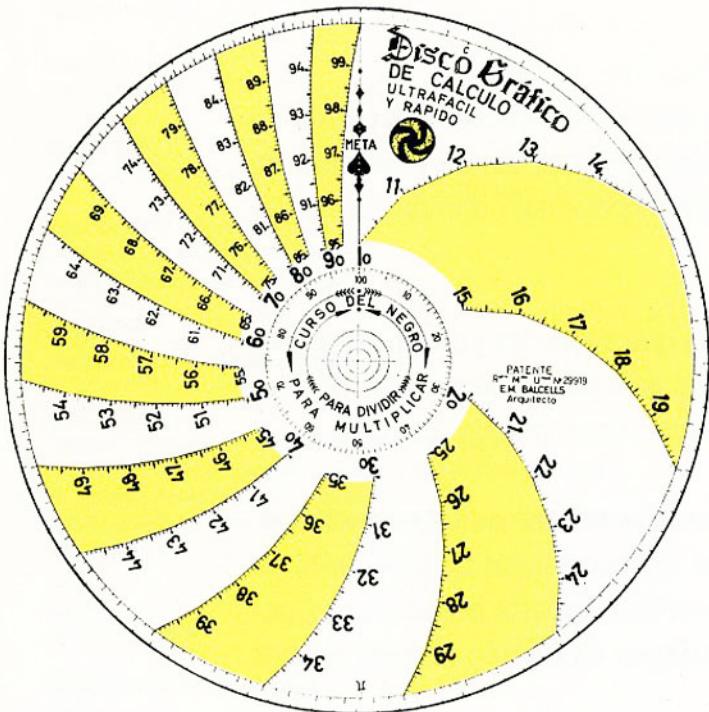


L'altre costat del jardí

NONI BENEGAS



Roseta de càlcul, 1961. Regla de càlcul circular inventada per Eduard M. Balcells, arquitecte.

La roseta de càlcul que va inventar l'avi arquitecte d'Eugenio Balcells sobresurt amb la seva corolla de cartró entre els molts papers del seu escriptori. Aquest remoli de xifres, no més gran que una mà oberta, creix pètal rere pètal indefinidament, des d'un punt central fins a l'infinít, igual a si mateix, com certes petxines marines o les banyes de l'antílop.

És impossible no associar-la amb alguns mapes de situació d'instal·lacions seves –*From the Center o Seeing the Dance*– en els quals illes i carrers de Nova York, o relleus i costa del cap de Creus són de la mida dels números i lletres de la roseta i on ressalta, inquietant, un punt central marcat a mà que esclata en dotze diagonals com l'esfera d'un rellotge o, simplement, l'ample contorn d'un cercle traçat amb tinta.

“L'univers és una esfera el centre de la qual és a tot arreu i la circumferència enlloc”, deia Pascal. Però a Eugenio, més que el francès li agrada citar, o més aviat recitar, amb el precís èmfasi amb què els accentua l'autor, i que tan bé s'adiu amb la seva pròpia, apassionada manera, aquests versos de Pessoa¹:

Rueda, bola grande, hormiguero de conciencias, tierra,
rueda, auoreada, entardecida, a plomo bajo soles, nocturna,
rueda...

Un ansia centrífuga, un furor de ir por los aires hasta los
astros,
me hace levantarme mil veces y dirigirme hacia lo abstracto...

Als divuit anys va passar tot l'estiu al taller de l'avi dibuixant l'original d'un metre de diàmetre, del qual haurien de sortir els mòtilles per fabricar-la: ja sabien que no serviria per a res –l'aparició de les calculadores de butxaca era imminent–, però malgrat això s'ho prenien amb la més gran seriositat. La roseta va quedar arraconada com les ulleres amb prismes per mirar “també” cap enrere. Eugenio, quan era petita, se les posava davant la finestra per observar l'agitació del carrer, alhora que espiava el passadís de la casa. Instants preciosos en què va aprendre a mirar cap endavant i cap endarrere a la vegada i que plasmarà a *From the Center*, per exemple.

O el sistema d'objectes flotants –llapis, escaire, compàs– que ell tenia “a la vista”, suspesos d'un filferro amb contrape-

sos i que abaixava a mesura que els necessitava... Com els miralls o la pantalla suspesa d'*En trànsit*?

