

ALEX REYNOLDS

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

Cuando el humo se hace fuego, mi amor revela cosas que desconocía habían sido mías desde siempre es el título –traducido– de una obra de Alex Reynolds compuesta por una fotografía y una serie de diapositivas. La foto muestra una peca en lo alto de la cabeza de la artista. Fue otra persona la que reparó en su existencia, revelándole algo que desconocía de sí misma, pese a haberla acompañado siempre. ***When smoke becomes fire, my love reveals things unknown were mine all along*** (2010) describe un gesto que señala desde fuera algo que siempre había estado ahí y que, pese a ser propio, había permanecido incógnito.

La exposición toma este movimiento –el de salida de la perspectiva autocentrada para mirar lo propio de otra manera– como marco para adentrarse en el trabajo de Alex Reynolds.

Su obra revela los puntos ciegos de lo conocido, lo habitual, lo nuestro o lo que llamamos tranquilamente «casa», pensando que lo conocemos. Al fin y al cabo, lo que sentimos como propio es lo que damos por íntimamente conocido. Frente a ello, la artista fuerza la salida del hábito. Parece que en sus manos lo conocido se vuelve opaco o que reviste una pátina de incógnito, en el sentido más literal de la palabra: *In-cógnito* es lo que se *des-conoce*. Este extrañamiento respecto a lo propio se aplica al cuerpo (como cuando se descubre una peca), pero puede suceder también respecto a los espacios (como al no reconocer de repente una casa), a los relatos (si escapan a las estructuras narrativas familiares), y mucho más en general, puede suceder con las formas de pensar, de relacionarnos y de vivir. El cine, como medio en el que convergen casi todas estas capas, es la herramienta privilegiada de la que se sirve la artista para movernos el suelo de lo que es «casa».

El título de la exposición –“*A salvo, a salvo, a salvo*”, *el pulso de la casa latía suavemente*– está tomado de un relato breve de Virginia Woolf, disponible para su lectura en la exposición. La frase de Woolf induciría a pensar la casa como un cuerpo sosegado, cuyo pulso no es otro que el recordatorio apaciguante de saberse a salvo. Sin embargo, en el relato de Woolf, los personajes no están del todo a salvo, ni la casa es un lugar tranquilo, sino que tiene vida propia. De manera análoga, los proyectos de Alex Reynolds nos expulsan del calor de lo conocido y nos sitúan en la intemperie del afuera para reconsiderar lo que hasta entonces conocíamos, en su repentina extrañeza, y poder así repensar si nos fiamos de ello, si tan a salvo estábamos o si, de lo contrario, vale la pena rehacer las estructuras que habitamos. Es un movimiento que evita el anquilosamiento de la imaginación. Pese a su momentánea

dureza, es un ejercicio de confianza en la posibilidad de inventar otras maneras de (con) vivir en otros tipos de casa que a veces tiende incluso al juego o al placer.

Esta salida a la intemperie se produce a menudo por el encuentro con el otro o con lo ajeno. Tal como sintetiza la imagen de *When smoke becomes fire...*, es la mirada del otro la que hace de portal para un acceso distinto a lo propio, es la que brinda la posibilidad de mirar(se) desde otro lugar. Pero también la cámara permite este movimiento de salida. Las diapositivas de *When smoke becomes fire...* proyectan una serie de imágenes de lugares que son invisibles desde los ojos, pero no para la cámara. El papel de la cámara en esta obra sirve de metáfora para el papel que tiene el cine en el trabajo de Alex Reynolds en general. Diseccionando y modificando los principios que habitualmente rigen la gramática audiovisual, podríamos decir que la artista propone un cine deliberadamente enajenado. Un cine que ha salido a la intemperie para mirar el «hogar cine» desde fuera. En sus películas rompe con hábitos compositivos para revelar lo anormal que es lo normal, es decir, para mostrar lo construidas y, por lo tanto, a menudo ideológicas, que son las dinámicas según las que nos relacionamos, los arcos narrativos de las películas que vemos y las ficciones que dan sentido al mundo en el que nos movemos.

La obra de Alex Reynolds no apacigua la integridad y quietud de lo cómodo, sino que la remueve o la conmueve. Como si, al cambiar de lugar un solo objeto en una habitación perfectamente ordenada, algo empezase a chirriar. Y ese algo no sería el objeto desubicado, sino la rigidez y repentina puesta al desnudo del criterio de orden general.

