem o si, al contrari, val la pena refer les estructures que habitem. És un moviment que evita l’encarcarament de la imaginació. Tot i la seva duresa momentània, és un exercici

de confiança en la possibilitat d’inventar altres maneres de (con)viure en altres tipus de casa que de vegades fins i tot tendeix al joc o al plaer.

Aquesta sortida a la intempèrie es produeix sovint per la trobada amb l’altre o amb l’aliè. Tal com sintetitza la imatge de *When smoke becomes fire...*, és la mirada de l’altre la que fa de portal per a un accés diferent a allò propi, és la que ofereix la possibilitat de mirar(-se) des d’un altre lloc. Però també la càmera permet aquest moviment de sortida. Les diapositives de *When smoke becomes fire...* projecten una sèrie d’imatges de llocs que són invisibles des dels ulls, però no per a la càmera. El paper de la càmera en aquesta obra serveix de metàfora per al paper que té el cinema en el treball d’Alex Reynolds en general. Disseccionant i modificant els principis que habitualment regeixen la gramàtica audiovisual, podríem dir que l’artista proposa un cinema deliberadament alienat. Un cinema que ha sortit a la intempèrie per mirar la «llar cinema» des de fora. En les seves pel·lícules trenca amb els hàbits compositius per revelar l’anormalitat que és la normalitat, és a dir, per mostrar com de construïdes i, per tant, sovint ideològiques, són les dinàmiques segons les quals ens relacionem, els arcs narratius de les pel·lícules que veiem i les ficcions que donen sentit al món en el qual ens movem.

L’obra d’Alex Reynolds no apaivaga la integritat i quietud de allò còmode, sinó que la remou o la commou. Com si, en canviar de lloc un sol objecte en una habitació perfectament ordenada, alguna cosa comencés a grinyolar. I aquesta cosa no seria l’objecte desubicat, sinó la rigidesa i sobtada posada al descobert del criteri d’ordre general.

When smoke becomes fire... serveix també d’imatge per pensar una exposició com a tal. La presentació d’una sèrie de treballs pot ser una ocasió per identificar i revelar coses que sempre hi han estat. La selecció d’obres recorre la producció recent de l’artista i intercala obres més antigues que d’alguna manera anticipen el que ara mateix està passant en el seu treball. Així, les obsessions constants es rastregen des de les seves aparicions més incipients. És una manera de veure com el fum es fa foc; com el fum avisa de, i anticipa el foc.

Restaria tan sols per resoldre el «my love» del títol; el paper que l’amor podria tenir en tot això. En la millor de les seves versions, l’amor multiplica les facetes sota les quals ens podem veure. La seva mirada no és objectivadora, és expansiva, és mutant i permet que ens descobrim plecs de personalitat inexplorats. No obstant

això, per mirar-se des de fora cal abaixar el control de les fronteres pròpies i això és sempre fragilitzador. És per això que tot succeeix a cavall entre la tendresa i la violència, una de les interseccions preferides de l'artista.

Ver nieve (2016) és una obra en què la porositat del que és propi respecte que és aliè s'aprecia amb una intensitat especial. *Ver nieve* és una pel·lícula sobre el desig de fer una pel·lícula. És com un quadern de notes en el qual, en lloc d'escriure un guió, l'artista reuneix intuïcions i proves gravades per al projecte que vindrà i, a la vegada, assaja maneres de desenvolupar una escriptura cinematogràfica que no passi pel guió o pel text. El cinema s'escriu aquí en cinema.

Un dels blocs principals de la pel·lícula és una seqüència en què l'artista va presentant una imatge rere una altra davant d'algú, la veu fora de camp del qual va component un relat possible a partir del que se li va mostrant. L'argument de la pel·lícula s'escriu llavors a mig camí entre qui decideix l'ordre de les imatges i el que hi veu qui les mira. Cap dels dos extrems no subjecta exclusivament la pel·lícula, ningú no la sap per endavant ni pot conduir-la sol. La pel·lícula és com aquell gat que apareix en *Ver nieve*, que salta dels braços de qui l'intentava mantenir immòbil, com si tingués vida pròpia, com demanant aquella altra forma d'imaginació, com una que es decideix a quatre mans.