I la passió classificadora: cargols, segells, papers i postals d'arreu del món, arxivats en calaixos o en àlbums que ella, als quatre anys, es mirava. Jugava a viatjar i a perdre's per aquestes imatges de ciutats i balnearis com pel jardí de laberint de la seva besàvia birmana. Sí, birmana, per la branca materna. La de fantàstic destí, que misteriosament oficiava en aquella altra casa emblemàtica de la infantesa juntament amb una germana, exòtica com ella, anomenada Antimaria. Nom que era la contracció d'"aunt" (tia) i Maria, amb el qual els nens reconeixien aquella silueta secreta, de trets i inflexions de veu inaudits. Una mena d'"antimatèria", gairebé una hipòtesi de persona, que es movia en el paisatge familiar de Centelles, i que potser hagi originat aquest ésser pròxim al mutant d'*En trànsit*, un déu antic de pedra, fòssil i nonat alhora. Però el més familiar era la simetria trencada del jardí creat per la nostàlgia de la besàvia per sobreviure, on diversos temps coexistien com més endavant a *Fuga*. L'ordre pautat de les avingudes a la francesa –brolladors, parterres, rellotge de sol– era seguit pel miratge de l'estany amb ombra de peixos i granotes fugaces, el vertigen del pou i el laberint, i els barrancs salvatges que baixaven fins al riu de curs zigzaguejant entre la brossa. I hi havia pujades i baixades, anades i tornades al llarg d'aquest atzarós trajecte de l'ordre al desordre, i de la inestabilitat a l'estabilitat, en un espai fluid i ple de sorpreses, evocat després a *Indian Circle*. Trànsit que es repetia entre les dues cases: transvasament entre un món i l'altre. De les rigoroses construccions mentals de l'avi a l'errança física per una natura revaloritzada: el jardí, fascinant per la vaguetat dels seus confins oberts il·limitadament a l'ull. Allí aprèn a mirar més lluny.

Per a Walter Benjamin, la veritat és de natura estètica: és imatge, idea plàstica que representa o expressa la realitat. Mentre el llenguatge racional i ininterromput intenta amb les seves cadenes verbals conèixer, significar, la imatge artística explota a la retina –aquí i ara– amb la seva càrrega de veritat. I, tal volta, la sola manera de combinar-les sigui embastar en un discurs, un *discurrere* –còrrer aquí i allà– d'imatges poèti-

ques fitat per aquests descobriments, per aquests assalts visuals capturats com preses –“y le di a la caza alcance”– en tota la seva essència, magnitud i tensió. Per entendre l'obra d'Eugènia Balcells cal, justament, còrrer d'aquí cap enllà. Imatges del pensament que podrien, així, acostar-se a “*constellacions artístiques*” com la que ara ens ocupa.

Un àlbum en fuga

El recorregut podria començar a *Àlbum*, la seva primera pel·lícula. Mira amb la càmera el llegendarí àlbum de postals dels avis. El zoom li permet imitar el viatge infantil: acostar-se i allunyar-se, entrar-hi i sortir-ne a pler. Aviat descobreix que hi ha més d'una imatge d'una ciutat o monument: hi ha mil visions diferents i impreses del mateix objecte. Desenvolupa aquest vessant a *Fi, Boy Meets Girl* o *Ophelia/Variacions sobre una imatge* i, més ambiciosament, en el mural de postals sobre l'estàtua de la Llibertat a *Liberty*, a *Symbolic Puzzle*, exposat permanentment a Nova York. Es tracta, encara, d'imatges inertes, finites.

A partir d'*Àlbum*, com aconseguir que el viatge, és a dir, la lectura entranyable no acabi? Aquest és l'altre vessant que explora en la seva tesi del Màster en Arts per la Universitat d'Iowa. *Möebius Spaces* treballa sobre la idea d'un llibre de lectura ininterrompuda “un volum l'última pàgina del qual fos idèntica a la primera, amb possibilitat de continuar indefinidament”, com conjectura també Borges en un conte memorable². Les pàgines cobren, desplegades, la forma de l'acordió i creen un doble espai circular continu. Només cal donar la volta al final per tornar a començar. Sembla l'espai paradoxal de la cinta-cercle de Möebius. Apareix aquí, per primera vegada, la forma circular que recollirà en les obres següents. I la noció de banda, pista, que suggereix el trajecte, el paisatge, i la progressió del qual es realitza per annexió de fragments: partícules visibles de la realitat.

Si a *Àlbum* la cinta filma les postals emmarcades en un llibre, a *Möebius Spaces* la cinta ja conté aquestes imatges impreses, però la seva lectura és il·limitada i contínua. Caldrà esperar *Fuga* perquè la cinta entri a la càmera, les imatges s'animin i la seva visió sigui simultània.

París, començament dels anys 80, cinemateca del Beaubourg: *Retrospectiva del cinema experimental espanyol*. Entre altres pel·lícules se'n projecta una de muda que, a poc a poc, va captant l'interès del públic. Els plans se sobreposen com a les imatges múltiples del *Nu baixant una escala de Duchamp*, o a les juxtaposicions espacials fantàstiques de Marc Chagall. El públic creixentment interessat va anar reconeixent el pla. Es troava allí Descartes, el descobridor de l'espiral logarítmica? Uns personatges, homes i dones, entraven i sortien, o s'estaven en una habitació; després, es creuaven, i hi havia tangències entre ells: xocaven enmig de l'espai com si res i es desprenien amb suavitat. Es podien anticipar alguns itineraris, però l'audàcia dels nous que se succeïen ens tornava a sorprendre. Semblaven molts en escena i, tanmateix, s'hi reconeixia el "llargarut" o la "nena rossa" que repetien el que ja havien fet, però en una altra situació. De totes les pel·lícules projectades era la que tenia l'argument més complex i lleuger alhora.

La concisa fitxa tècnica indica que la càmera de 16 mm, de corda, ha estat situada en un punt central fix en una habitació i que gira per filmar els 360 graus de l'espai. El film rep fins a cinc sobreimpressions en el darrer tram (quina artesana, aconseguir que el cel-luloide no cedis!). L'estrucció calca la d'una fuga musical, és a dir, una composició sobre un tema repetit en diferents tons. Quatre persones realitzen accions quotidianes dins un interior, sense guió previ.

