

I només hi ha la dansa (And there is only the dance)

EUGENI BONET

Anar i tornar, i tornar a anar... Aquest vaivé de verbs, el tinc per una dita molt pròpia i recurrent d'Eugènia Balcells. La cantilena, la frase comença i no acaba –queda suspesa en un instant de silenci i abstracció que s'esdevé sobtadament–, i es nota que li surt de ben endins. És com si fos la tornada d'una cançó banal, però no del tot oblidada; un adagi taral·larejat espontàniament. Puc endevinar, per la seva part, una fascinació per la reversibilitat, la simetria i asimetria canviant d'aquesta breu concatenació de mots: verbs, conjuncions, signes de puntuació en la mínima expressió d'un sintagma sense subjecte explícit.

I tanmateix, hi ha un subjecte ben implícit, car aquestes paraules tenen quelcom d'autobiogràfic. Compendien el periple vital d'Eugènia Balcells, i certs factors determinants del seu periple artístic. Però, encara que el vaivé pot dibuixar-se sobre un mapa, tot desplaçant el dit d'un extrem a l'altre d'un oceà situat al mig, no es tracta ben bé d'aquest que podem representar sobre una làmina cartogràfica on el món se'ns presenta pla, i l'oceà sense ones. En qualsevol cas, resseguir la trajectòria artística d'Eugènia Balcells comporta, certament, un anar i tornar repetides vegades d'un país petit a un *big country*: Catalunya i els Estats Units d'Amèrica.

El fil cronològic ens permet distingir almenys dues etapes en l'evolució del seu treball: a Barcelona, en la segona meitat dels setanta, diguem que s'ocupa de la prosa del món; després, en canvi, s'ha atansat a la seva escorça i, a Nova York o novament a la seva terra natal, el tema ha esdevingut finalment “la dansa”, que no és sinó la de la rotació del món, els cicles del temps, la perpetuïtat de l'energia... I, si en un cas es tractava de trobar, recollir i proporcionar evidències acusadores de les visions

mediatitzades, les realitats deformades per les indústries de la publicitat, l'espectacle, la seducció i adormiment de les masses, en l'altre és més una qüestió de veure des de tots els angles, i amb cristalls de tots colors, tot allò que ens encercla i abriga en el pelegrinatge per la vida, des de la pell mateixa fins a la claror i calor de la llum, de la natura a l'arquitectura, i de la història al trànsit del present.

Així, el rumb que ha pres l'art d'Eugènia Balcells és el del que goso anomenar una “metafísica recreativa”, perquè tracta de qüestions pregoneres i transcendents, i ho fa d'una manera planera, suggeridora i atractiva. O, senzillament, perquè ens convida a veure el món físic d'una altra manera, on fins i tot en el caos hi ha harmonia. I és que Eugènia, en el fons, té quelcom de pre-socràtica convençuda que el món no és fet sinó d'aigua i aire i terra i foc, d'immensitat i infinit, de la unitat i oposició de tot, de la identitat de la diferència; és a dir, tal com el pensaren Tales i Anaxímenes, Anaxímandre i Heràclit, Pitàgores i Empèdocles. Per això, a la recerca d'un títol apropiat per a aquest text –un que reflectís tant el seu anar i tornar biogràfic, com l'orientació actual del seu treball–, vaig acudir successivament a una edició dels *Fragments presocràtics*, i al primer dels *Four Quartets* de T.S.Eliot, *Burnt Norton*, on Heràclit és citat en exordi (“El camí amunt i avall és un i el mateix”) i parafrasejat abundantment en la carn del poema. I així –no sé si inconscientment– vaig remarcar els versos d'Eliot que m'excusen de definir amb més detall el que vol dir “la dansa” en l'idioma, no menys perifràstic, d'Eugènia Balcells. Només per descobrir, un xic després, que ella ja havia citat el fragment pertinent en un catàleg; justícia poètica, veritablement! I aquest versos diuen:

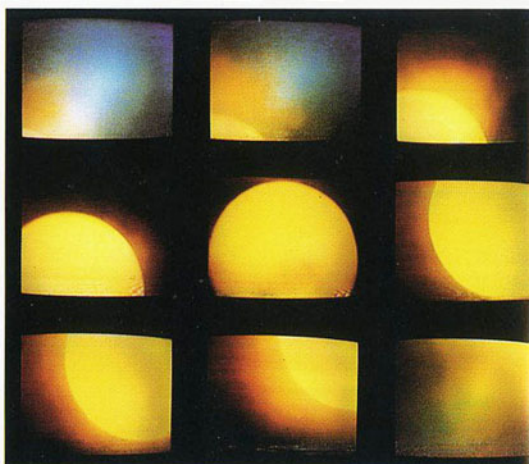
At the still point of the turning world.
Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards;
At the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement.
And do not call it fixity,
Where past and future are gathered.
Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline.
Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.

(En el punt quiet del món giratori. / Ni carn ni sense carn; /
ni des de ni cap a; / en el punt quiet, allí es la dansa, / però ni
repòs ni moviment. / I no ho anomenau fixesa, / allí on passat i
futur s'ajunten. / Ni moviment des de ni cap a, / ni ascens ni
baixada. / Si no fos pel punt, el punt quiet, / no hi hauria
dansa, i només hi ha la dansa.)

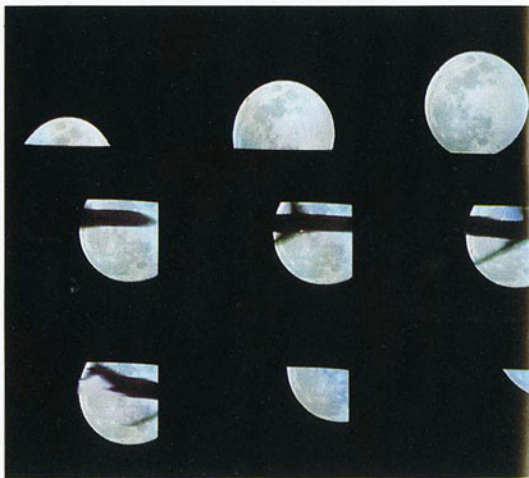
El corn de l'abundància

Espanya llúia de sol, però romania en la mitja llum de l'ombra-
cle franquista, quan Eugènia marxà als EUA, l'any 1968, en
una primera estada que es perllongà fins al 1975. Allí, al seu
pas per l'Escola d'Art de la Universitat d'Iowa i per contacte
amb uns corrents i contracorrents culturals en vigorós desen-
volupament, es familiaritzà amb una concepció multimèdia de
la pràctica artística, de manera que foren uns anys decisius,
malgrat que encara no donés del tot l'embranchida a una inci-
pient activitat creativa que fonamentalment es concreta en lli-
bres-objecte com *Möbius Spaces* (1971) i la sèrie dels *Clear
Books* (1871-1973), i en collages, *assemblages* i peces murals
a base d'acumulacions d'imatges o objectes (1973-1975).

Una de les troballes d'Eugènia en aquell període, fou la
d'empresonar (però, segons com, amb certa llibertat de movi-
ments) tota mena de petits objectes, coses, imatges o retalls
—en abundància i disposats més o menys a l'atzar— en bosses
de plàstic (com les utilitzades per preservar fotografies, docu-
ments, etc.), dins de cassetes de metacrilat (de les pensades
com un succedani econòmic i “faci-ho vostè mateix” en l'em-



Circles of Time (east), canal 3 de la video-instal·lació *From the Center*, 1983.



Moons, canal 6 de la video-instal·lació *From the Center*, 1983.

marcat de làmines, cartells, fotos i similars), o darrere d'un vidre.

És clar que, si d'això en dic troballa, no és pas per implicar que ella descobrí la sopa d'all, perquè no cal regirar massa a fons en la història de l'art del nostre segle per lligar caps amb, per exemple, l'obra d'Arman; tot i que una influència molt més probable la trobaríem en el desenvolupament autòcton del pop art i l'*assemblage* als EUA. Això no treu, tanmateix, la personalitat que ja s'endevina en aquesta primera etapa, si es vol formativa i primerenca, de l'obra d'Eugènia. I només cal fixar-se en la mena d'objectes que tria, on predominen els dits d'escriptori (llapis, gomes elàstiques, clips, etiquetes), altres coses relacionades amb l'escriptura i la correspondència (lletres adhesives, postals, segells), o bé amb la infantesa i la identitat sexual (nines, globus, petxines, fils de cosir, corbates); coses ben minses i comunes, com tantes altres que han estat ingredients característics del seu art.

Eugènia desenvolupà així una estètica, o diguem-ne senzillament una destresa, fonamentada en l'acumulació d'objectes produïts en sèrie; en la seva varietat i en l'efecte colorista de la seva diversitat cromàtica —o, a l'inrevés, en la monotonialitat d'una diversitat d'objectes—; en la uniformitat i les diferències (també de mida, per exemple); en un ordenat desordre o un atzar sovint controlat, entre altres enjagossaments amb les coses més nímies i quotidianes. Els resultats aconseguits, d'un poderós efecte plàstic i decoratiu, la portaren a practicar l'art-com-a-ofici del disseny en un dels més prestigiosos estudis de Nova York, i a l'oportunitat de crear una peça mural a gran escala a la seu de l'IBM. Encara li calia, però, transcendir aquella destresa o habilitat estètica, portar la cosa més enllà, donar-li una altra volada.

Això és el que suposarà el seu *Supermercant* (1976), l'obra amb què es donarà a conèixer de retorn a Barcelona, ara sí que decidida a entrar en l'arena artística. Fruit molt clar de la sedimentació de moltes d'aquelles anteriors experiències, de tot el bagatge que Eugènia s'havia endut de la llarga estada als EUA, a la vegada seria però com un nou punt de partida. No endebades, en el panorama artístic local, representava el debut d'una novvinguda, aparentment sorgida del no res, i

que venia a afegir-se a l'ebullició, encara sostinguda, d'un art diversament anomenat pobre, conceptual, experimental o alternatiu.

Com mai abans, Eugènia destapà el corn de l'abundància de les petites coses que ens envolten i dels grans dissenys materials, el tot embossat i classificat en llargues tires/bosses de plàstic transparent, compartimentades segons la mena, mida, quantitat dels objectes, coses, retalls aplegats. Sempre productes o matèries humils, d'escàs valor o pacientment recollits ací i allà: botons i guants, ulleres i peces de bijuteria, cigarrets i llumins, gomes i globus i condons, sal i arròs i pasta de sopa (de lletres), escrits i partitures, cromos i postals i cartes de joc, joguines i foteses diverses, retalls de revistes i catàlegs degudament classificats per icones (productes cosmètics, plats combinats, televisors, automòbils, passatemps o obres d'art), i un llarg etcètera.