When smoke becomes fire... sirve también de imagen para pensar una exposición como tal. La presentación de una serie de trabajos puede ser una ocasión para identificar y revelar cosas que siempre han estado ahí. La selección de obras recorre la producción reciente de la artista e intercala obras más antiguas que de alguna manera anticipan lo que ahora mismo está sucediendo en su trabajo. De esta forma, las obsesiones constantes se rastrean desde sus apariciones más incipientes. Es una manera de ver cómo el humo se hace fuego; cómo el humo avisa de, y anticipa el fuego.

Quedaría solo por resolver ese «my love» del título; el papel que el amor podría tener en todo esto. En la mejor de sus versiones, el amor multiplica las facetas bajo las cuales podemos vernos. Su mirada no es objetivizante, es expansiva, es mutante y permite que nos descubramos pliegues de personalidad y huecos

identitarios inexplorados. Sin embargo, para mirarse desde fuera hay que levantar el control de las fronteras propias y eso es siempre fragilizante. Es por ello que todo sucede a caballo entre la ternura y la violencia, una de las intersecciones favoritas de la artista.

Ver nieve (2016) es una obra en que la porosidad de lo propio respecto a lo ajeno se aprecia con especial intensidad. Se trata de una película sobre el deseo de hacer una película. Es como un cuaderno de notas en el que, en lugar de escribir un guion, la artista reúne intuiciones y pruebas grabadas en vistas de un proyecto por venir, a la vez que ensaya maneras de desarrollar una escritura cinematográfica o un guion que no pasen por el texto. El cine se escribe aquí en cine.

Uno de los bloques principales de la película es una secuencia en la que la artista va presentando una imagen detrás de otra ante alguien cuya voz fuera de campo va componiendo un relato posible a partir de lo que se le va mostrando. El argumento de la película se escribe así a medio camino entre quién decide el orden de las imágenes y lo que ve en ellas quién las mira. Ninguno de los dos extremos sujeta exclusivamente la película, nadie la sabe de antemano o puede conducirla a solas. La película es como ese gato que aparece en *Ver nieve*, que salta de los brazos de quién intentaba mantenerlo inmóvil, como situándose vida propia, como pidiendo otra forma de imaginación; como una que se decide a cuatro manos.

El argumento que surge de esta interacción pone en escena a un hombre y una mujer que se encuentran en una casa y desarrollan una relación extraña, que a ratos parece que va a caer en el romanticismo y a ratos parece que va a virar al terror. En cualquier caso, los personajes están todo el tiempo poniendo a prueba sus límites de convivencia. Dicho de otro modo, están constantemente negociando qué grado de permeabilidad tienen para con el otro.

Por lo tanto, el argumento y la manera de escribirlo hacen de espejo. En ambos casos, pasa por dejarse afectar por el otro.

Es por ello que muchos de los apuntes, o pruebas de escenas o recursos para la película, testean formas de afectarse unos a otros, o incluso de invadirse por distintos medios: Una mujer que fuma exhala el humo intentando que entre por la nariz de un hombre que duerme junto a ella. Unas manos ponen gotas en los ojos de una mujer para que parezca que llora. Un hombre se acaricia circularmente el pecho siguiendo el sonido del agua que corre. Aunque de hecho, no queda claro si es el movimiento el que controla el sonido o el sonido el que dirige movimiento.

En un momento dado la voz fuera de campo dice de los personajes que «no se sabe dónde empieza uno y acaba el otro». Esta indistinción podría aplicarse también a la manera en que se escribe y se narra el guion o a algunas de las escenas de la película. En *Ver nieve*, lo ajeno y lo propio se confunden a todos los niveles y es una estrategia para que lo familiar devenga extraño en su contacto con lo ajeno.

De ahí que el gato se deje apretar las almohadillas de las patas para que le salgan las uñas o que la mujer no oponga resistencia cuando se le introducen las gotas en los ojos. Lo espontáneo se ha hecho artificial y se repliega en lo extraño. Las lágrimas son colirio. Lo que en principio surge espontáneamente de uno es aquí activado por el otro, cosa que rompe con la lógica de causa-efecto: llora porque ahora

tiene lágrimas. La docilidad o la disposición mecánica con la que el gato y la mujer aceptan las interferencias en sus cuerpos está en aquella intersección entre la ternura y la violencia; entre la confianza y la sospecha.