L'acumulació de sobreimpressions teixeix una xarxa creixent i vertiginosa de temps. L'ull, amb la seva habitual manera de compondre, reconstrueix una trama possible. Aquí el que es narra és la continuïtat de la imatge. Quant a la impressió de lleugeresa, com es pot explicar que en les pel·lícules corrents, on només apareix la imatge actual del personatge actuant en el temps real de la seqüència, el nítid contorn de la seva figura ens sembli més carnal, més pesant que el dels personatges de *Fuga*? Recordem els rellotges tous del quadre de Dalí *La persistència de la memòria*, on el pes de la durada venç els objectes, els carrega fins a desmaiar-los en el paisatge. Quelcom semblant succeeix amb els personatges unidimensionals de les pel·lícules. La memòria gravita sobre l'apariència/superfície

actual, amb tota la suma dels temps precedents mentre que, si aquests estrats es decomponguessin multiplicant les seves transparències com a *Fuga*, alleugeririen la condensació del temps present.

Si *Fuga* és una pel·lícula sense argument que té a veure, justament, amb les ficcions que el temps teixeix quan disposa d'espai, *Indian Circle* explora la història natural d'un espai –despullat si això és possible– de la convenció del temps. El recurs? Una mena d'etern present: la cinta contínua de vídeo.