El mural esdevingué ara entornament, mutació d'un espai, dramatúrgia (però d'una comèdia, abans que un drama d'objectes): les tires, una al costat de l'altra, atapeïen les parets de la sala d'extrem a extrem i, ordenades de la A fins a gairebé la Z de les coses posades o representades a dins, hom hi podia passejar la mirada verticalment i horitzontalment; de la immaterialitat de l'aire, del buit més transparent, fins a la residualitat d'unes cendres, i dels objectes d'usar i tirar (escuradents, per exemple) fins a la pretesa eternitat de la joia a l'obra d'art.

D'altra banda, l'evident joc de paraules del títol i les característiques del full de mà que el visitant trobava a l'entrada, permetien entreveure aleshores "segones intencions". Car aquest full, que feia de catàleg o guia de l'exposició —i, potencialment, també de full de comanda (amb el corresponent desglossament de les peces i una relació codificada dels seus preus)—, més aviat recordava un fullet d'ofertes o saldos comercials, tan pel paper emprat (econòmic i de color rosat) com pel breu text, extret d'un catàleg comercial nord-americà, que encapçalava fàciesosament l'imprès. Així que, en un moment en què hom posava en solfa la societat de consum i el mercadeig de l'art, quan es questionava fins i tot la diguem-ne "democràcia popular" de l'art multiplicat, del *Supermercant* d'Eugènia Balcells es traslluia també un comentari punxant en aital sentit.

Anys després, però, a Barcelona sorgirien altres super i hipermercarts, i el joc de paraules ja no anà tan de broma, sinó que es tractà d'una mena d'exposicions col·lectives de temporada (nadalenca generalment) on s'aplegaven obres de petit format, bibelots o gargots signats, fets a mida de la butxaca i de les necessitats decoratives i de regal del visitant potencial d'aquests basars (basarts) ocasionals; els "tot a 100 pessetes" de l'art en autoservei i llest per escalfar a casa. Els dimonis del consumisme i el mercantilisme ens són avui més familiars: els acceptem tal com són, quan no en celebrem l'apoteosi; queda per al Sant Pare de dir-ne fàstics. El gran esdeveniment cultural de l'any pot ser una bona ocasió per vendre samarretes. Les paròdies, amb el temps, esdevenen realitats!

Ara, doncs, no se'ns fan tan paleses les segones intencions que hom albirava en altre temps en el *Supermercant* Balcells (marca no registrada). Tanmateix, si l'obra no ha perdut força és perquè, a més de constituir una mena de síntesi molt madurada de les nombroses experiències i provatures que la precediren, és plena de detalls i suggeriments que ens permeten veure-la amb altres ulls (i sense capficar-nos tant en l'extracció d'un missatge o moral), com un microcosmos de la multiplicat d'objectes i coses que ens encerclen, o un impossible catàleg universal a la manera de les faccioses enciclopèdies de Borges, Primo Levi o Peter Greenaway.

Imatges i estereotips

L'obra d'Eugènia Balcells, al llarg d'aquesta etapa barcelonina que s'estén entre 1975-1979, és força variada, i es desglossa en exposicions/instal·lacions, llibres i films, que en alguns casos s'interrelacionen estretament, però que suposen també un tocar diverses tecles, explorar diferents mitjans, emprendre altres direccions. Certes constants són la predilecció per les imatges i coses trobades, preexistents, arrencades sovint del doll mediàtic (premsa, cinema, publicitat, etc.); i, consegüentment, l'ús dels mitjans de reproducció (fotografia, mitjans àudio-visuals, mitjans impresos) apropiats per al processament d'aquelles "primeres matèries", processament que és essencialment un garbellament i muntatge. També, el fet que el

punt de partida, o bé el d'arribada, sigui gairebé sempre una col·lecció, una o més sèries o seqüències d'abundants imatges; ja es tracti de retalls, fotogrames, postals o variacions/ manipulacions sobre una mateixa imatge.

Suposo que per inèrcia, l'obra d'Eugènia en aquella època ha estat freqüentment encasellada en un corrent d'art sociològic, crític i de deconstrucció, que tingué ineluctablement un gruix remarcable entre l'art conceptual/alternatiu que es féu a Espanya abans i després de la mort de Franco (o en els exilis per decisió pròpia). Puix que, exposada així, la casella és prou àmplia, no és del tot incorrecte situar-hi molts dels treballs d'Eugènia, del *Supermercant* fins a *Travessant llenguatges/Going Through Languages* (que va realitzar el 1981, novament establerta a Nova York), tot passant per altres als quals em referiré tot seguit. Tanmateix, més que un art sociològic, jo en diria un art semiòtic, perquè del que s'ocupa és de sistemes de signes i d'uns codis preestablerts, arquetípics i redundants, exposats, evidenciats –més que no pas analitzats– a través de mètodes de classificació, reiteració, contrast...

Així, la imatgeria del corn de l'abundància de totes les coses, objectes, béns que la mercadotècnia i la publicitat ens posen a l'abast dels ulls, si no de la butxaca, continuà brollant en el muntatge àudio-visual *Ofertes* (1977), on es combinaven dues sèries de diapositives en projecció paral·lela (d'aparadors o interiors de comerços i grans magatzems d'una banda, i d'imatges de publicitat impresa de l'altra), un televisor encès però emmudit, i un collage sonor de ràfegues radiofòniques, tot volent emular ço que se'n diu el bombardeig mediàtic i les quotes corresponents de soroll, entropia i alienació. (Naturalment, en les proporcions pròpies d'aquell temps, i amb els limitats mitjans amb què, aleshores i entre nosaltres, s'aconseguia engiponar una proposta multimèdia així.)

Les narratives del cinema i la fotonovel·la foren les fonts de les imatgeries escrutades subsegüentment, dràsticament reduïdes a unes imatges aïllades del seu context i flux narratiu –fotogrames i vinyetes, respectivament–, seleccionades per la seva qualitat genèrica, arquetípica, formulista.

Com tantes altres vegades, *Re-prise* (1976-77), una de les peces més reeixides de l'obra d'Eugènia en aquesta etapa,

s'engegà com qui engegava una col·lecció, cerca, recull, separa, revisa, selecciona, classifica i fixa. El mercat de Sant Antoni, a Barcelona, és els diumenges un dels llocs de visita obligada per als col·leccionistes de menuderies. I Eugènia, que de les menuderies en fa art, n'és una assídua. D'allí sorgiren els milers d'imatges després garbellades i ordenades en 8 sèries de 80 diapositives: fotogrames retallats de còpies caduques de pel·lícules, reciclats per als ulls fantasiosos d'infants, cinèfils i altres espècies.

Eugènia, per dir-ho així, és va proposar de reconstruir la pel·lícula sencera a partir d'aquests ínfims retalls. Una pel·lícula que en serien moltes. I a la vegada, sempre la mateixa. Comença pel principi, els títols de crèdit. Ens mostra l'heroi i l'heroïna. Té plans de detall: gestos de les mans, signes d'acció. S'endevina, tal vegada, l'idil·li: el noi ha trobat la noia. La trama es complica quan sona el telèfon. No hi manquen escenes de masses. I la cosa acaba com cal: amb un *the end*, un final probablement feliç, potser només el rètol i un bonic paisatge. Però, ni és una pel·lícula, ni comença ni acaba enlloc.

Re-prise fou concebut com un entorn, un desplegament en l'espai de les tipologies i arquetips del cinema comercial. Les imatges envolten l'espectador i, sense sincronia, es relacionen mútuament i a l'atzar, en una simultaneïtat de clixés seqüencialment inversemblants. El fotograma, com deia Barthes, ens proporciona el tercer sentit, aquell que passa inadvertit en la ràpida desfilar de les imatges cinematogràfiques projectades. Deturat, orlat per les perforacions i el dibuix del so òptic, envellit pel pas del temps, per les taques i cicatrius acumulades, se'ns mostra endemés en la seva decrepita bellesa. I més enllà dels motllos grollers, del repertori codificat de gèneres, tipus, etc., hi ha també tota una riquesa icònica que fa entrar en joc tota la nostra memòria cinematogràfica.

(Em cal afegir que l'obra romangué inèdita aleshores i que, amb l'afegit d'un acompanyament sonor a base de nombrosos retalls de *soundtracks* cinematogràfics, no ha estat exhibida fins a l'any 1992, en el marc d'una retrospectiva sobre l'art conceptual català.)

Amb l'exposició i el llibre *Fin* (1978), Eugènia prosseguí la indagació sobre la qualitat estereotipada de les narratives



Instal·lació *Supermercant*, 1976.



Instal·lació *Re-prise*, 1977-1992.

mediàtiques, ara amb la fotonovel·la romàntica. En limitar-se a seleccionar i aïllar un centenar de vinyetes finals, sense altra manipulació que una ampliació de la seva mida original, volia destil·lar l'idioma redundand, les frases fetes, la cursileria congènita d'aquests subproductes híbrids de la novel·la del cor, el cinema i la historieta il·lustrada.

A la vegada, *Fin* enceta un petit cicle de treballs al voltant de la imatge de la dona en els mitjans de comunicació de masses; i, per implicació, també sobre les representacions d'aparellament, tan sovint codificades com un ideal de felicitat. Foren també part d'aquest cicle el film *Boy Meets Girl* (1978) i, en certa manera, el llibre *Anar i tornar* (1978), fet conjuntament amb l'escriptor Carles Hac Mor. I la peça que cloqué aquesta fase (a la vegada que donà pas a una altra de força diferent) fou el video bicanal *Travessant llenguatges/Going Through Languages* (Nova York, 1981), de concepció bastant anterior a la seva data de realització.

Els llenguatges objecte d'aquesta travessia seran els de la TV per un cantó, i el video per l'altra. També, els de la posada en escena espectacular i la imatge de la dona-objecte propagada pels mitjans de comunicació, en contraposició a unes escenes d'aire quotidià on dues dones s'interpreten a si mateixes, indiferents a l'espaldar de la càmera; tanmateix un esguard amistós. Aquesta confrontació s'expressa per la simultaneïtat de les dues cintes: una, un resum editat de l'emissió televisiva corresponent a la cerimònia d'elecció de Miss Univers 1981; l'altra, una successió de plans-seqüència que exploren l'espai i els gestos d'una intimitat compartida per tres dones, davant o darrere de la càmera, dins o fora de camp. Allò que Eugènia anomena el "llenguatge personal", per oposició al "llenguatge públic", que equival a dir-ne mediàtic, llampant, opulent..., i caricaturesc per moments. Quelcom que s'expressa també pel moviment "encuriosit" de la càmera, que vagareja per l'espai i els cossos amb una fluida sinuositat, mentre al monitor contigu continua la gran parada de les beutats femelles i se'n proporcionen detalls sobre les seves harmòniques mesures.

