

TECNOLOGÍAS DEL ESPECTADOR

Manuel Segade

Uno de los primeros trabajos de Alex Reynolds, realizado mientras estudiaba en la Central Saint Martins College of Art & Design de Londres, lleva por título: “Intentando atrapar me antes de caer”. Consiste en realizar fotografías de sí misma mientras realiza ejercicios de salto, por medio de una cámara con un temporizador que dispara el obturador, intentando fijar una y otra vez su propia imagen cuando su cuerpo todavía está en el aire. En algunas de las instantáneas resultantes lo consigue, pero la hoja de contactos final muestra también las intentonas, los fracasos en el ajuste de los tiempos, lo aleatorio de la posibilidad de verdaderamente fijar el vuelo improbable de su cuerpo. Todo el trabajo de Alex Reynolds se reduce a esta contingencia: la obra de arte concebida como tentativa de vencer unas razones físicas a través de una ficción que viene a representar un acuerdo traicionero con la naturaleza misma de la técnica utilizada –en este caso, la fotografía, con su capacidad melancólica para captar algo que, un momento más tarde, ya es obsoleto. La suspensión de la incredulidad que se produce en la invención de una representación, la ficción que, desde su articulación misma, sirve para expresar la convicción de su poder sobre lo real y, en consecuencia, su intrínseca relación con la frustración y el desengaño.

El 2001 marca el momento fundacional de su trayectoria, cuando realizó dos objetos dobles contradictorios y antagónicos. “Speakers”[¶] [parlantes] consiste en dos altavoces unidos cara a cara, negando la distribución del sonido y retroalimentándose en una suerte de volumen escultórico con ecos al beso de Brancusi. El otro, “Sin título (estetoscopio)”[†], es un fonendoscopio con un par de auriculares y dos entradas de sonido en su extremo. Como en una fraternidad siamesa, el uno sirve para que alguien escuche a otros dos por dentro; el otro, convierte en íntima la recepción pública del sonido en un circuito cerrado. Ambos objetos escultóricos, desplazamientos de uso sobre ‘ready-mades’, plantean la vinculación entre el oyente y los otros, que inevitablemente emiten sonido, y las tecnologías posibles para la escucha, que amplifican el sentido de la audición.

Un año después, la artista introduce de nuevo el aspecto preformativo que la hace protagonista al proponer una imagen, “Objetos robados” (2002), donde se retrata con el botín de un día de hurtos. La obra incluye la lista, el recuento con estética conceptual del saqueo ilegal, donde incluso el marco que contiene la obra forma parte de la lista: sin el desencadenante del robo, no existe la pieza. La forma de hacer público algo que debería permanecer en el anonimato convierten el gesto ilegal en una autorepresentación adolescente pero también política, que ironiza con el lenguaje administrativo y autorreferencial del arte de los años sesenta.

De este mismo año datan dos piezas importantes en su investigación acerca de la visualidad. En “Sin título (coches)” plantea en un vídeo de dos

canales una posición inversa: las pantallas funcionan como un plano contra plano en el que cada una representa la filmación de un coche que circula en paralelo; simultáneamente presentan la difícil grabación del otro que graba desde el coche de enfrente... lo que se consigue sólo cuando los autos circulan a igual velocidad. Como en un bucle entre dos cámaras, cada uno de los recorridos sólo tiene sentido en esa contradicción de filmar para ser filmado, como ver para ser visto. En "Cuentos", otra grabación en paralelo, la artista y Scott Fitzpatrick se cuentan alternativamente cuentos: el narrador narra y, al tiempo, filma la reacción del otro ante el relato. Estos juegos de dobles, como en el mito clásico del sosias o 'döppelganger', remiten no tanto a la intensidad de la relación con el extraño, con el otro, sino que denotan, como opuestos, la forma en la que precisamente el otro se incluye en nosotros a través de nuestra reacción. Los relatos o la visión, como la escucha de otros dos corazones con un fonendo doble, no son más que mecanismos para multiplicarnos y relativizar nuestra individualidad a partir de la percepción de los demás.