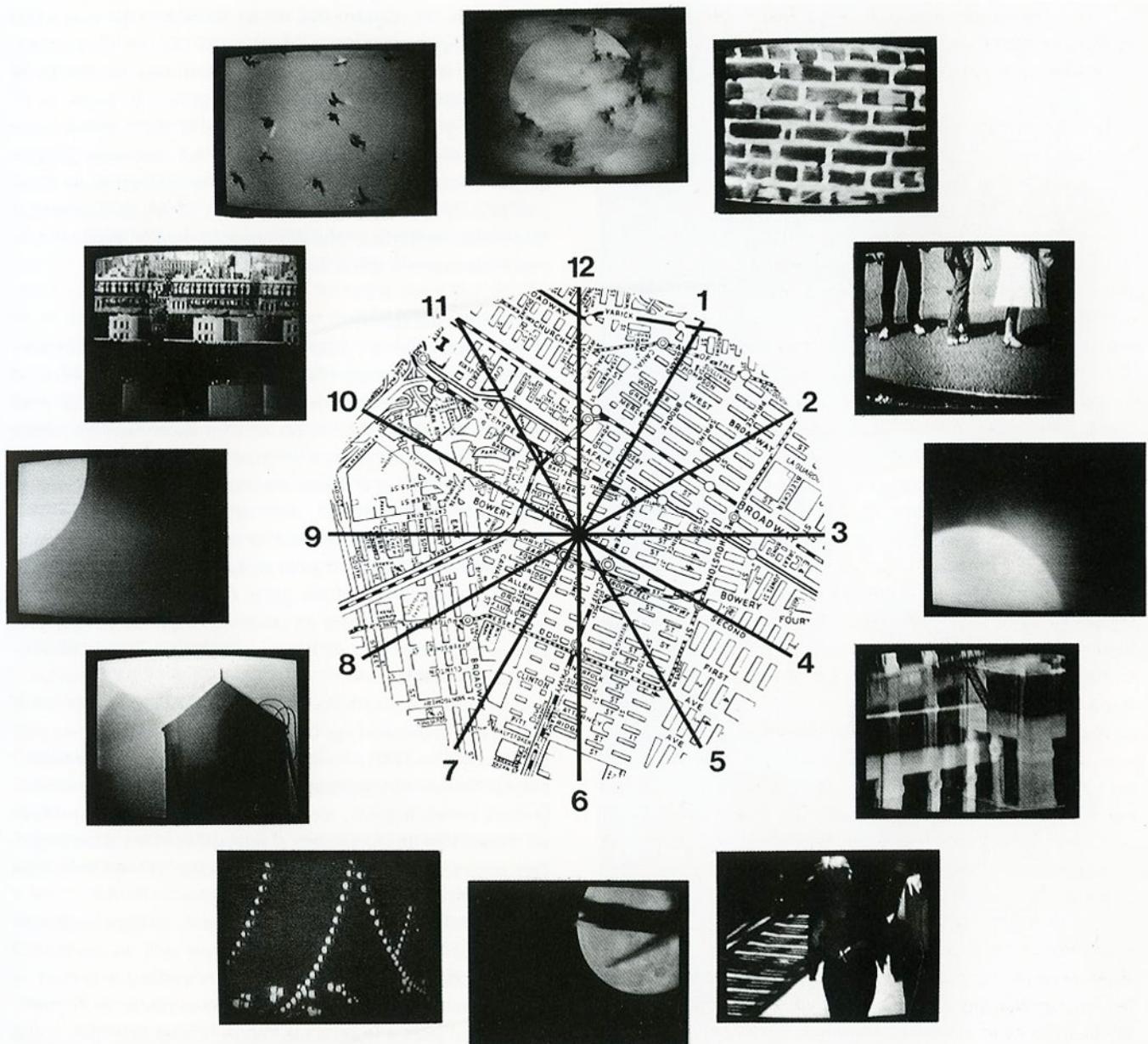
L'espai revelat

Rodada, doncs, amb els mitjans tècnics ideals, l'únic pla de trenta minuts es dilata com una expectant carícia pel llom d'un vast felí (potser la llum? «ese primer animal visible de lo invisible», segons intuïa Lezama Lima)³. Des del punt central d'un interior, la càmera ondula sense pla –lliure del càlcul de la rosa– captant la intangible vibració. Esgrana, per així dir-ho, els àtoms de l'aire: aquella pul·lulació audible del jardí de la besàvia que la proximitat del brollador podia interrompre (com aquí ho fa el saxofon de l'home que apareix de tant en tant). Sonoritat que, crescuda, sutura més i més l'espai de presències al voltant, algunes de latents fora de camp, per la finestra de la càmera, imminent.

La recerca del centre

El cicle iniciat a *Àlbum* culmina amb la vídeo-instal·lació *From the Center*. Aquest Stonehenge electrònic, compost de dotze canals/monitors disposats en cercle, és una "posada en escena" de tots els elements dispersos en obres anteriors. La pantalla es transforma en icona: dotze tòtems, dotze ciclops l'ull dels quals repassa l'organisme de la Babel novaigorquesa. Enmig d'aquesta òpera fabulosa, una gran pedra, per fi asssegada, per fi seva després de tant rodar, torna al centre ocupat abans per la càmera. Per interrogar i celebrar el món, una veu travessa els murmuris, les campanes, el moviment perpetu.

La instal·lació següent *Exposure Time* és el pont natural entre els treballs de base, minuciosos, circulars, i les grans obres d'estructura oberta. Un cop recreada la dinàmica subtil del temps i l'espai, és hora d'indagar el centre, aquest punt de



Esquema de la vídeo-instal·lació *From the Center*, 1983.

vista nadiu, pedra angular i fonament de l'obra des d'on el subjecte defineix aquelles coordenades. Canta la corranda anònima:

Fui la piedra y el centro
y me arrojaron al mar
y al cabo de largo tiempo
mi centro vine a encontrar.

D'aquest fons primordial la recull la nostra autora amb tota la seva memòria a coll: fonament, columna, mosaic, capitell per reconstruir el trajecte a la recerca de l'ardent instant de la seva gènesi. Un diorama –ull de llum– repeteix el lent parpelleig del mar des de les seves aigües abissals fins a les fosforescències que la llum teixeix sobre les onades. Cada gota, remolí o llambreig despren l'energia captiva al seu interior. Com exhalada per una botzina gegant, la remor marina embolcalla l'escena. Aquesta bellissima obra –íntima i precisa– no és solament el pont entre la grandiosa suma urbana de *From the Center* i la còsmica *Seeing the Dance*, sinó també el preludi d'aquesta.

Ambientada en l'ampli anfiteatre natural del cap de Creus, lloc on els Pirineus descendeixen fins al Mediterrani, la seva estructura reproduceix la de la creació de l'univers a partir de l'esclat original i la consegüent expansió en ones espirals. La pedra –punt de fusió– convertida en àlgebra, vertigen, ordre, sustenta la dansa d'energies elementals d'aquesta poderosa regió amb les seves metamorfosis mil·lenàries. Figures de la terra i l'aire, alfabets de l'aigua i la llum se succeeixen cíclicament en les dotze pantalles instal·lades en forma d'espiral creixent. Aquesta heliografia o escriptura solar és una irradiació de caràcters rúnics o cuneiformes que la llum, el vent, les marees escriuen sobre la pàgina oberta del paisatge. Cada forma és un equilibri momentani, una estructura només estable en apariència i ja en moviment vers una altra forma: vetes, cascades, malles fugitives, xarxes, ocells migratoriis o minerals dels perfils de la roca, vapors que pugen de bassals abrusats, serralades que s'enfonsen en el mar. Paisatge que també servia la memòria del paisatge de l'home en les seves muralles i jardins de

pedra o en les majestuoses ruïnes benedictines, o encara, imatges: semblances reals de les quals Buñuel, Lorca, Dalí, Duchamp, Foix, en van deduir les fantàstiques per fundar la revolució surrealista de les arts a començament de segle.

A *Seeing the Dance* les visions de la vida infinitesimal cobren una jerarquia semblant a la de les vibracions pirinenques o siderals. Concepció atòmica d'un macrocosmos en el qual la infinita petitesa de l'espai-temps conté, com assenyala Paul Virilio, l'extrema profunditat de tota durada, alhora que la més vasta extensió de l'univers⁴.

Les formes del laberint

El camí emprès en un àlbum i continuat en un llibre a través d'una fuga en el temps i l'espai vers una àgora de celebració de la ciutat, per escenaris del centre i la terra, traça amb l'errança d'aquesta recerca un laberint ascendent de passos des d'un jardí remot... Crear un espai rítmicament acordat a la creixent complexitat d'aquest trajecte és el màgic propòsit de *The Labyrinth of the Shell*: una cúpula en forma de botzina enclavat en un laberint de boix, el centre del qual és un pou que reflecteix incessants figures en espiral, empeses només per la caiguda periòdica d'una gota. Destil·lada per un mirall suspès dins la cúpula obre els cercles en expansió del pur present, entre la memòria de l'ahir i l'anticipació de l'avenir evocats en les imatges.