Fora de la continuïtat de les obres fins ara descrites, la darrera exposició d'Eugènia abans d'emprendre novament el vol transatlàntic, *Ophelia* (*Variacions sobre una imatge*) (1979),

fou el resultat d'una intensa exploració en els rudiments de l'electrografia —o, dit més planerament, de les possibilitats estètiques de la fotocopiadora—, a partir d'una imatge triada arbitràriament: una reproducció del quadre del mateix nom del pre-rafaelita John Everett Millais. Pel seu caràcter eminentment formal i de recerca experimental, intuïtiva però sistemàtica, podria dir-se que aquesta és una obra episdica dins la trajectòria d'Eugènia, ans també una manifestació més d'una perpètua curiositat per la imatge i pels diferents mitjans de treballar-hi, a més d'una conseqüència força lògica de la seva dedicació anterior a la iconoesfera de les reproduccions i representacions mediatitzades.

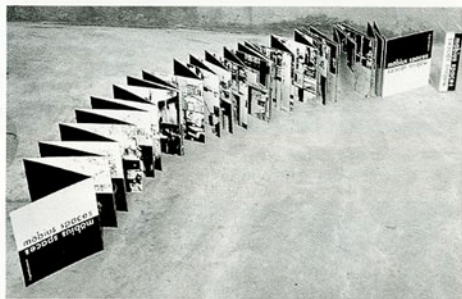
Llibres i films

Malgrat tota la retòrica sobre els "nous mitjans" generada al voltant del floriment d'un art conceptual/alternatiu, massa sovint s'oblida que una petita publicació, un curt-metratge, una cinta de video, etc., poden ser obres d'una talla artística igual a la d'aquelles que es tenen per "majors" d'un determinat autor o autora. Així, una part o no menys important de l'història artística d'Eugènia Balcells és la constituïda per la seva filmografia i publicacions personals (ço que se'n diu llibres d'artista, amb una connotació alternativa als llibres que en anglès anomenen de *coffeetable*, pel seu format i pel goig que fan). Com ja he dit, alguns dels films i publicacions d'Eugènia es relacionen més o menys directament amb les cinc exposicions/instal·lacions que presentà en el període 1976-1979. Ho exposaré mitjançant un quadre, amb l'afegit d'un parell de referències fora de data (i entre parèntesis):

	Llibres	Films
1976	<i>Supermercant</i>	(Clear Books, 1971-73)
1977	<i>Ofertes</i> <i>Re-prise</i>	<i>En la ciudad</i> <i>Presenta</i> <i>The End</i> <i>Boy Meets Girl</i>
1978	<i>Fin</i>	<i>Fin</i> <i>Anar i tornar</i>
1979	<i>Ophelia...</i>	<i>Ophelia...</i> (Xerox Music, 1981)



Film Fuga, 1979.



Llibre Mobius Spaces, 1971.



Partitura Xerox Music, 1981.

Al marge dels films o publicacions basats en la totalitat o una part del material emprat en les instal·lacions *Re-prise*, *Fin* i *Ophelia*, els altres títols corresponen a obres totalment autònomes, encara que també hi podem veure certs lligams temàtics i/o formals. Els films *En la ciutat* (part del film col·lectiu del mateix títol) i *Boy Meets Girl* es basen en senzilles tècniques d'animació de retalls –icones extretes de les pàgines setmanals de les revistes i la publicitat–, i el llibre *Anar i tornar* és fet també de retalls, com a fruit d'un intercanvi d'imatges i bocins de text entre Eugènia i l'escriptor Carles Hac Mor; sempre al voltant de les imatgeries de l'acumulació d'objectes i béns de consum, i dels arquetips (i frases fetes) relatius a la representació i relació d'homes i dones.

En la trajectòria d'Eugènia al llarg dels setanta, però, llibres i cinema també han representat escapades cap a altres terrenys, temàtiques i plantejaments. Cal recordar, d'altra banda, que ja la primera obra que li coneixem és un llibre, *Möbius Spaces* (1971, projecte de final d'estudis amb el qual es graduà a la Universitat d'Iowa), i un llibre força cinematogràfic en certa manera, perquè està constituït per una doble seqüència fotogràfica que es desplega en forma d'acordió, tot mossegant-se la cua, de manera que, en un sentit, pot resseguir-se una deambulació de l'exterior (el carrer) i la llum, a l'interior (la intimitat) i la foscor; i, tombant el llibre/acordió, un *continuum* d'imatges processades, multiplicades, superposades, que és com una visió a ulls clucs, una reminiscència del món real a través de l'imaginari, la fantasia o el somni. S'esbossa així una circularitat, una estructura cíclica que retrobarem repetides vegades d'ara endavant.

Després, en retornar a Barcelona l'any 1975, el primer que féu fou un film diguem-ne familiar, car el realitzà en estreta col·laboració amb membres de la seva família, i a partir d'un material familiar retrobat: el vell àlbum de postals de l'àvia Eugènia. Aquest film, intitulat *Àlbum* (n'hi ha una segona versió de l'any 1978), ens endinsa en un altre temps a través de les imatges de les postals rebudes, les cal·ligrafies i els missatges escrits als dors, en un sensible viatge cinematogràfic pel contingut d'aquest àlbum ple de records. Al començament i al final del film, les imatges de l'àlbum que s'obre i es tanca

posen entre cometes les altres, i així ressalten l'anar i tornar en el temps (emmagatzemat en l'objecte, la col·lecció de postals).

Tinc com una de les grans obres d'Eugènia un petit llibret de només 32 pàgines, en forma de cartilla o quadern escolar: *Re-visió (Humilde homenaje de respeto y gratitud a mis dignos profesores)* (1977), que precisament recorda i antologitza amb ironia els vells quaderns de cal·ligrafia i ensinistrament escolar tan característics de l'Espanya franquista. Un sucós breuari que condensa gràficament i literària tota una època de pedagogia sinistra: "El Gobernador Civil es una autoridad", "La piel de visón es muy suave", "Un carácter dócil es útil a quien lo posee", "Las uñas negras son repugnantes", etc. Una peça, per tant, que podem vincular simultàniament amb el vessant sociològic o semiòtic abans comentat, i amb el registre més personal, i fins i tot un punt autobiogràfic, que anem descobrint en alguns dels llibres i films d'Eugènia.

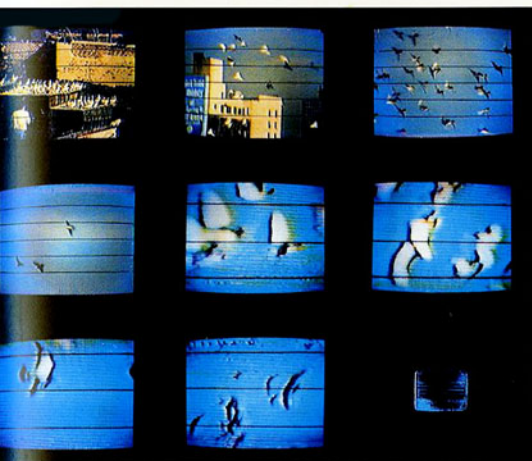
El film 133 (1978-79), corealititzat per qui això escriu, es basa exclusivament en unes imatges cinematogràfiques "trobadres", seleccionades entre una gran quantitat de metratge (adquirit a pes, com qui diu, al mercat dels Encants i altres caus de puces). És més, el so és igualment un element preexistent i paracinematogràfic per si mateix, perquè ha estat pres d'un àlbum d'efectes sonors, mantinguts en el mateix ordre que tenen en el disc, agrupats per temes. El que ens vam proposar va ser il·lustrar aquest seguit de sons i sorolls diversos, tot casant-hi unes imatges preses d'aquí i d'allí –de productes i subproductes cinematogràfics de les més diverses espècies, gèneres, procedències i èpoques–, ja fos per arribar a una relació plausible d'ambdós elements (però que, força sovint, grinyola per algun cantó), o bé dinamitada per un casament del tot inversemblant. Així, malgrat l'afinitat aparent entre aquesta i tantes altres obres d'Eugènia (*Re-prise*, especialment) –per les constants d'apropiació i muntatge/collage d'imatges alienes preses de fonts mediàtiques–, el nostre propòsit era més aviat formal i un xic lúdic: com en el cas del llibre que Eugènia va fer en col·laboració amb Hac Mor, *Anar i tornar*, el film fou el resultat d'una mena de joc entre nosaltres. Un joc amb el so i la imatge, no tant amb la qualitat convencional, arquetípica, d'un element o l'altre, com amb la de la seva unió sintàctica. I

també un joc amb l'heterogeneïtat i l'atzar dels materials i dels xalles cinematogràfics que passaren per les nostres mans, runes reciclades per posar imatges a una banda sonora que només en tenia acústicament.

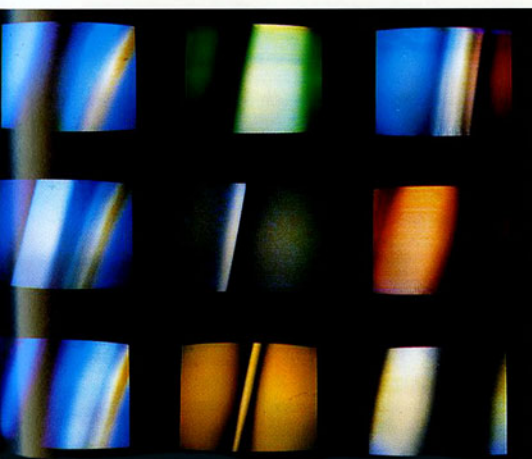
Fuga (1979), finalment, és un film que ens apropa força cap a on havia d'anar l'art d'Eugènia just després. Aquí fa acte de presència un element, el cercle, que trobarem de manera recurrent entre les seves obres posteriors. El cercle imposa l'estructura que preval en el film: la càmera, situada en un punt fix, en el centre d'un espai interior, s'orienta consecutivament en dotze angles que abasten els 360 graus de l'espai al seu voltant; i les preses fixes s'alternen amb constreïtes panoràmiques que fan avançar l'enquadrament d'un camp fins al següent. Tot això fou determinat prèviament sobre un diagrama de l'espai, i per mitjà d'una mena de partitura, igual que les accions i les sobreimpressions creixents que s'esdevenen a mida que avança el film (i que en motiven el títol, per analogia amb la progressiva superposició de veus en la forma musical del mateix nom).