L'argument que sorgeix d'aquesta interacció posa en escena un home i una dona que es coneixen en una casa i desenvolupen una relació estranya, que a estones sembla que caurà en el romanticisme i a estones sembla que farà un viratge cap al terror. En qualsevol cas, els personatges estan en tot moment posant a prova els seus límits de convivència. Dit d'una altra manera, estan constantment negociant quin grau de permeabilitat tenen l'un amb l'altre. Per tant, l'argument i la manera d'escriure'l (a quatre mans) fan de mirall. En ambdós casos, passa per deixar-se afectar per l'altre.

És per això que molts dels apunts, o proves d'escenes o recursos per a la pel·lícula, temptegen maneres d'afectar-se uns als altres o fins i tot d'envair-se per diversos mitjans: Una dona que fuma exhala el fum intentant que entri pel nas d'un home que dorm al seu costat. Unes mans posen gotes als ulls d'una dona perquè sembli que plora. Un home s'acaricia circularment el pit seguint el so de l'aigua que corre. Tot i que en realitat, el muntatge no deixa clar si és el moviment el que dirigeix el so o el so controla el moviment.

En un moment concret, la veu fora de camp diu sobre els personatges que «no se sap on comença l'un i acaba l'altre». Aquesta indistinció es podria aplicar també a la manera en què s'escriu i es narra el guió o a algunes de les escenes i parts del muntatge de la pel·lícula. En *Ver nieve*, la cosa aliena i la pròpia es confonen en tots els àmbits i és una estratègia per tal que la familiaritat esdevingui estranyesa en el seu contacte amb la cosa aliena.

D'aquí que el gat es deixi prémer els coixinets de les potes per tal que li surtin les ungles o que la dona no oposi resistència quan li introdueixen les gotes als ulls. L'espontaneïtat s'ha convertit en artificial i sembla que es replega en l'estranyesa. Les llàgrimes són col·liri. El que en principi sorgeix espontàniament de l'un és activat aquí per l'altre, cosa que trenca amb la lògica de la causa-efecte: plora perquè ara té llàgrimes.

La docilitat o la disposició mecànica amb la qual el gat i la dona accepten les interferències en els seus cossos està en aquella intersecció entre la tendresa i la violència; entre la confiança i la sospita.

Hi ha una escena al centre de *De día* (2015) que recorda al relat a quatre mans de *Ver nieve* en una versió més incòmoda o menys lúdica. Es tracta d'una conversa en què l'artista està adormida i algú la interroga des de fora de pla. A cavall entre el somni i la vigília, les preguntes de qui està despert van condicionant el relat i el somni de qui es manté adormida. Això no obstant, el relat dorment no es deixa domesticar del tot per la lògica de les preguntes o per les expectatives de qui està despert. Respondre des del somni és respondre quelcom que a vegades no acaba d'encaixar. La lògica del somni no és la de la vigília. *De día* posa en escena una altra manera en que el que és aliè entra en la intimitat d'allò propi. Aquí l'entrada és el somni i es fa més desagradable perquè s'aprofita la inconsciència, encara que es faci des de l'aparent cura de l'amor.

De día és un treball que va sorgir de la intenció de veure si era possible fer una pel·lícula a partir de tota una sèrie de gravacions soltes que l'artista havia anat realitzant de manera quotidiana, sense cap pretensió de reunir-les en una obra. Davant de la impossibilitat de torbar-los un vincle narratiu, el ritme pren el relleu del que habitualment seria el paper l'argument. El muntatge es resol pel ritme. Una de les poques escenes que es van rodar especialment per a la pel·lícula són unes classes de bateria que l'artista va decidir fer i gravar per utilitzar els ritmes com a base. D'aquesta manera se subratlla la importància de l'aprenentatge rítmic en la pel·lícula. Altres de les imatges que insisteixen en la dimensió rítmica són aquelles en les quals veiem petjades o passos que recorden la cadència sonora del caminar.

En una ocasió, veiem el professor de bateria – que novament és Nilo Gallego – moure el cap al ritme d'uns passos, com si estigués supervisant no ja l'exercici musical de l'alumna, sinó el muntatge de la pel·lícula.