Esta posibilidad, la de entrar en la percepción misma como forma de trabajo, la retoma en "¡Victoria! (mi cabeza dentro de la tuya)" de 2003, donde una caja de luz muestra, sólo cuando detecta la presencia del espectador, una silueta de una cabeza por un instante. Es la persistencia retiniana la que mantiene la imagen sobre el soporte opaco, una vez que el 'flash' de luz se ha extinguido. La referencia directa a la tecnología anatómica de la visión humana –la misma en la que se basa la invención de la cinematografía– es la que permite la posibilidad de que una imagen signifique un tener dentro, que la recepción o percepción permita el adquirir o asumir en el interior aquello que es percibido. Una utopía de la percepción que se concita a partir de aquí en su trayectoria como un bajo continuo.

La forma en la que las obsesiones van conformando de manera aparentemente narrativa la carrera de un artista, confunden la forma de recepción de sus trabajos. Aparentemente, la forma del relato historiográfico habitual se adapta perfectamente a esos 'ritornellos', pero lo cierto es que, en muchos casos, las repeticiones no dejan de ser ejercicios regresivos de un trabajo anterior o, por decirlo de otro modo, una modalidad de la autocrítica ejercida sobre el relato propio. Esta modificación obliga al intérprete crítico a realizar al mismo tiempo un ejercicio de historia regresiva, donde releer el trabajo anterior a partir de las claves del presente.

Durante algunos años, Alex Reynolds se mantuvo alejada públicamente de la producción artística. En 2007 presentó un trabajo para la cuarta edición de Processos Oberts en Terrassa, comisariada por David Armengol y Martí Manen. Se trata de "Clase de caídas", un vídeo monocal donde un profesional enseña a la artista, que utiliza las protecciones oportunas, la forma de caer menos dañina para su cuerpo, una y otra vez. De nuevo el peso y de nuevo la caída libre, pero en este caso se introduce una modificación en la obsesión que transgrede todo lo anterior. La pieza muestra a la artista en trance de aprender de la caída; ya no se trata de capturarse en el aire sino de la narrativa ficcional que se construirá a partir del aprendi-

zaje de la caída indolora. Como un eco lejano que desenmascara al famoso salto fundador de Yves Klein, Alex Reynolds muestra sus cartas, el momento de construcción de su truco de prestidigitación. El mismo año realiza “Sin título (helio/dióxido de carbono)”, una imagen que muestra dos globos unidos por sus extremos, llenos, como el título indica, de dos gases distintos, uno pesado y otro con tendencia a ascender, que mantienen la apariencia de un equilibrio por contrapeso. Este nuevo objeto siamés también complica los anteriores: lo que nos muestra es el límite de la posibilidad de cada una de sus partes, idénticas a la vista, en la necesidad que tienen de su contrario para mantenerse estáticas. Se trata de una escultura que niega la naturaleza misma de estabilidad del objeto escultórico tradicional y que sólo puede ser codificada como imagen; o como acto de fe.

Esta necesidad de realidad y el tiempo detenido de trabajo y edición, le permitieron completar “Le Buisson St. Louis”. La obra es una instalación de 5 canales de vídeo que ordenan la documentación recogida en un edificio de viviendas de París, construido en el barrio obrero de Belleville por varias familias para una vida en comunidad. La pieza recoge los testimonios de varias generaciones de esa microsociedad producto de mayo del 68, sus problemas de intimidad, sus modos de vida diferenciados que revelan la problemática misma de toda utopía social. Las entrevistas realizadas se producen cuando la ruptura de la comunidad ya es un hecho: el ideal es tan solo eso, una energía posible proveniente de un pasado que, en presente, es un fracaso. Es interesante notar cómo este trabajo se enlaza con una tradición que, en ese mismo momento, reinventaba las posibilidades de acción social del arte actual, a partir de las estéticas relacionadas promulgadas desde el Palais de Tokyo.