Les portes que s'obren en aquest espai, tant com les sobreimpressions i la segmentació del cercle, propicien la "comèdia d'embolics" dels personatges que entren i surten de camp, que apareixen çà o là, en aquesta o tal altra capa de la densitat en augment de la imatge. Però embolics que són, primer de tot, de temps i espais, de presències i absències, de transparències i opacitats relatives. Perquè, també aquí, el propòsit és primerament formal: una música (fuga) visual feta amb imatges callades, silents. Tanmateix, l'esperit casolà de les nimies accions representades, la fotografia grisosa, les limitacions congènites d'una càmera primitiva (de 16 mm amb motor de corda, la qual cosa determina un peculiar *tempo* de preses si fa no fa uniformes en la seva duració), tot això dóna a l'obra un vernís de cinema amateur/familiar molt suggeridor, per contrast amb el bastiment formal/estructural que la tensa.

Les característiques ben diverses i l'espaiament temporal que separen *Fuga de Möbius Spaces* i *Àlbum*, tal vegada no siguin un impediment per entreveure allò que tenen en comú aquestes tres obres: amb imatges pròpies i personals, o que és com si ho fossin (l'àlbum de postals de l'àvia), cadascuna



Partitura en vídeo *Flight*, 1981.



Video-instal·lació *Color Fields*, 1984.

s'endinsa en la quotidianitat, la interioritat, la memòria,... Són així un preludi adequat per passar a examinar una nova etapa, la que comença quan Eugènia s'instal·la novament a Nova York al començament dels vuitanta, i quan l'anterior es tanca amb la realització de *Travessant llenguatges*, pel que suposa d'enfrontament encara amb les imatges adotzenades dels mitjans de comunicació.

So i llum

L'inici d'aquesta nova etapa, d'altra banda, entronca parcialment amb les activitats artístiques i professionals d'Eugènia durant la seva estada anterior als Estats Units. Així, fa una segona sèrie de *clear books* i, vinculada novament a l'estudi de disseny en què ja havia treballat abans, repren també la realització de grans peces murals, desenvolupant més en concret una especialitat molt seva: els murals de postals.

A la vegada, en entrar en contacte amb diversos músics de la nodrida escena novaïorquesa de les "noves músiques", inicia un seguit de realitzacions i col·laboracions que agrupa amb el nom de *Sound Works* (1981), i que comprèn essencialment diversos vídeos i partitures. Una mena peculiar de partitures (tanmateix no gens estranyes per als familiaritzats amb la música contemporània i les seves vessants més experimentals) on, per exemple, les línies del pentagrama es distorsionen i transformen gradualment en una seqüència de successives fotocòpies de fotocòpies, desplegadas sobre el terra en forma d'espiral (*Xerox Music*, obra també concebuda en forma de llibre). O bé, on el pentagrama ha estat fixat sobre la transparència de bosses de plàstic que contenen petits objectes i coses (*Beach Music* i *Clear Music*); sobre transparències fotogràfiques (diapositives) d'aquelles; sobre unes imatges de vídeo (*Flight* i *Flight Variations*); o, senzillament, sobre el vidre d'una finestra (*Window Music*). Un element sempre present és l'atzar o la imprevisibilitat: la progressiva mutació electrogràfica del pentagrama mateix, la mobilitat dels objectes embossats, el vol d'uns ocells a *Flight*, etc. Coses i imatges reemplacen les notes en aquestes partitures que anomenariem així visuals, si no fos que també són del tot musicals, i que han tingut com a intèrprets Peter Van Riper, Malcolm Goldstein i Barbara Held.

El video *Indian Circle* (1981), realitzat en col·laboració amb Peter Van Riper, constitueix una doble improvisació simultània de música i imatge, al llarg d'una única presa de 30 minuts. La càmera es manté en un punt central de l'espai –com a *Fuga*–, però es belluga per instint i sinuosament –com al canal “personal” de *Travessant llenguatges*–, tot explorant l'espai al seu voltant, no en qualitat de testimoni ocular de l'acció musical de Van Riper, ans deixant-se embolcallar pel so i la llum, també pel silenci i l'ombra. Aquest error adireccional, tant del *performer* com de la càmera, fa que aquesta evolucioni fluidament d'un lloc a un altre, ara resseguint el rastre sonor, ara emprenent una excursió cap a les lluerns del sostre, de manera que l'espai pren múltiples facetes. El cercle és vist com un polígon d'innombrables cantons.

Tot i que els *Sound Works* constitueixen un cicle tancat, el so serà a partir d'aquest moment un element consubstancial a molts dels treballs d'Eugènia, el “format” més usual dels quals esdevindrà la instal·lació o ambient multimèdia, amb una presència més o menys destacada del mitjà videogràfic, sovint com un component múltiple, multicanal. (Nogensmenys, 133, i *Fuga* ja eren també *sound works* –fins i tot si, en el darrer cas, no hi havia so–, i a l'audiovisual *Ofertes* o al petit film *En la ciudad*, el so era també un element força acurat i pensat amb detall.)

En el següent i ambiciós projecte, la video-instal·lació *From the Center*, espai i cercle prenen les proporcions eixamplades de la gran urbs contemplada en 12 angles/aspectes, en un nombre igual de monitors que tracen una circumferència al voltant de l'espectador. Enmig, una pedra imposa la idea de centre, la unitat que lliga les múltiples imatges; és a dir, el lloc des d'on han estat realitzades totes les gravacions (la teulada de l'edifici on Eugènia vivia aleshores), tot apuntant la càmera en diferents direccions i a diverses distàncies.

Es tracta d'una (multi)visió subjectiva de la ciutat de Nova York, que a la vegada és com si fos una ciutat imaginària, regida pels cicles universals del temps. La bullícia de la gran metròpoli a penes s'intueix en algunes de les imatges. Per contra, la impressió predominant pot ser per moments la d'una ciutat primitiva; amb un esquelet vell, però resistent. Una ciutat feta

d'edificis més o menys atrotinats, de voluminosos dipòsits d'aigua que s'aixequen sobre el seu perfil irregular, d'estructures de ferro colat que zigzagueixen per les façanes,... i on es diria que es respira una certa calma. Certament, això també és Nova York, i aquesta “altra” personalitat de la ciutat impregna moltes de les imatges (i de les sonoritats que les acompanyen). Només que, simultàniament, la instal·lació és la recreació d'un entorn genèric, encreuat per uns eixos d'orientació en l'espai i el temps.

Eugènia ha dit que *From the Center* és “un Stonehenge electrònic”, i això no només per al·lusió a la planta circular de la instal·lació –o a la mateixa visió de l'urbs com una mena de monument megalític–, sinó sens dubte referint-se també a la funció de rellotge o calendari astronòmic que els investigadors han descobert en els cercles de pedres de Stonehenge. Així, la planta de la instal·lació i la distribució dels monitors recorda l'esfera d'un rellotge, o també la rosa dels vents i els punts cardinals que orienten els seus eixos vertical i horitzontal. I en l'espai, això es tradueix en enfrontaments d'una certa simetria entre el sol naixent i el sol ponent, i entre la lluna i el cicle/cercle de la nit al dia (i viceversa); quatre cercles dins del cercle total.

Entre aquests vèrtexs, la mirada s'allunya i s'apropa a les coses, oscil·la amunt i avall, s'atura i es mou en totes direccions: una presa estàtica d'una cantonada, les giragonses del vol d'uns ocells, el mosaic apressat de centenars de detalls copsats en un mateix angle, visions panoràmiques i prismàtiques de l'espai urbà, espurnes de llum i de foc que il·luminen la nit animada per un ritme accelerat. Cadascuna de les cintes té una concepció i tractament propis, on la càmera sempre és l'estri principal, amb l'oportú complement de teleobjectius, prismes i efectes de postproducció força senzills. Aquesta simplicitat i claredat òptica (fins i tot si les imatges prenen densitat o esdevenen fugisseres en tal o qual canal), donen a la instal·lació el seu caliu, atiat per la complexitat simultània de l'estructura multicanal circular, car les cintes tenen durades diferents i una banda sonora pròpia, la qual cosa enriqueix la multiplicitat de percepcions de l'obra.

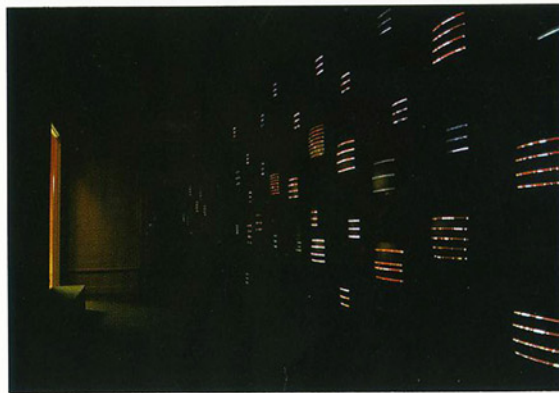
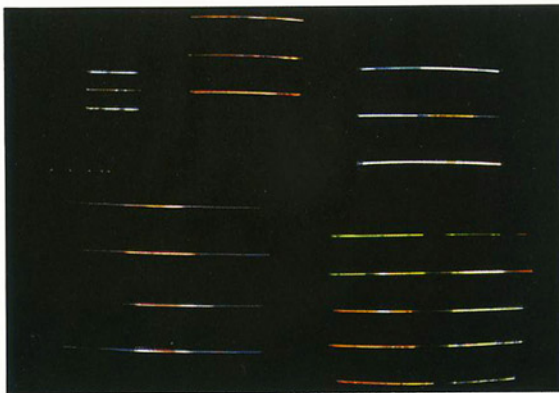
Donat que *From the Center* és una obra de la qual en certa manera irradien altres realitzacions posteriors, les dues

instal·lacions cronològicament consecutives, *Color Fields* (1984) i *Teixit TV* (1985), podria dir-se que obren un interval –el que més literalment s’aproxima als purs ingredients de so i llum amb què he batejat aquesta secció– on els elements visuals han estat reduïts al mínim, portats a l’aparent abstracció de pures variacions luminiques i cromàtiques; tanmateix, no del tot exemptes de suggeriments figuratius o vestigis icònics. En el primer cas, es tracta d’una cambra o espai tancat, totalment pintat de blanc i només il·luminat per la llum emesa per quatre monitors encastats a les parets, quatre cintes on uns camps de colors plans se succeeixen, llisquen els uns sobre els altres, o s’obren en ventall, tot component “paisatges”, composicions cromàtiques elementals, que a la vegada modulen la il·luminació i coloració en canvi constant de l’espai, ambient àudio-visual. *Teixit TV*, en canvi, pren la forma d’un mural de múltiples televisors encastats, de les pantalles dels quals (de diferents mides) només resten visibles unes estretes franges horitzontals, amb el bellugueig de colors i tons canviants dels punts i línies de diferents emissions televisives (que, així, esdevenen abstraccions cromàtiques, si bé encara és possible d’endevinar i reconèixer determinades icones). Ambdues instal·lacions comparteixen a més les estranyes sonoritats extretes per Peter Van Riper d’uns bats de beisbol d’alumini, retallats a diverses llargàries.