Sobresurten, en particular, imatges en les quals la càmera segueix algú. Aquestes seqüències es deixen interpretar com si nosaltres estiguéssim seguint també els passos de l'artista a través d'aquest arxiu personal amb el qual es proposa realitzar la pel·lícula. En aquest sentit, algunes frases de text intercalades en les imatges podrien semblar criteris de muntatge, com ara quines imatges li agraden. Però després, quan de sobte llegim «li agradem quan sembla que la seguim, la fem sentir estimada» ja no sabem exactament ni qui parla ni de qui. En un primer moment, sembla que es tracti dels cervatells que en aquell instant apareixen en la imatge, però també es podria tractar de les imatges mateixes. Aquestes serien llavors capaces de dir quines són les preferides de l'artista o coses com: «amb una de nosaltres sent dolor». És un gir en què l'objecte de treball es personifica i emet un judici sobre la persona que edita, la qual cosa inverteix el que acostuma a passar. Les imatges es fan *altres*, miren l'artista des de fora i ens confronten amb una enunciació que ens costa moltíssim d'ubicar, perquè la seva capacitat activa és del tot inesperada. És un desafiament a l'autoritat de qui dirigeix o una llança a favor de l'autonomia de les imatges. Una inversió d'activitat i passivitat, fins al punt de situar el que habitualment és pacient –l'objecte– la capacitat, la agencia, de mirar des de l'amor: «la fem sentir estimada», potser

l'expressió més clara d'un cinema alienat o d'un cinema que no para d'obrir possibilitats, com l'amor.

En *De día*, la prioritat acordada al ritme, la personificació de les imatges i el relat dorment són maneres de fer-nos sortir de casa, són estratègies de l'artista per sacsejar els fonaments de la llar narrativa, audiovisual i, fins i tot, cognitiva. Tan estranya ens apareix l'associació rítmica de seqüències, com la veu de les imatges o el relat dorment.

El pas per *De día* fa de pont cap a *Palais* (2020), l'obra més recent de l'artista, produïda per la Panera per a aquesta exposició. Reapareix en aquesta obra el deambular de *De día*, la seva desorientació i es va enfortint la incòmoda premonició que, novament, no arribarem a un moment de quietud, sinó que seguirem el passeig voluntàriament erràtic per la cosa inhòspita, incògnita.

Palais està rodada al Palau de Justícia de Brussel·les, un edifici tan monumental com laberíntic que fou construït al segle XIX, amb 1530 portes. Els seus plànols es van extraviar durant anys, fins que aparegueren recentment. L'artista va entrar sense autorització per primera vegada als seus passadissos envitri-collats fa tres anys, i va produir una primera obra de text i un dibuix el 2017. El 2019, va reprendre les seves incursions furtives a l'edifici, aquesta vegada introduint una càmera. La pel·lícula resultant està feta dels recorreguts sense direcció fixa de l'artista en l'espai. Se succeeixen habitacions, passadissos, escales i ascensors, així com acabats arquitectònics i zones increïblement diferents. La càmera, molt petita, ho enregistra tot, oclulta. Escombra els espais al pas de l'artista, i es fa ressò dels seus gestos, canvis de ritme i fins i tot dels moments en què s'amaga. *Palais* no és una representació funcional i estandarditzada de l'espai. No serveix per fer-se una idea de com s'estructura. No funciona com un pla arquitectònic. Les imatges no resolten l'edifici, no permeten preveure'l. La pel·lícula sosté l'espai com incommensurable i indomesticable. Com que es manté incògnit i inaccessible, el passeig ens té a l'aguait i les imatges convoquen imaginaris de pel·lícules de terror.

Després de veure la pel·lícula, la/el visitant travessa un passadís com els de *Palais* en que es presenten uns dibuixos realitzats per l'artista quan revisava el material gravat. Amb el títol *Palais, from foot to eye to hand*. [Palais, del peu a l'ull a la mà] (2020), es tracta de transcripcions dels recorreguts del cos dins l'edifici als de la mà sobre el paper, passant per les imatges; pels ulls. La sèrie s'organitza en díptics que corresponen a dues revisions de la mateixa seqüència que no obstant això no produeixen el mateix dibuix. A *Palais* no és possible fer dues vegades el mateix recorregut. Com succeeix a la pel·lícula, les anotacions no produeixen la intel·ligibilitat d'un plànol, sinó que l'enreden, i evoquen certa opacitat.