Hay una escena en el centro de *De día* (2015) que recuerda al relato a cuatro manos de *Ver Nieve*, aunque en una versión algo más incómoda o menos lúdica. Se trata de una conversación en la que la artista está dormida y alguien la interroga desde fuera de plano. A caballo entre el sueño y la vigilia, las preguntas de quién está despierto van condicionando el relato y el sueño de quién se mantiene dormida. Sin embargo, el relato durmiente no se deja domesticar del todo por la lógica de las preguntas o por las expectativas de quién está despierto. Contestar desde el sueño es contestar algo que a veces no acaba de encajar. La lógica del sueño no es la de la vigilia.

De día pone en escena otro modo en que lo ajeno se cuela en la intimidad de lo propio. Aquí, el umbral de paso es el sueño, y se hace más desagradable porque la intrusión aprovecha la inconsciencia del otro, aunque se haga desde la intención y aparente cuidado del amor.

De día es un trabajo que surgió de la intención de ver si era posible hacer una película a partir de toda una serie de grabaciones sueltas que la artista había ido realizando de manera cotidiana, sin ninguna pretensión de reunir las en una obra. Ante la imposibilidad de encontrarles un vínculo narrativo, el ritmo toma el relevo de lo que habitualmente sería el papel del argumento. El montaje se resuelve por el ritmo. Una de las pocas escenas que se rodaron especialmente para la película son de unas clases de batería que la artista decidió tomar y grabar para usar los ritmos como base. Este aprendizaje y búsqueda de ritmos subrayan su importancia en la película.

Otras de las imágenes que insisten en la dimensión rítmica son aquellas en las que vemos huellas o pasos que remiten a la cadencia sonora del andar. En una ocasión, vemos al profesor de batería –que ya habíamos visto en *Ver Nieve*– mover la cabeza al ritmo de unos pasos, como si estuviese supervisando no ya el ejercicio musical de su alumna, sino el montaje de la película.

Sobresalen, en particular, imágenes en las que la cámara sigue a alguien. Estas secuencias se dejan interpretar como si estuviésemos también nosotros siguiendo los pasos de la artista a través del archivo personal con el que se propone realizar la película. Es por ello que a veces nos parece que el texto que se intercala con las imágenes habla de criterios de edición, hasta que leemos frases como, «le gustamos cuando parece que la seguimos, la hacemos sentir querida» y ya no sabemos ni quién habla ni de quién. En un primer momento, parece que se trate de los cervatillos que ocupan la imagen, pero podría también tratarse de las imágenes mismas. Estas serían entonces capaces de decir qué imágenes son las preferidas de la artista o cosas como: «con una de nosotras siente dolor». Es un giro en el que el objeto de trabajo se personifica y emite un juicio sobre quién edita, invirtiendo lo que suele ser. Las imágenes se hacen *otras*, miran a la artista desde fuera y nos confrontan con una enunciación que nos cuesta muchísimo ubicar, porque su capacidad activa es del todo inesperada. Es un desafío a la autoridad de la dirección o una lanza a favor de la autonomía de las imágenes. Una inversión de actividad y pasividad, hasta el punto de situar en lo

habitualmente paciente –en el objeto– la agencia; la capacidad de mirar desde el amor: «la hacemos sentir querida». Esta es tal vez la expresión más clara de un cine extrañado, enajenado o de un cine que no deja de abrir posibilidades, como lo haría amor.

En *De día*, la prioridad acordada al ritmo, la personificación de las imágenes y el relato durmiente son maneras de hacernos salir de casa, son estrategias de la artista para sacudir los cimientos del hogar narrativo, audiovisual e incluso cognitivo. Tan extraña nos aparece la asociación rítmica de secuencias como la voz de las imágenes o el relato durmiente.

El paso por *De día* hace de puente hacia *Palais* (2020), la obra más reciente de la artista, producida por la Panera para esta exposición. Reaparece en esta obra el deambular de *De día*, su desorientación, y cobra fuerza la incómoda premonición de que no vamos a llegar a un momento de quietud, sino que vamos a seguir el paseo deliberadamente errático por lo inhóspito, por lo incógnito.