Cal afegir que aquest interval consagrat a la llum i el color (i, per afegiment, el so) no és que surti del no res, sinó que té un cert nombre de precedents en altres realitzacions d’Eugènia: dels primers *Clear Books* (per exemple, els intitulats *Combinations 1234*, *Red Book* i *Colors*), fins al video *Tomorrow’s Colors* (1982). I evidentment, també té molt a veure amb el *sound works* i amb la creació d’ambients àudio-visuals, espais, estances, cercles, panorames, diorames, espirals, laberints i murals, que tals són alguns dels sinònims més adequats a fi de substituir la prosaica veu “instal·lació” quan hom parla del seu treball.

Redescobriment del Mediterrani

L’anar i tornar d’Eugènia l’ha portada, d’uns anys ençà, a mantenir un peu a Catalunya i allargar l’altre cap a Nova York,



Video-instal·lació *TV Weave*, 1985.



Video-instal·lació *Exposure Time*, 1989.



Maqueta del projecte *Seeing the Dance*, 1992.

però més de tant en tant. Així, dues de les seves obres més recents, *Exposure Time* i *Seeing the Dance*, són profundament arrelades a les ribes catalano-mediterrànies, malgrat que tinguin els títols en anglès i que certs aspectes de producció fossin treballats als Estats Units (concretament: la postproducció de vídeo; el so, sempre amb la col·laboració i el segell de Peter Van Ripel; també gran part del finançament en el cas de *Seeing the Dance*). Això no equival a dir que les arrels imposin "color local", perquè, senzillament, no és part de la paleta d'Eugènia, que prefereix els colors universals, els colors del temps; però sí que comporta el matis peculiar d'unes vivències i memòries, fruit del retrobament amb la ciutat natal, o amb el paisatge "llunàtic" del cap de Creus.

Exposure Time (1989) ens retorna en certa manera al tema explícit i latent de *From the Center*: la ciutat i el curs del temps. Ara es tracta, però, de Barcelona, i del procés accelerat de remodelació urbana que va viure la ciutat amb motiu de la celebració dels Jocs Olímpics de 1992.

Eugènia compongué aquesta obra com un diorama, una visita tridimensional (o, més aviat, tetradimensional, car hi ha la dimensió temporal afegida d'uns elements videogràfics, lumínics i sonors): un paisatge d'enderrocs i restes arquitectòniques erosionades per l'aigua del mar, sobre un jaç de sorra de la platja –tot això pres de la riba costanera de la zona on s'havia de construir la Vila Olímpica–, i amb el rerefons d'una projecció videogràfica circular. El conjunt, irrealment envoltat per unes parets platejades i per la banda sonora de Peter Van Ripel, és emmarcat per una gran obertura rectangular que atura l'espectador davant del cicle canviant que il·lumina o apaga lentament l'escena, en correspondència amb la lluminositat igualment canviant de les imatges projectades: essencialment, reflexos lluminosos sobre la superfície mòbil del mar. Per contra, les imatges simètriques de dos monitors situats a banda i banda de l'accés al recinte de la instal·lació, ens mostren el procés de demolició que donà pas a la construcció de la Vila Olímpica sobre el que havia estat una zona suburbial de la ciutat; només que Eugènia va processar aquestes imatges documentals per tal de portar-les també a un cert grau d'abstracció; per fer-les més universals, que diguéssim, o no tan ancorades i datades en un lloc i moment concrets.

Tanmateix, és per la combinació d'uns elements ben reals i concrets (referències i coses) amb uns altres de més abstractes o simbòlics, com l'obra esdevé tan suggeridora i punyent, independentment que es coneguin o no els detalls referits a la història recent de Barcelona i a l'indret on Eugènia va trobar les runes incorporades al diorama. Com ella ha remarcat expressament, *Exposure Time* no vol ser un lament o una elegia per un tros de ciutat arrasat en benefici d'una actuació urbanística envoltada d'una certa polèmica, ans si de cas seria una meditació sobre la transformació i la regeneració de la ciutat, sobre la memòria i la desaparició, sobre el temps i els seus cicles. Així, aquestes runes/ruïnes desgastades que presideixen el diorama, no són aquí en qualitat de testimoni de càrrec, o de làpides funeràries, sinó per la seva bellesa d'escultures cisel·lades pel temps. I tota la instal·lació no és altra cosa que una posada en escena del pas del temps, reflectit de diverses maneres en cadascun dels elements: el moviment de les ones, els enderrocaments que precediren la nova construcció, el pas de la llum a la foscor i de la foscor novament a la llum.

Ben poca cosa puc dir de *Seeing the Dance* (1987-92), instal·lació encara inèdita, i bessona de *From the Center* en certs aspectes: per l'estructura circular integrada per 12 canals de vídeo (però ara amb les imatges projectades sobre pantalles translúcides que s'eleven en espiral), per la presència d'un element simbòlic central (ara un mirall esfèric on es reflecteixen l'espai i les imatges al seu voltant), per les evocacions del curs i els cicles del temps (aquí, a través de sobreimpressions d'imatges històriques o que desperten memòries d'un altre temps). El paisatge del cap de Creus i els seus encontorns fou escollit tant per la seva peculiaritat geològica, com per la rica memòria cultural associada a tants dels seus paratges —el monestir de Sant Pere de Roda, Cadaqués i Portlligat, el Port de la Selva, etc.—, on heretges i savis, corsaris i bruixes, artistes i poetes, surrealistes i "atramuntanats" són tots part d'una pintoresca llegenda. Així, a les imatges preses per Eugènia es superposen, per exemple, imatges extretes del film *L'âge d'or*, de Luis Buñuel, amb els inequívoc llampecs que resten de la interrupció col·laboració amb Salvador Dalí; o també fotografies, postals, etc. A diferència de *From the Center*, però, els 12

canals de vídeo (i àudio) estan sincronitzats i tenen una durada uniforme, amb una estructura igual, dividida en quatre fases al·legòriques dels quatre elements: terra, aigua, aire, foc/llum; principi coreogràfic i cronogràfic d'aquesta multivisió de "la dansa". I la instal·lació ha de completar-se amb un element escultòric o *assemblage* a tall de llindar introductor, fet, com el diorama d'*Exposure Time*, de coses arreplegades en el mateix paisatge representat, o bé al·lusives als materials iconogràfics emprats en els estrats de temps passat que donen densitat a les imatges videogràfiques. (Igualment inèdita roman la variant d'aquesta obra intitolada *Hearing the Dance*, que prescindeix dels elements videogràfics i es basa exclusivament en els sons, anàlogament desplegats en un espiral de 12 canals/altaueus).

L'art públic d'Eugènia Balcells

He deixat per al final un aspecte encara no gaire conegut de la trajectòria d'Eugènia, però que es remunta, un cop més, a la seva primeríssima etapa i, més en concret, a la seva intermitent activitat en el món professional del disseny. Em refereixo a les grans peces murals, fetes d'acumulacions ordenades d'imatges o coses, que realitzà als Estats Units entre 1974-1975 i 1981-1986, més una altra que l'ha mantinguda ben ocupada (i preocupada) a Barcelona els darrers anys.

Tot i que, pel que sembla, sempre comptà amb una gran llibertat en el plantejament i execució d'aquestes peces, i hi abocà tota la seva habilitat i energies, no sembla que Eugènia valori igualment el bon nombre de murals que realitzà en el passat per a les seues de diferents empreses nord-americanes. Quan l'hi vaig demanar detalls, a fi de preparar aquestes pàgines, em va semblar que ho tenia com una experiència més, un ofici del qual s'havia alimentat en determinats moments i que li havia permès fer coses força properes al seu treball artístic personal, o que senzillament tenia molt per la mà.

Però també interpreto que, en un determinat moment, Eugènia va entreveure l'oportunitat de fer del tot seu aquest treball que, correntment, havia fet per compte d'altri. L'oportunitat d'imposar-hi la seva signatura com un art no menys personal, destinat a un context públic; és a dir, no a la galeria,

el museu o la col·lecció d'art contemporani, sinó a llocs de pas o que atreuen un públic més divers. De fet, sempre a mig camí del que és l'encàrrec i el que és una proposta personal; i amb el compromís que es genera entre els condicionaments acceptats i la personalitat que es demana a l'obra destinada a una permanència indefinida en un lloc determinat.

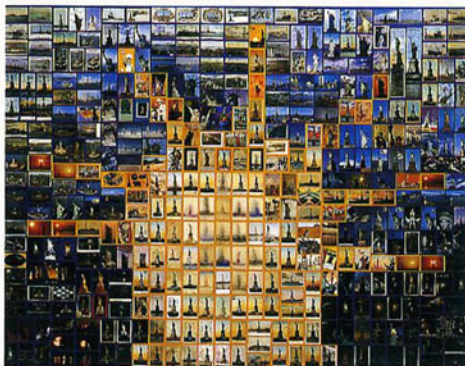
I així és com, en catàlegs o articles consagrats a l'obra d'Eugènia, començaren a aparèixer –des de la meitat dels vuitanta– il·lustracions de murals com *Landscape of Landscapes* (1981) i *Liberty, a Symbolic Puzzle* (1986). El primer, realitzat per una coneguda empresa tabaquera, és format per un miler i mig de postals antigues que representen l'extensió geogràfica de l'estat de North Carolina, on té la seu la dita empresa, a través dels colors dominants del seu relleu topogràfic. El segon, realitzat amb motiu del centenari de la plantada de l'emblemàtica estàtua de la Llibertat, i instal·lat en el museu que hi ha al peu del monument, és un mosaic de vuit-cents i escaig postals diferents de la mateixa estàtua, les quals, de lluny, dibuixen doblement, en positiu i en negatiu, el perfil coronat del seu cap i el braç aixecat amb la torxa, com si fossin imatges digitals fetes d'aquests píxels analògics que esdevenen aleshores els centenars de vistes del monument.

Dels altres murals realitzats per Eugènia als Estats Units, potser el més remarcable sigui 333 (*Cabarrus Quilt*) (1982), realitzat amb 333 retalls, de dimensions uniformes, de robes estampades diverses, els quals foren cosits per un petit exèrcit de dones, com és propi d'aquesta mena d'artesanía tèxtil, essencialment casolana i femenina, de gran tradició a Amèrica.