El retrat fílmic del Palau de Justícia al·ludeix a la impenetrabilitat, aleatorietat i desorientació de l'aparell de justícia en general. El deliri de grandesa i l'ostentació de poder estan inscrits en l'estructura d'un edifici que intimida el cos i fa diminuta l'escala humana. Emana de *Palais* «l'ambigüitat de la llei, que hi és per protegir-nos, però l'arquitectura i la burocràcia de la qual ens intimiden i amenacen».³

Palais se situaria en el més exterior d'una sèrie de cercles concèntrics d'estructures

que suposadament ens són pròpies i ens emparen, des del cos fins a l'estat o la justícia, passant per la casa i les relacions. L'aparell judicial té la particularitat que, a més, fiscalitza el que pot entrar i sortir de casa, de la norma.

En l'encreuament entre *De día* i *Palais* pot situar-se *Esta puerta, esta ventana* (2017) que va sorgir com a seqüela de *Ver Nieve*. Aquesta és per tant una pel·lícula en què convergeixen trets d'obres anteriors i posteriors. A través de les pràctiques dels performers Nilo Gallego i Alma Söderberg, ens retrobem amb el ritme, la convivència, la casa, els relats a quatre mans i l'escolta que requereixen, així com el retrat ambigu d'un espai.

Esta puerta, esta ventana parteix de la constatació que el so té la capacitat d'entrar en un cos sense que se sàpiga per on i sense que es pugui evitar. Tanquem els ulls per no veure-hi, però és impossible fer-se impermeable al so. S'esmuny per les orelles, per la pell, i es propaga per la matèria. No hi ha portes ni finestres per al so, o a la inversa, tot li serveix de porta o de finestra. La pel·lícula sorgeix de fantasiejar amb un ús calculat del so i del ritme per envair i alterar un cos sense ni tan sols tocar-lo, des de lluny, sense que s'ho esperi i sense que ho pugui evitar. L'artista va fer servir auriculars diminuts per entrar i sortir dels cossos de l'Alma i el Nilo. Havia gravat prèviament amb ells mostres de ritmes i converses entorn de cases on havien viscut, records de convivència i dels seus conflictes. Aquest és el material que els llança a les orelles mentre els filma interferint en les seves accions. A vegades escolten l'altre, a vegades a si mateixos. La pel·lícula resultant ens fa pensar que estaven assajant junts, al mateix espai, seguint-se. Però, en realitat, tot i que coincideixin els seus ritmes i tons, no van compartir mai l'espai on se'ls filma. Van existir l'un per a l'altre únicament com a invasió sonora, no com a presència. Son el muntatge i la sincronia de les seves reaccions als mateixos àudios els que generen l'efecte de convivència.

Un efecte que s'aconsegueix a través de la seva harmonia i sincronia, per l'escolta i l'ajustament al que toca i diu l'altre. De fet, això s'aplica al muntatge però també a la convivència en general, atès que també és qüestió d'ajustar ritmes i d'escolta recíproca. Per això, quan sentim l'Alma dir «creus que podríem, de tant en tant, canviar els ritmes?», la pregunta és pertinent per a la interacció amb el Nilo, per a la pel·lícula i per a qui sigui que conviu amb ella. So i ritme funcionen com a materialitzacions i com a metàfores de la manera en què es posa en marxa i es decideix una manera d'ocupar junts l'espai.

L'Alma i el Nilo apareixen a vegades còmodes i a estones incòmodes amb les invasions sonores que els van traient d'allò en què estaven sumits, del factor extern que els mou el terra sota els peus. A estones és un joc plaent, a estones quelcom més sever, més tens. Al final, fins i tot sembla que algú perd la paciència i es cansa. Veiem el Nilo arremetre, amb els ulls embenats, contra el que ja no veu, potser contra la presència espectral que l'ha estat condicionant? Com a espectadors, compartim part de la seva ceguesa. En una pel·lícula en què el vas comunicant entre els cossos i entre les escenes és el so, la imatge i el text passen a un segon pla. La pel·lícula, més que editar-se, s'ha compost, i això força una atenció diferent per part de les espectadores i els espectadors. Més sonora que visual, més corporal que narra-

tiva. Caldrà deixar anar l'ansia de necessitar un relat per atendre – per a escoltar– al que els està passant.