Esta es la misma atracción comunitaria que le permite versionar su pieza de los globos de una forma peculiar: “Laia”[§] (2008) es un vídeo que muestra a una niña suspendida mediante globos del techo de un polideportivo. La escena es entre poética y siniestra, hasta que entra en escena una colectividad que poco a poco va montando un Castellet, subiéndose en círculos cada vez más cerrados, unos en los hombros de los otros hasta poder descolgar a la niña. En este caso la utopía es posible en un gesto formal que la congela como una posibilidad, que la permite como una cara más de la ficción que suspende lo real. El nombre de la niña suponemos que es Laia. El título, que más adelante tomará como referencia, convoca como centro de atención a la depositaria de una acción de la que es centro pero, al mismo tiempo, es ausencia: como si toda la pieza supusiese la trama necesaria para la existencia de ese personaje declarado desde el título, como en una dramática, como fabulación.

El interés por las narrativas se descifra en “Three”[§] [Tres], esta vez con un desplazamiento desde la reacción del oyente hasta la mentira, hasta el poder del narrador. Realizada como obra preformativa en Delft, Holanda, muestra tres localizaciones de la ciudad. Ante ellas, un actor explica tres acciones que se están produciendo en esos lugares. No existe ningún registro de esas acciones simultáneas al hecho de ser narradas. La verdad o no, la realidad o

no, depende de la convicción del espectador. La pieza, vacía y muda como los escenarios urbanos que muestra hasta que las acciones evocadas los llenan, no es más que un emplazamiento posible de significación, un contenido en potencia que sólo ocurre cuando alguien activa esa percepción a través de la autoridad del relato. La referencia no es baladí: refiere a un sistema de verdad en el que la exposición actúa como un marco de legitimación difícilmente discutible como falso.

Esta misma acción de un agente que provoca la pieza sobre ese escenario expositivo que crea la propia pieza, se repite en “El paseante”. Mostrada en el Centro Cultural de Nulles, consiste en una serie de cassettes y un reproductor sobre una estantería. Durante los once días de exposición, un hombre aparece en la sala de la muestra e introduce y hace sonar una de las cintas. Mientras estas emiten bandas sonoras de películas de terror relacionadas con lo rural, él se pasea con el magnetófono por el pueblo hasta el fin de la pista. Esta acción de cambio de contexto, de permeabilidad entre la ficción y lo real, se produce a través del cine mismo, de un recurso cinematográfico que dota de una condición ambiental inexistente, de una circunstancia atmosférica que transforma la experiencia cotidiana.

De la misma forma funciona “Welcome”^æ [Bienvenida], una obra de 2008 en la que durante un fin de semana, en su turno nocturno, el recepcionista del Sea Port Hostel da una bienvenida inusual a los clientes del albergue: al entrar les recibe contándoles la historia un suceso escabroso que sucedió en la playa de la Barceloneta, delante del mismo hostel, en el año 2004, donde el cadáver de una mujer fue hallado en una bolsa de deporte, descuartizado y despellejado. Mientras habla, hace sonar una inquietante pista de la banda sonora del ‘thriller’ “Zodiac”, el film sobre un psicópata asesino de David Fincher. Esta ceremonia evocativa de las escenas previamente codificadas por los géneros cinematográficos provoca en el espectador una sensación de ‘dèjà-vu’, una memoria recuperada de algo ya acontecido. La obra de arte se convierte así en una prótesis emocional, una sorpresa o una agencia de sentido donde lo fílmico se cuele en nuestra realidad cotidiana como una forma más de nuestra ficción o representación. “Bienvenida” fue otra performance, la contribución de la artista a la exposición colectiva de una serie de artistas jóvenes del contexto barcelonés en la casa de una de ellos. En este caso, una joven da la bienvenida de una forma excesivamente efusiva a los asistentes, provocando un clima emocional que relocaliza la lectura de toda la exposición a partir de una incomodidad: la de sentir que la pieza se dirige muy especialmente a cada asistente como individuo, como si esperase algo de ti.