Les llunes que multipliquen el rostre de l'espectador en el primer cercle d'argent viu d'*En trànsit* li desvetllen el seu protagonisme. Acceptat l'envit entrarà en el laberint de naips i miralls. El seu curs zigzaguejant reflecteix els arquetips innombrables: reines, espases, torres que en poblen els marges com els d'aquell riu de la infantesa el final del qual era desconegut. Tres portes com tres bifurcations del cabal menen més enllà del laberint, a l'altra banda del jardí.

Oscar Wilde va escriure que tot home és en cada instant de la seva vida tot el que ha estat i tot el que serà. Al seu torn, la ciència moderna afirma que la vida és més vella que la mort: la cèl·lula nascuda fa milions d'anys ocupa el centre de l'univers. L'home, subjecte a la llei de la imprevisibilitat essencial, haurà estat a penes el vehicle momentani de la vida. Mostrar aquest

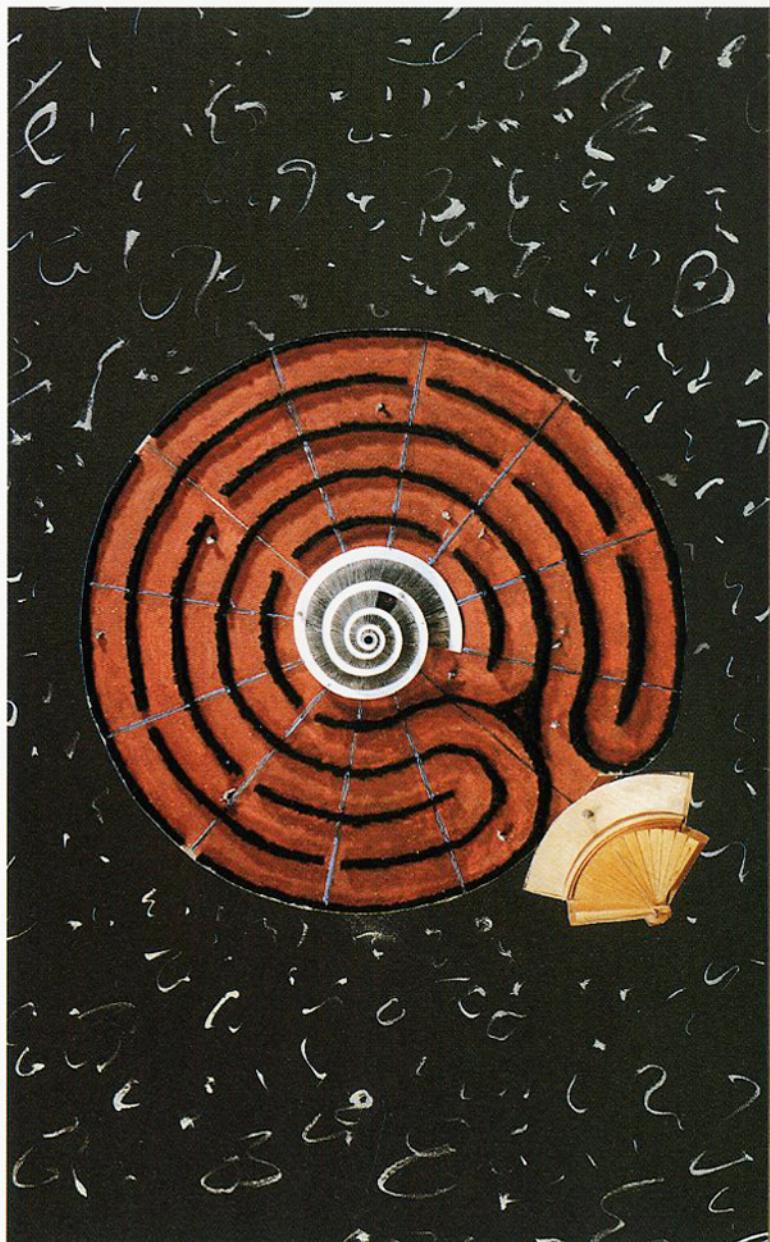
"tot" passatger de Wilde –etern per instants– és l'objectiu de les tres instal·lacions següents. A l'altra banda del jardí la veritat del cos, l'ànima, la veu. No és casual l'elecció de la fotografia per captar la imatge humana: la foto o instantània, "aquest secret sobre un secret", deia Diane Arbus, fixa la fracció de temps que condensa en si tot el passat i el futur. Les fotos suspeses en cercle mostren lava, senglars, mutants, un sol assedegat, un camp de batalla, el minotaure en el seu laberint: l'home. Projectats sobre la paret del fons d'una càmera contigua els negatius lliuren, després de lentes foses, una pedramant, un fènix, constel·lacions, un sol negre que s'alça del seu llit en flames, un cos transfigurat on no circula sang sinó llum. En el tercer espai –caixa de resonància i tambor de foc– reverbera la vibració d'un llarg crit juntament amb les llàgrimes de fons de la gola projectades en una enorme pantalla circular de vídeo, visible pels dos costats. Aquest persistent reclam, pan-teix, cant, gemec mig nuat, penetrant, fondo, és inesgotable.