En el treball d'Alex Reynolds, els recorreguts són més boirosos que diàfans. Semblaria que els itineraris físics i els fils narratius no haguessin resol encara la seva direccionalitat, que encara cerquessin una coherència que acabarà per arribar, quan en realitat resistir-s'hi és una preferència. La coherència no arribarà mai si l'esperem com la tornada a allò domesticitat. L'artista posa sota sospita l'aparent transparència de l'ordre de les coses. El seu treball cerca de manera insistent la sortida de la casa, no tant per simplement sortir-ne, com per tornar-hi, posant en dubte la seva estabilitat i el grau en què realment la coneixem, ens coneixem i som conscients de com de naturalitzades i assumides per defecte estan moltes de les coses que configuren l'hàbit. Una naturalització que és la manera més eficaç que ha trobat el relat, la llei o la ideologia perquè la reproduïm de manera inadvertida.

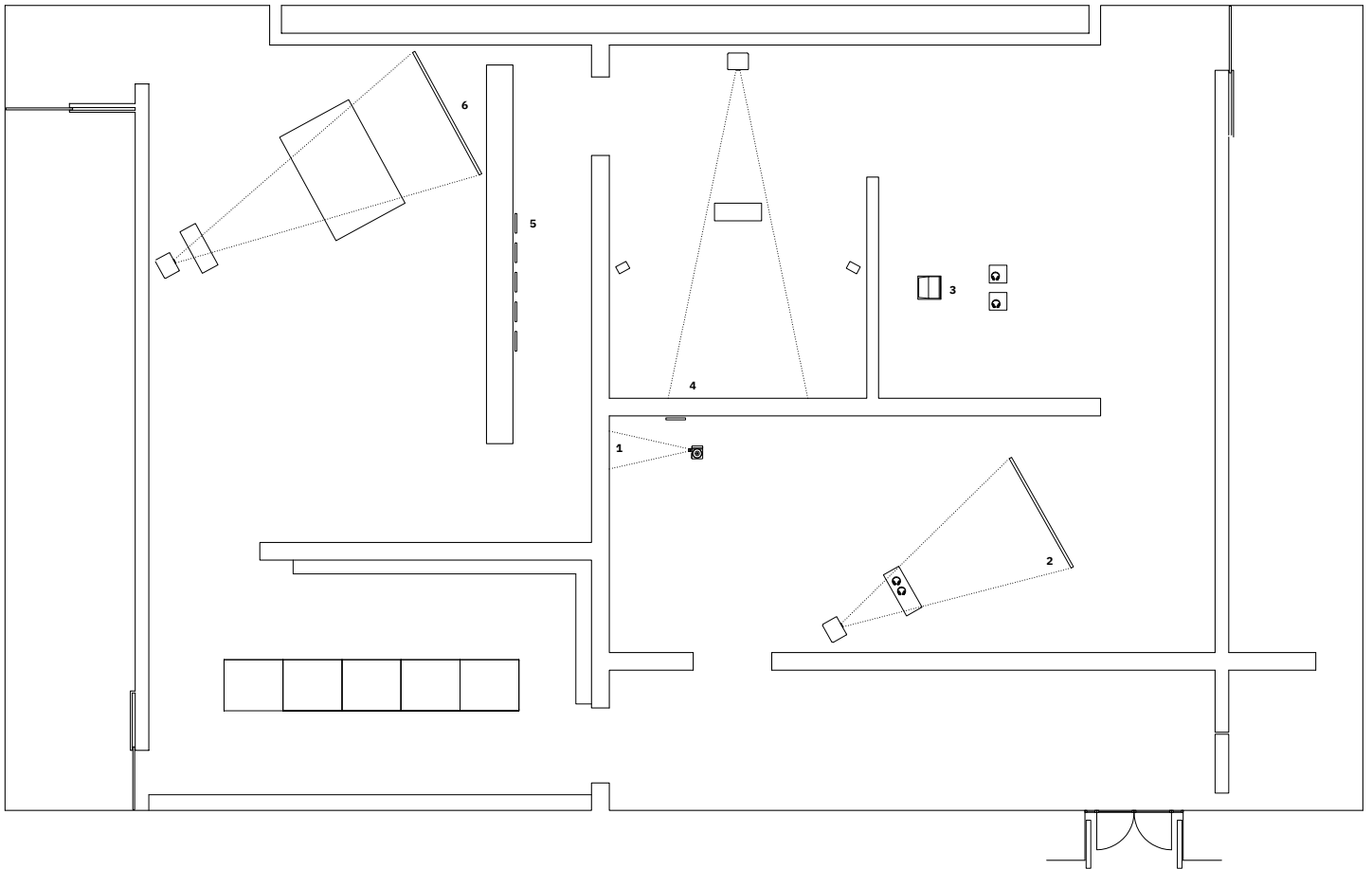
Ens podríem servir del que Anne Carson anomena «entrar en una casa per la banda del somni» per pensar el moviment de sortida i reentrada d'Alex Reynolds.