En 2009 realiza “Oveja buey viento”. Este vídeo narra el viaje de la artista a Cerdeña para aprender la forma de cantar de un coro tradicional masculino de la región. El proyecto, ya de por sí ciertamente erróneo por su posición de mujer dentro de una actividad masculina, se aborta ante un incendio que interrumpe la vida cotidiana del lugar, impidiendo alcanzar el objetivo del viaje. En la edición del material documental, casi como un diario, la artista realiza, a partir de su voz en ‘off’, un metarrelato por medio del que

va construyendo la narración. El desastre y, por tanto, fracaso final le permite mirar con otros ojos cada uno de los fragmentos documentales anteriores para ir construyendo una trama en la que la que acaba siendo mirada es la que la acompaña como cámara. La película revela los entresijos de lo que se quería construir, su distancia con lo real por la incidencia azarosa del incendio y también la construcción que se hace de todo ello para la película final. El nivel de complejidad y la pericia narrativa hacen de esta pieza un trabajo muy destacado en su trayectoria, su trabajo más plenamente cinematográfico: el pacto inicial, la intención de quien graba, se pone en cuestión y de su inversión, la ruptura del acuerdo y sus objetivos, resulta el contenido final. Esa búsqueda de las razones de una narrativa en otra, el virar el relato a través de la transformación del narrador, no es más que otra versión sofisticada de contar cuentos y ver cuál es la reacción, pero con la sofisticación de hablar, de fondo, del propio medio, el cine, que le permite articularlo.

Si las obsesiones se mantienen en la carrera de un artista y lo que se van produciendo son reinterpretaciones más afinadas a partir de cada investigación sumada, su pesquisa sobre lo que no puede ver es una etapa más de ese desdoblamiento que la hace personaje y narradora en este film anterior. "When Smoke Becomes Fire, My Love Reveals Things Unknown Were Mine All Along" [Cuando el humo se convierte en fuego, mi amor revela cosas desconocidas que fueron mías para toda la vida] de 2010 fue realizado para una exposición en libro titulada Ref 08001 para la galería Noguerasblanchard de Barcelona, comisariada por Juan Canela. Consistía en una diapositiva a color que representa una marca de nacimiento entre el pelo de la artista en una imagen tomada por su pareja. En el libro se incluían imágenes realizadas por ella, una pequeña colección en blanco y negro de lugares oscuros donde la única forma de ver lo que hay dentro es disparar una fotografía con 'flash'. El medio técnico que amplifica su visión ante el miedo y lo oscuro, la luz artificial que apacigua el rincón tenebroso, contrasta con la tecnología emocional a partir de la cual su visión es ampliada para revelar un secreto de sí misma que ella desconocía: una parte de sí inaccesible a sí misma y oculta por más de treinta años a su conocimiento. Ambas son paralelas en inquietud y en intención pero se mantienen como el eje central de esa posición de dobles en la que todo queda por decir y, al mismo tiempo, no es posible saber si la reflexión puede llegar más allá, a un punto muerto o un secreto aún mayor, inconfesable.

Su producción a partir de este momento se centra en la construcción de piezas de ficción, de pequeños ensayos de trabajo escrito, de guión cinematográfico para ser representado, oído o performativizado. "Una chica, un coche, una pistola"¹¹ fue realizada en el Teatro L'Estruch de Sabadell en el marco del taller "Jugarse la vida", impartido por David Bestué / Marc Vives. Abriendo la entrada posterior al escenario, utiliza el exterior, lo real, como escenografía, y al interior, tradicionalmente representación, lo convierte en el doble del otro para figurar una escena en dos tiempos y a partir de dos figuraciones simultáneas. La historia es de nuevo un desdoblamiento donde la tecnología escénica y la posición del público se reinventan en un barroco

juego de cajas chinas que es, de nuevo, un apunte para exploraciones futuras sobre las posibilidades de la puesta en escena de lo real.