I a la fi d'aquest trajecte, cal recordar que Eugènia té una obra encara guardada –molt a desgrat seu–, i en la qual ha treballat laboriosament durant prop de tres anys: *Barcelona, postals de postals* (1988-90, aproximadament), que consta de nou plafons murals, cadascun fet de centenars de postals –fins a un total de més de sis mil postals diferents de diversos indrets i motius de la ciutat–, i amb les proporcions d'una postal gegantina. Com en el cas de *Liberty...* (però multiplicat per 9), cada una de les peces, vista de lluny, representa una icona o aspecte característic de la ciutat, i cada tot queda reflectit fractalment en les parts que, en apropar la mirada, ens desco-



Mural de postals *Landscape of Landscapes*, 1980.



Mosaic de postals *Liberty a Symbolic puzzle*, 1986.



Primer plafó del desplegable de postals *Barcelona postal de postals*, 1990.

breixen una miriade de vistes del mateix indret, o altres aspectes d'alguna manera al·lusius al que es fa visible en "pla general".

Malgrat que en algun lloc ha quedat escrit –concretament, en un anònima nota biogràfica de l'artista– que *Liberty... i Barcelona, postals de postals* constitueixen "incursions en la línia sociològica dels seus treballs inicials", jo no ho veig així, i més aviat destacaria els lligams entre aquells projectes i d'altres si fa no fa contemporanis –com *From the Center; Seeing the Dance i Exposure Time*–; no endebades la mateixa Eugènia ha descrit en el seu multimural barceloní com "un gran retrat múltiple de la ciutat com a forma viva, com a escenari canviant", i com "un puzzle on es preserva la memòria col·lectiva en el que podríem anomenar una arqueologia del present". (En el moment en què escric això, encara no està massa clar on aniran a raure aquestes postals de postals, homenatge d'una artista barcelonina a la seva ciutat i conveïns, i fruit d'un encàrrec municipal, com a part del programa que ha escampat pels diversos barris de Barcelona les creacions més o menys singulars d'un bon nombre d'artistes contemporanis.)

Una proposta d'art públic de mena ben diferent és, finalment, la representada per *El laberinto de la caracola*, proposta per ara frustrada, amb la qual Eugènia va concórrer a una convocatòria de projectes per a l'Expo 92 de Sevilla, i on trets habituals del seu art voldrien prendre una nova volada; a una escala crescuda, prop de l'arquitectura (que, d'altra banda, és una cosa que a Eugènia li ve de família). Una arquitectura que resta de moment utòpica, car només s'aixeca en forma de maqueta.

En trànsit (breu colofó)

De l'exterior (el paisatge, la ciutat, el laberint-jardí), Eugènia retorna a l'interior en l'obra que motiva aquesta publicació. L'esguard cap endins, com cap enfora, comporta també laberints, cercles, estances només il·luminades per la imatge (videogràfica o fotogràfica). El camí amunt i avall és un i el mateix. El propòsit és sempre la multiplicació de les percepcions, anar a la complexitat de les coses, descobrir la identitat en les diferències.

En trànsit significa més aviat endinsar-se: en el laberint dels miralls i de l'atzar, i en els plecs de la realitat i les aparences; en la gola humana, caverna interior on la llengua és com una catifa polposa que es mou endavant i enrera, com si alternativament ens volgués engolir o repel·lir; en l'interior del cos, imatges negatives que són com radiografies que travessen tota la pell; en les múltiples persones, màscares, criatures entrellucades en un cos nu; i en el centre dels cercles que el visitant troba successivament. (Sense pretendre endinsar-me en altres detalls i interioritats de l'obra.)

Així, en el conjunt de les cinc instal·lacions que integren *En trànsit* es poden reconèixer aspectes, plantejaments, trets molt característics de la trajectòria anterior d'Eugènia, però també algun element aparentment nou, com aquest protagonisme que guanya el cos humà, representat com una mena de matèria "escultòrica" a base de pell, porus, forats, coves –sense més afegit que el realç de la llum–, en una multiplicitat de poses i angles de visió. Només que també això de "treballar amb el cos" –tal com ella ho anomena, en un sentit més genèric– li ve de lluny. De les conseqüències d'un accident que va patir de molt jove, entre altres coses, i d'un interès per expressions confrontants amb la dansa que ja l'havien duta a algunes molt personals provatures en el marc de la sèrie dels *Sound Works* (en són testimoni els vídeos *Black Feet i Around*, ambdós de 1981). I, ara, a col·laborar amb qualcú dedicat a extreure les veus i els mormols interiors del cos, Sjabbé Van Selfhout, en les peces que formen el nucli d'*En Trànsit*. Amb la peculiaritat intrínseca que sol comportar tota col·laboració, però en continuïtat amb un trajecte propi, trànsit, anar i tornar i tornar a anar, sempre a la recerca del punt quiet on es fa visible la dansa.

Barcelona, juliol de 1993

And There is Only the Dance

EUGENI BONET

Coming and going, coming and going... this to-ing and fro-ing of verbs, I take as a recurring saying totally personal to Eugènia Balcells. The simple song – the phrase begins and does not end – it remains suspended in an instant of silence and abstraction that comes unexpectedly, and is the note that sounds from deep within. It's like the return of a banal but not entirely forgotten song: an adagio hummed spontaneously. I can guess, on her part, a fascination for reversibility, the changing symmetry and asymmetry of this brief concatenation of words: verbs, conjunctions, punctuation marks in the minimum expression of a syntagma without an explicit subject.

Nevertheless there is a deeply implicit subject, for these words have something of the autobiographical. They summarise the life's journey of Eugènia Balcells, and certain determining factors in her artistic journey. But, although the coming and going may be traced on a map, moving the finger from one side to the other of an ocean in the middle, it is not exactly this that we can represent on a map where the world is shown as flat, and the ocean without waves. In any case, to follow the artistic trajectory of Eugènia Balcells certainly involves a coming and going again and again from a small country to a big country: Catalonia and the United States of America.

On a time line we can discern at least two periods in the evolution of her work: in Barcelona, in the second half of the seventies, we might say she concerned herself with the prose of the world. Later, by contrast, she has come close to its surface and, in New York or back again in her home country, the theme has finally become "the dance", which is nothing if not the dance of the world's rotation, the cycles of time, the deathlessness of energy... And if in the one case the idea was to find, collect and furnish damning proof of mediated visions, realities deformed by the advertising industry, show business, the seduction and adornment of the masses, in the other it is more a question of seeing from all angles, and with spectacles of every colour, everything that encircles and shelters us in our pilgrimage through life, from skin itself to the warmth and brightness of light, from nature to architecture, and from history to the course of the present.

So, the direction taken by the art of Eugènia Balcells is what I venture to call a "recreational metaphysics", for it tackles profound and transcendent questions and it does so unaffectedly, suggestively and attractively. Or simply because

she invites us to see the physical world in another way, where there is harmony even in chaos. At heart, Eugènia is something of a pre-Socratic, convinced that the world is not fact but water and air and earth and fire, immensity and infinity, the unity and opposition of all things, the identity of difference, in a word, what Thales and Anaximenes, Anaximander and Heraclitus, Pythagoras and Empedocles thought. So, in my search for a suitable title for this piece – one that would reflect both Eugènia's actual physical coming and going and the present direction of her work – I turned successively to an edition of the *Fragments of the Pre-Socratics*, and the first of T.S. Eliot's *Four Quartets*, *Burnt Norton*, where Heraclitus is quoted in the exordium ("The road up and down is one and the same") and profusely paraphrased in the body of the poem. And so – maybe unconsciously – I came upon these lines of Eliot which absolve me of defining in more detail what "the dance" means in the no less periphrastic language of Eugènia Balcells. Only to discover, shortly afterwards, that she had already quoted the relevant passage in a catalogue: truly, poetic justice! And these lines are:

At the still point of the turning world,
Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards;
At the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement.
And do not call it fixity,
Where past and future are gathered.
Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline.
Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only
the dance.

The Horn of Plenty

Spain was radiant with sunlight, but she drowned in the half-light of Franco's hothouse when Eugènia left for the United States in 1968, for an initial stay that was to last until 1975. There, at the School of Art of the University of Iowa and in contact with thriving cultural currents and counter-currents, she became familiar with a multimedia conception of artistic practice; so these were decisive years, even though she did not yet fully take off in an incipient creative activity which materialised basically in object-books like *Mobius Spaces* (1971) and the *Clear Books* series (1971-1973), and in collages, assemblages and murals based on the accumulation of pictures or objects (1973-1975).

One of Eugènia's discoveries in that period was the idea of imprisoning (albeit with some freedom of movement, as the case may be) all kinds of small objects, things, pictures or cut-

tings—lots of them and arranged more or less haphazardly—in plastic bags (like the ones used for keeping photographs, documents in, etc.) inside perspex boxes (the ones designed as cheap, do-it-yourself substitutes for framing prints, posters, photos and similar), or behind glass.

Naturally, when I say discovery, this is not to imply that she invented the wheel, because you don't have to delve very deep into the history of art this century to see the relationship, for example, with Arman's work; although a far likelier influence may be found in the autochthonous development of pop art and assemblage in the US. But this does not detract from the personality already glimpsed in this first period, the formative years of first fruits if you wish, of Eugenia's work. One only need look at the kind of objects she chooses, with a predominance of desktop articles (pencils, elastic bands, clips, labels), other items connected with writing and correspondence (adhesive letters, postcards, stamps), or with childhood and gender identity (dolls, balloons, shells, sewing threads, ties); really flimsy, ordinary things, like so many others that have been characteristic ingredients of her art.

Eugenia thus developed an aesthetic, or let us call it simply a skill, based on the accumulation of mass-produced objects; on their variety and on the colourist effect of their range of colours—or the other way round, on the single tonality of a variety of objects; on uniformity and difference (in size for example); on orderly disorder or random arrangement frequently under control, and other playful practices with the most insignificant everyday things. The results, with a powerful plastic and decorative effect, led her to practice the art-as-craft of design in one of New York's most prestigious studios and to the chance to create a large-scale mural at the head offices of IBM. But she still needed to transcend this skill or aesthetic ability, to take things further, give her work another impetus.

This is what her *Supermercant* (1976) represented, the work with which she became known on her return to Barcelona, now indeed determined to enter the arena of art. Quite clearly the fruit of the sedimentation of many of those previous experiences, of all the baggage Eugenia had brought from her long stay in the States, it was at the same time a new point of departure. Not in vain did it represent the debut of a new arrival on the local art scene, apparently from nowhere, coming to join the still active ferment of an art variously called poor, conceptual, experimental and alternative.