En sortir, l'espectador reconeixerà en un angle del pati un cùmul de fragments semblants als que apareixien en el laberint i que conformen una instal·lació paral·lela, sense nom. Una resta que potser resumeix el sentit del conjunt, com diuen els versos de Borges⁵:

Somos Nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.

1. Pessoa, Fernando. *Antología Poética*, Austral 1989, p. 308.
2. Borges, Jorge Luis. «El jardín de los senderos que se bifurcan» dins *Ficciones*. AlianzaEmece, 1989.
3. Lezama Lima, José. Citat per J.A. Valente dins *La piedra y el centro*, p. 64, Tusquets, 1991.
4. Virilio, Paul. «El residuo del tiempo», *El País*, 3 de març de 1988.
5. Borges, Jorge Luis. *Obra Poética 1923/1977*, Alianza Tres, 1981, p. 324.

Maqueta del projecte no realitzat *Laberinto de la caracola*, 1991, per a l'Exposició Universal de Sevilla 1992.



Translation

The Other Side of the Garden

NONI BENEGAS

The calculator rose invented by Eugènia Balcells's architect grandfather sticks out of its cardboard case amongst the many papers on her desk. This whirlwind of figures, no larger than an open hand, grows petal upon petal, indefinitely, from the central point to infinity, equal to itself, like certain sea shells or the antelope's horns.

It is impossible not to associate it with various situation maps of her installations –*From the Center or Seeing the Dance*– in which New York streets and blocks, or reliefs and coastlines of Cap de Creus are the size of the numbers and letters of the rose, and where there stands out, disturbingly, a central point marked by hand which bursts into twelve diagonals like a clock face or, simply, the wide contour of a circle drawn in ink.

"The universe is a sphere the centre of which is everywhere and the circumference nowhere," said Pascal. But rather than the French thinker, Eugènia likes to cite, or rather recite, with the precise emphasis with which they were accentuated by the author and which so well suits her own, these lines of Pessoa (1):

Spin, great ball, ant-hill of consciences, earth,
Spin, dawn, late, nocturne, in lead beneath
suns, nocturnal,
Spin...

A centrifugal anxiety, a furore to travel
through the air to the stars,
Makes me arise a thousand times and head
for the abstract..."

At the age of eighteen Eugènia spent the whole summer in her grandfather's workshop drawing the original one metre in diameter, the basis for the moulds for manufacturing it: they knew it was useless –the advent of the pocket calculator was imminent– but in spite of this they took it with the utmost seriousness. The rose was shelved like the spectacles with prisms for also looking backwards. Eugènia, when small, used to put them on at the window to observe the bustle of the street, at the same time spying on the corridor in the house. Precious moments in which she learnt to look ahead and behind at the same time, and which she gave shape to in *From the Center*, for example.

Or the system of floating objects –pencil, set square, compasses– which her grandfather had "within sight", suspended from a piece of wire with counterweights, which he pulled down as needed... Like the mirrors or suspended screen in *En transit*?

And the passion for classifying things: snails, stamps, papers and postcards from all over the world, filed in drawers or in albums which at the age of four she looked at. She played at travelling and getting lost in these pictures of cities and spas and in the maze garden of her Burmese great-grandmother. That's right, Burmese, on her mother's side. The one with the fantastic destiny, who mysteriously officiated in the other emblematic house of childhood together with an equally exotic sister, called Antimaria. A contraction of Aunt and Maria, a name with which the children acknowledged that secret silhouette, of uncommon features and inflections of the voice. A sort of "animat-ter", almost a hypothesis of a person, which moved in the family landscape of Centelles and was perhaps the origin of the almost-mutant being of *En transit*, an ancient stone god, at the same time a fossil and yet-to-be-born. But the most familiar thing was the broken symmetry of the garden created by the great-grandmother's nostalgia for survival, where different times coexisted as they did later in *Fuga*. The patterned order of the avenues in the French style –fountains, flowerbeds, sundial– was followed by the mirage of the pond with the shadows of fish and fleet-footed frogs, the vertigo of the well and the maze, and the wild ravines sweeping down to the river that zigzagged through the brushwood. And there were ascents and descents, comings and goings throughout this haphazard journey from order to disorder and from instability to stability, in a fluid space full of surprises, evoked later in *Indian Circle*. A transit repeated between the two houses: flowing between one world and the other. From the rigorous mental constructions of her grandfather to the physical wandering amidst nature upgraded: the garden, fascinating for the vagueness of its confines unlimitedly open to the eye. There she learnt to look further.

For Walter Benjamin, truth is aesthetic in nature: it is image, plastic idea representing or expressing reality. While rational, uninterrupted language attempts with its verbal chains to know, to signify, the artistic image explodes on the retina –here and now– with its charge of truth. And, perhaps the only way to combine them is to baste them into a discourse –a discurrere running hither and thither– of poetic images marked by these discoveries, by these visual assaults captured like prey –"and I got it"– in all their essence, magnitude and tension. To

understand the work of Eugènia Balcells, one has to do just that: run hither and thither. Images of thought that might thus draw close to "artistic constellations" like the one we are now dealing with.