Palais está rodada en el Palacio de Justicia de Bruselas, un edificio tan monumental como laberíntico que fue construido en el siglo XIX, con 1.530 puertas. Sus planos se extraviaron durante años, hasta que aparecieron recientemente. La artista se coló por primera vez en sus enmarañados pasillos hace tres años, y produjo una primera obra de texto y un dibujo en 2017. En 2019, reanudó sus incursiones furtivas en el edificio, esta vez introduciendo una cámara. La película resultante está hecha de los recorridos sin dirección fija de la artista en el espacio. Se suceden habitaciones, pasillos, escaleras y ascensores, así como acabados arquitectónicos y zonas increíblemente distintas. La cámara, muy pequeña, lo registra todo, oculta. Barre los espacios al paso de la artista, haciéndose eco de sus gestos, cambios de ritmo e incluso de los momentos en que se esconde. *Palais* no es una representación funcional y estandarizada del espacio. No sirve para hacerse una idea de cómo se estructura. No funciona como un plano arquitectónico. Las imágenes no resuelven el edificio, no permiten preverlo. La película sostiene el espacio como incommensurable e indomesticable. Al mantenerse incógnito e inaccesible, el paseo nos tiene al acecho y las imágenes convocan imaginarios de películas de terror.

Después de ver la película, la/el visitante atraviesa un pasillo como los de *Palais* en el que se presentan una serie de dibujos realizados por la artista cuando revisaba el material grabado. Titulados *Palais, from foot to eye to hand*. [*Palais, del pie al ojo a la mano*], (2020), se trata de transcripciones de los recorridos del cuerpo por el edificio a los de la mano sobre el papel, mediados por la visualización de imágenes; por el ojo. La serie se organiza en dípticos que corresponden a dos revisiones de la misma secuencia que sin embargo no producen el mismo dibujo. En *Palais* no es posible hacer dos veces el mismo recorrido. Como sucede con la película, las anotaciones lejos de tender a la inteligibilidad de un plano, lo enredan, y evocan cierta opacidad.

El retrato fílmico del Palacio de Justicia alude a la impenetrabilidad, aleatoriedad y desorientación del aparato de justicia en general. El delirio de grandeza y la ostentación de poder están inscritos en la estructura de un edificio que intimida al cuerpo y hace diminuta la escala humana. Emana de *Palais* «la ambigüedad de la ley, que está ahí para protegernos, pero cuya arquitectura y burocracia nos intimidan y amenazan»³.

Palais se situaría en el más exterior de una serie de círculos concéntricos de estructuras que supuestamente nos son propias y nos amparan, desde el cuerpo al estado o a la justicia, pasando por la casa y las relaciones. El aparato judicial tiene la particularidad de que, además, fiscaliza lo que puede entrar y salir de casa, de la norma.

En el cruce entre *De día* y *Palais* puede situarse *Esta puerta, esta ventana* (2017), que surgió como secuela de *Ver nieve*. Es por lo tanto una película en la que convergen rasgos de obras anteriores y posteriores. A través de las prácticas de los performers Nilo Gallego y Alma Söderberg, nos reencontramos con el ritmo, la convivencia, la casa, los relatos a cuatro manos y la escucha que requieren así como el retrato ambiguo de un espacio.

Esta puerta, esta ventana parte de la constatación de que el sonido tiene la capacidad de entrar en un cuerpo sin que se sepa por dónde y sin que se pueda evitar. Cerramos los ojos para no ver, pero es imposible hacerse impermeable al sonido. Se cuela por las orejas, por la piel, y se propaga por la materia. No hay puertas ni ventanas para el sonido, o a la inversa, todo le sirve de puerta o de ventana. La película surge de fantasear con un uso calculado del sonido y del ritmo para invadir y alterar un cuerpo sin siquiera tocarlo, desde lejos, sin que lo vea venir y sin que pueda evitarlo. La artista usó auriculares diminutos para entrar y salir de los cuerpos de Alma y Nilo. Con ellos había grabado previamente muestras de ritmos y conversaciones entorno a casas en las que habían vivido, recuerdos de convivencia y de sus conflictos. Este es el material que les lanza al oído mientras les filma, interfiriendo en sus acciones. A veces escuchan al otro, a veces a sí mismos. La película resultante nos hace pensar que estaban ensayando juntos, en el mismo espacio, siguiéndose el uno al otro. Pero, en realidad, aunque coincidan sus ritmos y tonos, nunca compartieron el espacio en el que se les filma. Existieron el uno para el otro únicamente como invasión sonora, no como presencia. Es el montaje y la sincronía de sus reacciones a los mismos audios los que generan el efecto de convivencia.