Soñé que estaba dormida en casa, en el altillo. Que desperté, bajé y me quedé de pie en la sala. [...] El mismo sofá verde y las mismas sillas dispuestas a lo largo de las paredes verde pálido de siempre. Y aun así era absoluta y ciertamente distinta. Dentro de su apariencia habitual, la sala estaba tan cambiada como si se hubiese vuelto loca. [...] Me expliqué el sueño diciendo que había sorprendido a la estancia durmiendo. Había entrado por el lado del sueño. Me tomó años formular la pregunta de por qué había hallado este ingreso en la extrañeza tan absolutamente consolador. A pesar de su carácter inexplicable y tenebroso, y de la trágica referencia a la estancia verde, fue y sigue siendo un consuelo pensar que ahí estaba, sumida en el verdor, respirando su propio orden, rindiendo cuentas a nadie, en apariencia penetrable por todas partes y aun así tan perfectamente escondida bajo la propagación de su propia vida diurna como para convertirse en algo literalmente incógnito en el corazón de nuestra casa durmiente. (Anne Carson, "Decreación", 2005).

La descripció de Carson superposa espai i persona fent coincidir les característiques d'una sala dorment amb les d'una persona dorment. El cos que dorm és un cos penetrable, com veiem en *De día*, però a la vegada inaccessible. És porós i vulnerable en el seu repòs indefens, però amenaçant i opac en la seva estranyesa i inaccessibleitat. És a dir, que tot i la seva familiaritat, la sala o la persona es permeten «respirar el seu propi ordre». Les pel·lícules d'Alex Reynolds també. Reemplacen l'ordre i les rutines perquè retornem a mirar el que consideràvem «casa» quan no batega en ella el pols reconfortant que diu «fora de perill, fora de perill, fora de perill» sinó que es deixa respirar el seu propi ordre, apareixent més feliç que inquietant. La intenció no és sortir a la intempèrie a passar fred per passar fred, sinó passar per l'esgarrifança de veure que a la casa s'hi ha mogut alguna cosa per a poder reimaginar com viure en ella.

Anna Manubens

1. «A haunted house» ('Una casa encantada'), un relat breu de Virginia Woolf escrit el 1944. En català es traduiria com «"Fora de perill, fora de perill, fora de perill", el pols de la casa bategava suaument».
2. Títol original: *When smoke becomes fire, my love reveals things unknown were mine all along.*
3. Alex Reynolds.



- 1- *When smoke becomes fire, my love reveals things unknown were mine all along*, (2010)
- 2- *Ver nieve*, (2016)
- 3- *De día*, (2015)
- 4- *Palais*, (2020)

- 5- *Palais, from foot to eye to hand*. 3'40"
- Palais, from foot to eye to hand*. 18'21"
- Palais, from foot to eye to hand*. 21'52"
- Palais, from foot to eye to hand*. 3'09"
- Palais, from foot to eye to hand*. 14'53"
- 6- *Esta puerta, esta ventana*, (2017)

Exposició

Comissariat: Anna Manubens
 Coordinació: Anna Roigé i Laura Vidal
 Disseny expositiu: Xavier Torrent
 Tècnic audiovisual: Sergio Sisques
 Disseny gràfic: Bildi
 Muntatge: Jordi Alfonso, Quim Gironella,
 Carlos Mecerreyes i Teresa Nogués

Horari

De dimarts a divendres,
 de 10 a 14 h i de 17 a 20 h.
 Dissabtes d'11 a 14 h i de 16 a 19 h.
 Diumenges i festius, d'11 a 14 h.
 Dilluns tancat.

Centre d'Art la Panera

Direcció: Cèlia del Diego
 Coordinació i comunicació: Antoni Jové
 Centre de documentació: Anna Roigé
 Educació: Helena Ayuso
 Programes públics: Roser Sanjuan
 Col·laboració: Jordi Antas, Júlia Moreno,
 Miquel Palomes i Laura Vidal
 Manteniment: Carlos Mecerreyes
 Administració: Montserrat Batlle