An Album in Fugue

The trip might start with *Album*, her first film. With the camera she looks at her grandparents' legendary postcard album. The zoom allows her to imitate her childish journeying: coming close up and drawing away, going in and out at will. Soon she discovers there is more than one picture of a city or monument: there are a thousand different views and impressions of the same object. She develops this facet in *Fin, Boy Meets Girl* and *Ophelia, Variations on an Image* and, more ambitiously, in the postcard mural on the Statue of Liberty in *Liberty, a Symbolic Puzzle*, on permanent exhibition in New York. The images are still inert, finite.

After *Album*, how to ensure that the trip, that is the fond reading, does not end? This is the other facet she explores in the thesis that earned her her Master of Arts from the University of Iowa. *Möbius Spaces* works on the idea of a book read uninterruptedly –"a volume with the last page identical to the first, with the possibility of going on indefinitely", as Borges also conjectures in a memorable short story (2). Open, the pages take the shape of a concertina and create a continuous double circular space. All one has to do is to turn round at the end to start again. It is like the paradoxical space of the Möbius strip. Here the circular form, used in the subsequent works, makes its first appearance. And the notion of the band, the strip, which suggests the journey, the landscape, and the progression of which is realised by the annexing of fragments: visible particles of reality.

While in *Album* the strip films the postcards in a book, in *Möbius Spaces* the strip already contains these printed images, but its reading is unlimited and continuous. We have to wait for *Fuga* for the strip to enter the camera, the images to come to life and to view them simultaneously.

Paris, early eighties, Beaubourg cinema: Retrospective of Spanish Experimental Cinema. The films include a silent one which little by little compels the interest of the audience. The shots are superimposed like the multiple images of Duchamp's *Nude Descending a Staircase* or the fantastic spatial juxtapositions of Marc Chagall. The increasingly fascinated audience gradually recognises the shot. Was that Descartes, the discoverer of the logarithmic spiral? People, men and women, came and went, or were in a room; then they passed each other

and there were tangencies between them: they came together in the middle of the space as though nothing had happened and drew softly apart. Some itineraries could be anticipated, but the boldness of the new ones that succeeded each other again surprised us. There seemed to be a lot of people on screen and yet we could recognise the "beanpole" or the "fair girl" who repeated what they had already done, but in another situation. Of all the films screened this was the one which had the most complex and at the same time light theme.

The concise technical fact sheet indicates that the 16 mm wind-up camera was set at a fixed central point in a room and was turned for filming through the 360 degrees of the space. The last section of the film was given as many as five overprintings (what craftsmanship, to prevent the celluloid from giving way!). The structure copies that of a musical fugue, namely, a composition on one theme repeated in different keys. Four people carry out everyday actions in an interior, without a script.

The accumulation of overprinting weaves a growing, dizzying web of time. The eye, with its usual way of composing, reconstructs a possible scheme. Here what is narrated is the continuity of the image. As far as the impression of lightness is concerned, how can one explain that in ordinary films, in which only the present image of the character acting in the real time of the sequence appears, the sharp contour of his/her figure should seem more carnal, heavier than that of the characters in *Fuga*? Let us recall the melting clocks in Dali's *Persistence of the Memory*, in which the weight of their duration overcomes the objects, charges them and finally dissolves them in the landscape. Something similar happens with the one-dimensional characters in films. The memory hovers over the appearance/real surface, with the entire sum of preceding times, while, if these layers were decomposed by multiplying their transparencies as in *Fuga*, they would lighten the condensation of the present time.

If *Fuga* is a film without a plot which has to do, precisely, with the fictions that time weaves when it has space, *Indian Circle* explores the history of a space stripped –if this is possible– of the convention of time. The resource? A sort of eternal present: the continuous video tape.

Space Revealed

The film was shot with the ideal technical media, the single thirty-minute shot dilates like an expectant caress along the back of an enormous feline (perhaps light, "this first visible animal of that which is invisible," as Lezama Lima intuited) (3). From the central point of an interior, the camera undulates without a plane –free

of the calculator rose– capturing the intangible vibration. It picks, so to speak, the atoms out of the air: that audible pullulation of the great-grandmother's garden which the proximity of the waterspout might interrupt (as the saxophone of the man who appears from time to time does here). Sonority which, growing, sutures more and more the space from surrounding presences, some latent outside the field, by the camera window, imminent.

The Search for the Centre

The culmination of the cycle which began with *Album* was the "video-installation" *From the Center*. This electronic Stonehenge, composed of twelve channels/monitors arranged in a circle, is a mise-en-scène of all the separate elements of previous works.

The screen becomes an icon: twelve totems, twelve cyclopes with their eyes running over the organism of the New York Babel. In the midst of this fabulous opera, a large stone, finally calm, finally its own master after so much rolling, returns to the centre formerly occupied by the camera. In order to interrogate and celebrate the world, a voice crosses through the murmurings, the bells, the perpetual movement.

The following installation, *Exposure Time*, is the natural bridge between the painstaking, circular basic works, and the great open-structure works. The subtle dynamics of time and space having been recreated, it is time to inquire into the centre, this native viewpoint, the cornerstone and foundation of the work from where the subject defines those coordinates. It sings the anonymous old song:

I was the stone and I was the centre
And I was thrown into the sea
And after a long time
I came to find my centre.