Un efecto que se logra pues por armonía y sincronía, por escucha y ajuste a lo que toca o dice el otro. Esto se aplica al montaje de la película pero también a la convivencia en general, que es también cuestión de ajustar ritmos y de escucha recíproca. Por eso, cuando oímos a Alma decir «¿crees que podríamos, de vez en cuando, cambiar los ritmos?», la pregunta es pertinente para la interacción con Nilo, para la película y para quien sea que conviva con ella. Sonido y ritmo funcionan como materializaciones y como metáforas de la manera en que se pone a prueba y se decide una forma de ocupar juntos el espacio.

Alma y Nilo aparecen a veces cómodos y a ratos incómodos con las invasiones sonoras que les van sacando de aquello en lo que andaban sumidos, el factor externo que les mueve el suelo bajo los pies. A ratos es un juego placentero, a ratos algo más severo, más tenso. Al final, incluso parece que alguien pierde la paciencia y se cansa. Vemos a Nilo arremeter, con los ojos vendados, contra lo que ya no ve, ¿tal vez contra la presencia espectral que lo ha estado condicionando?

Como espectadores, compartimos parte de su ceguera. En una película en la que el vaso comunicante entre los cuerpos y entre las escenas es el sonido, la imagen y el texto pasan a un segundo plano. La película, más

que editarse, se ha compuesto, y esto fuerza una atención distinta por parte de las/os espectadoras/es. Más sonora que visual, más corporal que narrativa. Habrá que soltar el ansia de necesitar un relato para atender – para escuchar– a lo que les está pasando.

En el trabajo de Alex Reynolds, los recorridos son más brumosos que diáfanos. Parecería que los itinerarios físicos y los hilos narrativos todavía no hubiesen resuelto su direccionalidad, que todavía buscasen una coherencia que acabará por venir, cuando en realidad resistirse a la estabilidad es una preferencia. La coherencia no llegará nunca si la esperamos como la vuelta a lo domesticado. La artista pone bajo sospecha la aparente transparencia del orden de las cosas. Su trabajo busca insistentemente la salida de la casa, no tanto por salir sin más, como para volver a ella, poniendo en duda su estabilidad y el grado en que realmente la conocemos, nos conocemos y somos conscientes de lo naturalizadas y asumidas por defecto que están muchas de las cosas que configuran el hábito. Dicha naturalización es la forma más eficaz que ha encontrado el relato, la ley o la ideología para que la reproduzcamos de manera inadvertida.