As never before Eugenia disclosed the horn of plenty of the small things that surround us

and the great material desires, all packed and classified in long strips/bags of transparent plastic, compartmentalised according to type, size, number of objects, things, cuttings assembled. Always humble products or materials, of little value or patiently collected from here and there: buttons and gloves, glasses and costume jewellery, cigarettes and matches, elastic bands and balloons and condoms, salt and rice and alphabet soup pasta, writings and scores, stickers and postcards and playing cards, toys and miscellaneous knickknacks, magazine and catalogue cuttings duly classified by icon (cosmetics, food, television sets, cars, games or works of art), and many many more.

The mural now became environment, the mutation of a space, dramaturgy (but of comedy, rather than a drama of objects): the strips, one beside the other, entirely filled the walls of the room from end to end and, the things placed or represented there being arranged in alphabetical order, one could slide one's eyes vertically and horizontally, from the immateriality of the air, of the most transparent void, to the residual nature of ashes, and from disposable objects (toothpicks for instance) to the professed timelessness of a jewel or work of art.

Moreover, the obvious pun of the title and the nature of the handbill provided at the entrance now offered a glimpse of "ulterior motives". For this sheet, which served as a catalogue or guide to the exhibition—and potentially an order form (with the appropriate detailing of items and a codified price list)—recalled rather a bargain offer or sale announcement, by virtue of both the paper (cheap pink) and the short text, taken from an American commercial catalogue, which facetiously headed it. So, at a time when the consumer society and art dealing was being challenged, when even the shall we say "popular democracy" of multiplied art was being questioned, a mordant statement in this connection was also perceptible in Eugenia Balcells's *Supermercant*.

Years later, however, other "supermarkets" — and "hypermarkets"—came into being in Barcelona and the pun was no longer such a joke; these were a sort of seasonal (generally Christmas) group exhibitions containing small-format works, signed trinkets and scribbles, made to suit the pockets and decoration and gift requirements of the prospective visitor to these temporary bazaars (bazarats); the "everything for 50p" of art, self-service and ready just to warm up at home. The demons of consumerism and mercantilism are more familiar to us today: we accept them for what they are, when we are not celebrating their apotheosis; it is for the Lord to rail against them. The

great cultural event of the year may be an excellent opportunity to sell tee-shirts. Parodies, with time, turn into realities!

But the ulterior motives that in another age were glimpsed in the Balcells *Supermercant* (non-registered trademark) are not so obvious to us now. However, if the work has not lost its power it is because as well as constituting a sort of very well matured synthesis of the numerous experiences and trials that went before it, it is full of details and suggestions that enable us to view it with different eyes (and without focusing so much on getting a message or moral) as a microcosm of the multiplicity of objects and things that surround us, or an impossible universal catalogue in the manner of the facetious *encyclopaedias* of Borges, Primo Levi and Peter Greenaway.

Images and Stereotypes

Throughout this Barcelona period lasting from 1975 to 1979 the work of Eugenia Balcells is very varied indeed, comprising exhibition/installations, books and films, which in some cases are closely interrelated but also show that she had many irons in the fire, exploring different media, setting out along new avenues. Some constants in this work were a predilection for found, preexisting images and things, often drawn from the media torrent (press, cinema, advertising, etc.); and consequently, the use of the media of reproduction (photography, audiovisual, printed material) suitable for processing the "raw materials", a processing which is essentially a sifting and mounting. Also, the fact that the point of departure, or arrival, is almost always a collection, one or more series or sequences of a plethora of images, whether cuttings, stills, postcards or variations/manipulations of a single image.

I suppose it is due to inertia that Eugenia's work in that period has often been pigeonholed in a current of sociological, critical art, an art of deconstruction, which inevitably had significant weight within the conceptual/alternative art produced in Spain before and after the death of Franco (or in exile by personal decision). Since the pigeonhole thus defined is quite commodious, it is not entirely incorrect to place many of Eugenia's works therein, from *Supermercant* to *Travessant Llenguatges/Going Through Languages* (which she produced in 1981, living once again in New York), taking in others I shall refer to below. However rather than sociological art, I would call it semiotic art, because what it deals with is sign systems and preestablished, archetypal and redundant codes, set forth, made evident—as opposed to analyzed—through methods of classification, repetition, contrast...

Thus, the imagery of the horn of plenty of all things, objects, goods that marketing techniques and advertising put within reach of our gaze, if not of our pockets, continued to pour forth in the audiovisual *Ofertes* (1977), which combined two series of transparencies projected in parallel (one of display windows or shop and department store interiors, the other of printed advertising images), a television on but with the sound off, and a sound collage of bursts of radiohonic noise, all seeking to imitate what we have come to call media bombardment and the corresponding quota of noise, entropy and alienation. (Naturally, in the proportions proper to that time and with the limited resources with which, then, between ourselves, one managed to put together a multimedia idea like that).

The narratives of the cinema and the photograph were the sources of imagery subsequently examined, drastically reduced to images detached from their own context and narrative flow—frames and strips respectively—chosen for their generic, archetypal, formalistic quality.

Like so many others, *Re-prise* (1976-77), one of the most successful pieces from this period of Eugenia's work, started out how collections are started: searching, compiling, revising, selecting, classifying and affixing. On Sundays a visit to Barcelona's Sant Antoni Market is an unmissable event for collectors of small bits and pieces. And Eugenia, who from bits and pieces makes art, is a regular. From there came the thousands of images later sorted and arranged in eight series of 80 transparencies: stills from expired copies of films, recycled for the fantasy-hungry eyes of children, cinema-lovers and other species.

Eugenia, in a manner of speaking, decided to reconstruct the whole film from these tiny cuttings. A film that would be many films. And at the same time, always the same one. She starts at the beginning, the credits. She shows us the hero and heroine. There are detailed shots: gestures of the hands, signs of action. One perhaps guesses the romance: boy meets girl. The plot thickens when the telephone rings. There are crowd scenes too. And it finishes as it should: with The End, a probably happy ending, perhaps just the lettering and a pretty landscape. But it isn't a film, it doesn't begin or end anywhere.

Re-prise was conceived as an environment, a display in space of the types and archetypes of the commercial cinema. The images surround the spectator and, with no synchronisation, mutually relate to each other at random, in a simultaneity of sequentially implausible clichés. The still frame, as Barthes said, provides us with a third meaning, the one that passes unnoticed

in the swift progression of motion-picture images projected. Stopped, edged by the perforations and the drawing of the optic sound, aged by the passage of time, by the accumulated stains and scars, it shows itself as well in its decrepit beauty. And beyond the course moulds, the codified repertoire of genres, types, etc., there is also a whole wealth of icons which brings all our motion-picture memory into play. (I should add that the work was never published and that, with the addition of a sound accompaniment made from numerous cuttings from cinema soundtracks, it was not exhibited until 1992, at a retrospective of Catalan conceptual art).

With the exhibition and the book *Fin* (1978), Eugenia continued to look into the stereotyped quality of media narratives, now with the photonovel romance. In confining herself to selecting and isolating a hundred frames, doing nothing except to blow them up from their original size, she sought to distil the redundant language, the stock phrases, the congenial affectation of these hybrid by-products of novel, motion-picture and strip cartoon.

At the same time *Fin* opened a small cycle of works around images of women in the mass media; and, by implication, also around representations of pairing, so often codified as an ideal of happiness. Also part of this cycle was the film *Boy Meets Girl* (1978) and, to some extent, the book *Anar i tornar* (Coming and Going) (1978) done jointly with the writer Carles Hac Mor. And the piece that concluded this period (at the same time ushering in another quite different one) was the two-channel video *Travessant llenguatges/Going Through Languages* (New York, 1981), conceived quite some time before it was actually executed. The languages gone through here were those of TV on the one hand and video on the other. Those, too, of the spectacular mise-en-scène and the image of the woman-object propagated by the mass media, contrasted with everyday scenes in which two women play themselves, indifferent to the gaze of the camera; a friendly gaze nonetheless. This confrontation is expressed by the simultaneity of the two tapes: one, an edited résumé of the television broadcast of the 1981 Miss Universe ceremony; the other, a succession of shots/sequence exploring the space and the gestures of an intimacy shared by three women, before or behind the camera, inside or outside the field of vision. What Eugenia calls personal language, in opposition to public language which is tantamount to media language, strident, opulent... and caricatured by turns. Something that is also expressed by the "curious" movement of the camera which roves around the space and the bodies with a

flowing sinuousness, while on the adjacent screen the great parade of female beauties goes on and we are given details of their harmonious vital statistics.

Outside the continuity of the works described thus far, Eugenia's last exhibition before taking off once again across the Atlantic, *Ophelia* (*Variacions sobre una imatge*) (Variations on an Image) (1979), was the result of an intensive exploration of the rudiments of electrography, or to put it more simply, the aesthetic possibilities of the photocopy, the starting point being an arbitrarily chosen image: a reproduction of the painting of the same name by the Pre-Raphaelite John Everett Millais. An eminently formal work and one of intuitive but systematic experimental research, it may be said to be an episodic work within Eugenia's trajectory, but also yet another manifestation of a perpetual curiosity about the image and the different ways of working with it, as well as a quite logical consequence of her earlier dedication to the iconosphere of reproductions and mediated representations.

Books and Films

Despite all the rhetoric about the "new media" generated around the flowering of a conceptual/alternative art, it is all too often forgotten that a small publication, a short film, a video tape, etc., may have an artistic stature commensurate with that of the works of a particular author regarded as major. Thus, a no less important part of Eugenia Balcells's artistic track record are her films and personal publications (what are known as artists' books, with an alternative connotation to the books known in English as coffee-table books, for their size and the pleasure they give). As I have already said, some of Eugenia's films and publications are more or less directly related to the five exhibitions/installations she presented in the period 1976-1979. I shall illustrate this with a table, with the addition of a couple of references outside the relevant dates (in brackets):

	Books	Films
1976	Supermercant	(Clear Books, 1971-73)
1977	<i>Ofertes</i> <i>Re-prise</i>	<i>En la ciudad</i> <i>Presenta</i> <i>The End</i> <i>Boy meets Girl</i>
1978	<i>Fin</i>	<i>Anar i tornar</i> <i>Ophelia</i> (Xerox Music, 1981)
1979	<i>Ophelia</i>	

Aside from the films or publications based wholly or partly on the material used in the installations *Re-prise*, *Fin* and *Ophelia*, the other titles are totally autonomous works, although

we can also see certain thematic and/or formal links. The films *En la ciudad* (In the City) (part of the collective film of the same title) and *Boy Meets Girl* are based on simple animation techniques applied to cuttings –icons taken from the pages of glossy magazines and advertising–, and the book *Anar i tornar* is also made up of cuttings, the fruit of an exchange of pictures and scraps of text between Eugènia and the writer Carles Hax Mor, always around the imagery of the accumulation of objects and consumer goods, and the archetypes (and stock phrases) associated with the representation and relationship of men and women.