Eugènia Balcells draws on this primitive source with all her memory in action: foundation, column, mosaic, capital, to reconstruct the voyage in search of the burning moment of her genesis. A diorama –eye of light– repeats the slow flicker of the sea from its abyssal waters to the phosphorescence woven by the light on its surface. Each drop, whirlpool or sparkle releases the energy imprisoned in its interior. As though exhaled by a giant megaphone, the murmur of the sea envelops the scene. This most beautiful work –intimate and precise– is not only the bridge between the grandiose urban sum of *From the Center* and the cosmic *Seeing the Dance*, but also the prelude to the latter.

Set in the great natural amphitheatre of Cap de Creus, where the Pyrenees descend to the

Mediterranean, its structure reproduces the creation of the universe from the original big bang and its consequent expansion in spiralling waves. The stone –melting point– turned into algebra, vertigo, order, sustains the dance of elemental energies of this powerful region with its age-old metamorphoses. Figures of earth and air, alphabets of water and light succeed each other cyclically on the twelve screens arranged in an ascending spiral. This heliography or sun writing is an irradiation of runic or cuneiform characters which the light, the wind, the tides, write on the open book of the landscape. Each form is a momentary equilibrium, a structure stable in appearance only and already in movement towards another form: ribbons, cascades, elusive meshes, nets, migratory birds or the minerals of rock faces, vapours rising from puddles, mountain ranges sinking into the sea. Landscape which also holds the memory of the human landscape in its stone walls and gardens or in the majestic Benedictine ruins, or even images: real likenesses from which Buñuel, Lorca, Dalí, Duchamp, Foix deduced the fantastic ones in order to start the Surrealist revolution in the arts at the beginning of the century.

In *Seeing the Dance* the visions of infinitesimal life take on a hierarchy similar to that of the Pyrenean or sidereal vibrations. An atomic conception of a macrocosm in which the infinite smallness of space-time contains, as Paul Virilio points out, the extreme profundity of all lengths of time, and at the same time the vastest extension of the universe. (4).

The Forms of the Labyrinth

The journey started in an album and continued in a book through a fugue in time and space towards an agora celebrating the city, passing through scenarios of the centre and the earth, plots with the wandering of this search an ascending labyrinth of steps from a remote garden... To create a space rhythmically in tune with the growing complexity of this journey is the magic purpose of *The Labyrinth of the Sea Shell*: a dome in the form of a horn embedded in a boxwood maze, in the centre of which is a well reflecting unending figures in a spiral, pushed only by the periodic drip. Distilled by a mirror suspended within the dome, this opens the widening circles of the pure present, between the memory of yesterday and the anticipation of the future evoked in the images.

The looking glasses which multiply one's face in the first circle of live silver in *En transit* reveal one's protagonism. The invitation having been accepted, one will enter the labyrinth of playing cards and mirrors. Its zigzagging course reflects the innumerable archetypes: queens, swords,

towers peopling the sides like the ones along that childhood river the end of which was unknown. Three doors like three forks of the river lead beyond the labyrinth, to the other side of the garden.

Oscar Wilde wrote that every man is at every moment of his life all he has been and all he will be. In turn, modern science states that life is older than death: the cell born millions of years ago occupies the centre of the universe. Man, subject to the law of essential unpredictability, will have been barely the momentary vehicle of life. To show this fleeting "all" of Wilde –eternal from instant to instant– is the aim of the next three installations. On the other side of the garden the truth of the body, the soul, the voice. The choice of photography for capturing the human image is no coincidence: the photo or snapshot, "this secret about a secret", Diane Arbus has said, fixes the fraction of time which condenses within itself all the past and future. The photos hung in a circle show lava, wild boars, mutants, a thirsty sun, a battle field, the Minotaur in his labyrinth: man. Projected onto the back wall of an adjoining room negatives release, after slow fades, a magnet, a phoenix, constellations, a black sun rising from its flaming bed, a transfigured body in which light not blood circulates. In the third space –sound box and drum of fire– the vibrations of a long cry reverberate together with the tears from the back of the throat projected onto an enormous circular video screen, visible from both sides. This persistent call, gasp, song, groan, half choked, penetrating, deep, is inexhaustible.

On coming out, the spectator will recognise in a corner of the courtyard a pile of fragments similar to the ones that appeared in the labyrinth, which form a parallel, nameless installation. A leftover which perhaps sums up the meaning of the whole, as in Borges's lines (5):

"We are our memory
We are this chimeric museum of inconstant
forms,
this pile of broken mirrors."

Notes

1. Pessoa, Fernando. *Antología Poética*, Austral 1989, p. 308.
2. Borges, Jorge Luis. *El jardín de los senderos que se bifurcan* in *Ficciones*. Alianza Emece, 1989.
3. Lezama Lima, José. Quoted by J.A. Valente in *La piedra y el centro*, p. 64, Tusquets, 1991.
4. Virilio, Paul. «El residuo del tiempo», *El País*, 3 March 1988.
5. Borges, Jorge Luis. *Obra Poética 1923/1977*, Alianza Tres, 1981, p. 324.