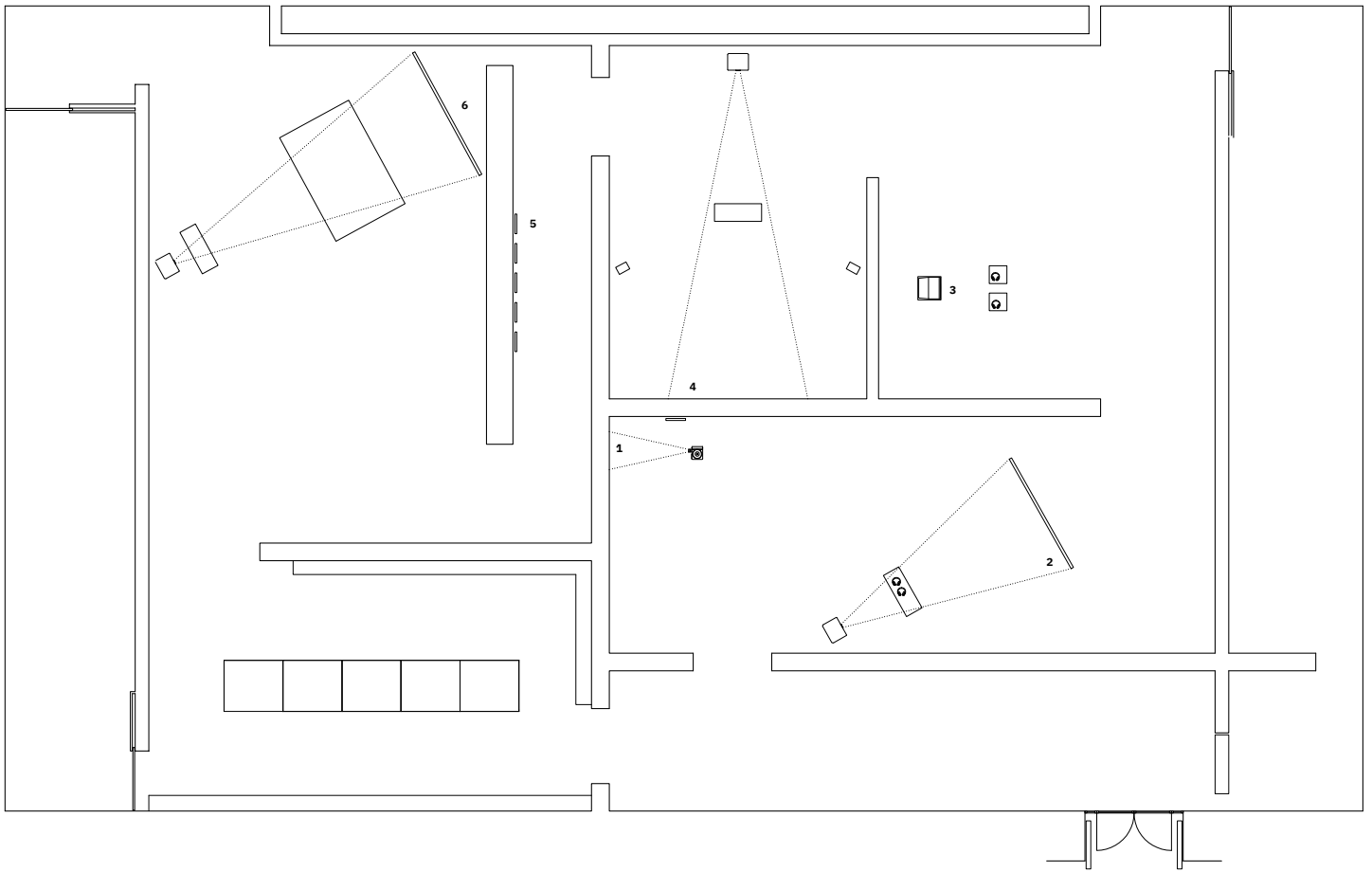
Podríamos servirnos de lo que Anne Carson llama «entrar en una casa por el lado del sueño» para pensar el movimiento de salida y reentrada que propone Alex Reynolds.

*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 descripción de Carson solapa espacio y persona haciendo coincidir los rasgos de una sala durmiente con los de una persona durmiente. El cuerpo que duerme es un cuerpo penetrable, como vemos en *De día*, pero a la vez inaccesible. Es poroso y vulnerable en su reposo indefenso, pero amenazante y opaco en su extrañeza e inaccesibilidad. Pese a su familiaridad, la sala o la persona se permiten «respirar su propio orden». Las películas de Alex Reynolds también. Reemplazan el orden y las rutinas para que retornemos a mirar lo que considerábamos «casa» cuando no late en ella el pulso reconfortante que dice “a salvo, a salvo, a salvo” sino que se deja respirar su propio orden, apareciendo más feliz que inquietante. La intención no es salir a la intemperie a pasar frío por pasar frío, sino pasar por el escalofrío de ver en la casa algo movido para poder reimaginar cómo vivir en ella.

Anna Manubens

1. «A haunted house» ('Una casa encantada'), un relato breve de Virginia Woolf escrito en 1944. En castellano se traduciría como «“A salvo, a salvo, a salvo”, el pulso de la casa latía suavemente».
2. Título 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

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

Horario

De martes a viernes,
 de 10 a 14 h y de 17 a 20 h.
 Sábados de 11 a 14 h y de 16 a 19 h.
 Domingos y festivos, de 11 a 14 h.
 Lunes cerrado

Centre d'Art la Panera

Direcció: Cèlia del Diego
 Coordinació y 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
 Mantenimiento: Carlos Mecerreyes
 Administració: Montserrat Batlle