“Marta”[¥] es el ensayo para la pieza realizada en el Espai Cultural Caja Madrid. Se trata de un registro de audio para una exposición en la galería del Àngels Barcelona donde una voz en ‘off’ transforma el espacio en otro lugar a partir de una historia truculenta que acontece con respecto al trabajador de la galería. Es en la performativización del espectador, en la actuación en tiempo real a la que obliga la pieza, donde se induce un clima emocional que plantea un problema sobre la audiencia: la vivencia de la obra es, en cierto modo, un dilema moral; experimentarla es asumir una ficción que vuelve personal la relación comercial o profesional con el espacio de la galería. En otras palabras: a través de la escucha personal de la pieza, con sólo unos auriculares disponibles, Alex Reynolds afecta a su oyente en su intimidad, deslizando su papel desde un frío miembro de una audiencia genérica al individuo moral o emocional, al sujeto concreto de una acción en el aquí y ahora de su experiencia.

Su proyecto “Clara”, para el Espai Cultural Caja Madrid en Barcelona, es una instalación sonora con dos piezas de audio para oyentes individuales, a través de reproductores de sonido con auriculares. Si ya en sus últimos trabajos la artista había ensayado establecer un encuentro sutil entre lo real y la ficción, estimulando la curiosidad o la emoción de su audiencia, en este caso convierte al oyente en el actor principal de la obra que escucha. En otras palabras: la pieza pone en escena una realización que deviene cine cuando transcurre a través de los ojos de su espectador.

La intervención es una acción mínima que simplemente sustituye el sonido real por el ficticio de los reproductores. Ambos audios han sido realizados a partir de grabaciones con micrófonos binaurales que permiten una construcción virtual del espacio sonoro. En ambas piezas, un narrador cuenta una historia al tiempo que indicaciones espaciales incitan al espectador a recorrer el edificio siguiendo el hilo de la narración hacia un desenlace también espacial. Los guiones están contruidos como dos puntos de vista paralelos de la misma historia, contruidos a partir de dos géneros clásicos de la narración cinematográfica, el drama y el terror, pero que confluyen en el clímax de sus tramas en un personaje ausente que da título a la exposición. El rígido protocolo de escucha en parejas y el necesario intercambio sucesivo de roles para escuchar ambos audios al completo, establece de nuevo el juego de dobles y la tensa necesidad del otro para que la pieza resulte, como el equilibrio precario en contrapeso, una experiencia efectiva en su totalidad.

Alex Reynolds propone así un cine sin imágenes donde es el cuerpo fenomenológico del oyente el que compone la pieza, como si se tratase de una película donde el espectador es al tiempo la cámara que va filmando desde su punto de vista el transcurso del relato que escucha. La ambigüedad que se establece entre dónde comienza la obra y donde termina el espectáculo representado, el ejercicio de ilusionismo, obliga a una derogación del sentido en favor de la experiencia. A través de la vivencia de “Clara” se desarrolla una ceremonia representacional en tiempo real: la voz que cuenta cada relato pone en suspensión la descreencia del espectador;

el espacio real deviene una representación bajo el imperio de la ficción. De este modo “Clara” no es más que un señuelo que permita experimentar una realidad con mayor fuerza significativa que la realidad misma.

Por su investigación sobre la naturaleza misma de la percepción y su relación con la producción de subjetividad, el trabajo de Alex Reynolds apunta una dirección incierta. Todo lo que es mirado o escuchado lleva inevitablemente a otra cosa mirada o escuchada antes, vivida o sentida anteriormente, para ser codificado con respecto a lo que quiera que sea que más se le parezca para ser capaz de ‘reconocer’, es decir, volver a conocer, otra vez, algo ya conocido. La violencia de las tramas, oscuras, escabrosas, de sus últimos trabajos, se enlaza intrincadamente con esa violencia de la percepción: la de ser percibidos al tiempo que percibimos. En su razón más extrema, las tecnologías de la percepción vienen a insistir en una ausencia, en una crisis de la experiencia que, en su uso por Alex Reynolds, recuerdan esa redención de la experiencia por el arte que proponía como fin de la literatura un personaje de “Prisión perpetua” de Ricardo Piglia (Madrid: Lengua de Trapo, 2000. pág. 42): “Incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida”.