In Eugènia's career throughout the seventies, however, books and the cinema also represented escapes into other territories, themes and approaches. And one would do well to recall that the first works of hers we are acquainted with is a book, *Möbius Spaces* (1971), the final study project with which she graduated from the University of Iowa, and a very cinematographic book in some ways because it is formed by a double photographic sequence which opens out like a concertina, chasing its own tail, so that, in one way, one can trace a progression from the exterior (the street) and the light, to the interior (privacy) and darkness; and, turning the book/concertina round, a continuum of processed, multiplied, superimposed images, which is like a vision with the eyes closed, a reminiscence of the real world through the imagination, fantasy and dream. Here a circularity is sketched, a cyclical structure we shall find repeatedly from now on.

Later, on her return to Barcelona in 1975, the first thing she did was a film, a family film so to speak, for she made it in close collaboration with members of her family and developed it from rediscovered family material: the old post-card album of Grandmother Eugènia. The film, entitled *Album* (there is a second version of 1978), takes us into another time through the images of the postcards received, the handwriting and messages on the back, in a sensitive film journey through the content of this album full of memories. At the beginning and end of the film, the images of the album opening and closing put the others between inverted commas and thus highlight the coming and going in time (stored within the object, the postcard collection).

I hold as one of Eugènia's great works a small book of only 32 pages, in the shape of an exercise book: *Re-visió* (*Humble homenaje de respeto y gratitud a mis dignos profesores*) (1977) (Re-view [Humble Homage of Respect and Gratitude to My Worthy Teachers]), which ironically recalls and anthologises the old copy books and drilling of schoolchildren so charac-

teristic of Spain under Franco. A juicy brevity which distils graphically and in a literary way an entire age of sinister teaching: "The Civil Governor is an authority", "Mink is very soft", "A docile nature is useful to its possessor", "Black nails are repugnant", etc. A piece therefore we can link simultaneously with the sociological or semiotic side of her art discussed above, and the more personal, even a little autobiographical, register we discover in some of Eugènia's books and films.

The film 133 (1978-79), co-produced by the author of this article, is based exclusively on "found" motion-picture images, selected from a great deal of footage (bought by weight, so to speak, at Barcelona's Los Encantes market and other flea markets). What is more, the sound is just as much a pre-existing element and paracinematographic in itself, because it was taken from an album of sound effects and kept in the same order as on the disc, which was thematically arranged. What we intended was to illustrate this series of different sounds and noises, marrying them with images taken from here and there –from motion-picture products and by-products of the most diverse types, genres, origins and periods–, to achieve either a plausible relationship between the two elements (but which very often creaks somewhere) or one dynamited by a totally implausible marriage. Thus, despite the apparent affinity between this and so many other of Eugènia's works (especially *Re-prise*) –thanks to the constants of appropriation and montage/collage of alien images taken from media sources–, our purpose was, rather, formal and a little playful: just like the book Eugènia did in collaboration with Hax Mor, *Anar i tornar*, the film was the result of a sort of game between us. A game with sound and image, not so much with the conventional, archetypal quality of one element or the other, as with the quality of their syntactical union. And a game too with the heterogeneousness and haphazardness of the motion-picture materials and remnants which passed through our hands, relics recycled to put images on a soundtrack which only had them acoustically.

Finally, *Fuga* (Fugue) (1979) is a film which brings us close to the direction Eugènia's art was to take just afterwards. Here an element, the circle, which we shall find recurringly in her subsequent works, makes its presence felt. The circle imposes the structure which prevails in the film: the camera, set at a fixed point, in the centre of an interior space, is oriented consecutively at 12 angles covering the 360° of the space around it, and fixed takes alternate with constricted panoramas which make the frame advance from one field to the next. All this was

previously determined on a diagram of the space and by means of a sort of score, like the actions and growing overprinting which come about as the film progresses (and which prompt its title, by analogy with the progressive superimposition of voices in the musical form of the same name).

The doors which open in this space, as well as the overprinting and segmentation of the circle, further the "comedy of errors" of the characters entering and leaving the field, who appear here and there, in this or that layer of the increasing density of the image. But they are muddles, first and foremost, of times and spaces, of presences and absences, of relative transparencies and opacities. Because, here too, the purpose is primarily formal: a visual music (fugue) made with mute, silent images. However, the homely spirit of the trivial actions represented, the greyish photography, the congenital limitations of a primitive camera (16 mm with a wind-up motor, a fact which determines a peculiar tempo of takes of more or less uniform duration), all this gives the work a highly suggestive veneer of family/amateur filmmaking in contrast with the formal/structural framework which holds it tightly together.

Sound and Light

The start of this new period stems partially from Eugènia's artistic and professional activities during her previous stay in the United States. She produced a second series of *Clear Books* and, associated anew with the design studio where she had formerly worked, also started again to produce large murals, developing in particular a speciality very personal to her: the postcard mural.

At the same time, having become acquainted with various musicians on the thriving New York "new music" scene, Eugènia started on a series of realisations and collaborations that she grouped under the title *Sound Works* (1981), comprising essentially various videos and scores. A peculiar kind of score (but not at all strange to those familiar with contemporary music and its most experimental side), where, for example, the lines of the staff are distorted and gradually turn into a sequence of successive photocopies of photocopies, arrayed on the ground in a spiral (*Xerox Music*, a work also conceived in the form of a book). Or, where the staff is fixed over the transparency of plastic bags containing small objects and things (*Beach Music* and *Clear Music*); on photographic transparencies (slides) of the former; on video images (*Flight* and *Flight Variations*); or, simply, on a window pane (*Window Music*). An ever-present element is chance or unpredictability: the progressive electrographic mutation of the staff itself, the

mobility of the objects in bags, the flight of birds in *Flight*, etc. Things and images take the place of notes in these scores which we would thus call visual, were it not for the fact that they are entirely musical and have been performed by Peter Van Riper, Malcolm Goldstein and Barbara Held.

The video *Indian Circle* (1981), made in collaboration with Peter Van Riper, is a twofold simultaneous improvisation of music and image throughout a single thirty-minute take. The camera is kept at a central point of the space—as in *Fuga*—but moves by instinct, sinuously—like the “personal” channel of *Travessant llangatges*—exploring the space around it, not as an eye witness of Van Riper’s musical action but letting itself be enveloped by the sound and light, and by the silence and shadow. In virtue of this directionless wandering of both performer and camera, the latter evolves fluidly from one place to another, now following the trail of the sound, now making an excursion towards the lights on the ceiling, so that the space takes on multiple faces. The circle is seen as a polygon with countless sides.

Although the *Sound Works* form a closed circle, from now on sound was to be a substantial element in many of Eugénia’s works. Her most usual format became the installation or mixed media environment, the video being more or less predominant, often as a multiple, multi-channel component. (*Nogensmenys*, 133 and *Fuga* were already also sound works—even when, as in the last named, there was no sound—and in the audiovisual *Ofertes* (Offers) and the small film *En la ciudad*, the sound was also an element that was thought out in detail and carefully executed).

In the next ambitious project, the video-installation *From the Center*, space and circle take the enlarged proportions of the big city viewed from 12 angles/aspects, on an equal number of monitors which trace a circumference around the spectator. In the middle, a stone imposes the idea of centre, the unity that binds together the multiple images; that is to say, the place from which all the recordings were made (the roof of the building where Eugénia then lived), pointing the camera in different directions and at different distances.

It is a subjective (multi)vision of the city of New York, which is at the same time as though it were an imaginary city, governed by the universal cycles of time. The bustle of the great metropolis is barely intuited in some of the images. On the contrary, the predominant impression may be that of a primitive city, with an old but resistant skeleton. A city made up of more or less dilapidated buildings, of massive water tanks which rise up over its irregular profile, of

cast iron structures zigzagging over facades... and where one would say a certain calm is breathed. Certainly, this is New York too, and this “other” personality of the city pervades many of the images (and their accompanying sounds). Just that, simultaneously, the installation is the re-creation of a generic environment, crossed by guiding axes in space and time.

Eugénia has said that *From the Center* is “an electronic Stonehenge”. She was not just alluding to the circular plan of the installation—or the actual vision of the city as a sort of megalithic monument—but surely also referring to the clock or astronomic calendar function found by researchers in Stonehenge’s circles of stones. Thus, the plan of the installation and the distribution of the monitors recalls the clock face, or the compass rose and the cardinal points which orient its horizontal and vertical axes. And in the space, this is translated into confrontations of some symmetry between the rising sun and the setting sun, and between the moon and the cycle/circle of night to day (and vice versa); four circles within the total circle.

Between these vertices, the gaze moves to a distance and draws close to the things, shifts up and down, stops and moves in all directions: a static take of a corner, the twists and turns of birds in flight, the speeded-up mosaic of hundreds of details caught at the same angle, panoramic and prismatic views of the urban space, sparks of light and fire which illuminate the night enlivened by an accelerated tempo. Each of the tapes has its own conception and treatment, in which the camera is always the main implement, with the appropriate complement of telephoto lenses, prisms and very simple post-production effects. This simplicity and optical clarity (even when the images gain in density or become fleeting on one or another channel) give the installation its warm glow, fuelled by the simultaneous complexity of the circular multi-channel structure, for the tapes have different durations and their own sound tracks, which enriches the work’s multiplicity of perceptions.

Given that *From the Center* is a work from which subsequent realisations to some extent irradiate, the two consecutive installations *Color Fields* (1984) and *Teixit TV* (TV Fabric) (1985) may be said to usher in a phase—the one which most literally comes close to the pure ingredients of sound and light I have used to entitle this section—where visual elements have been reduced to the minimum, brought to the apparent abstraction of pure variations of light and colour, although not entirely devoid of figurative suggestions or iconic traces. In *Color Fields* there is a room or closed space, painted all

white and illuminated only by the light from four monitors set into the walls, four tapes on which flat colour fields succeed each other, glide over each other or fan out, to compose “landscapes”, elemental chromatic compositions, which at the same time modulate the constantly changing lighting and colouring of the space, the audiovisual environment. *Teixit TV* takes the form of a mural of many TV sets: only thin horizontal strips of their screens are left visible, showing the flickering of the changing tones and colours of the points and lines of different television broadcasts (which thus become chromatic abstractions, although it is still possible to guess at and recognised certain icons). In addition both installations share the strange sounds elicited by Peter Van Riper from sawn-off aluminium baseball bats of different lengths.

One might add that this period devoted to light and colour (and, by addition, sound) did not come out of nowhere but has some precedents in other realisations of Eugénia’s: from the first *Clear Books* (for example *Combinations 1234*, *Red Book and Colors*) to the video *Tomorrow’s Colours* (1982). And obviously, it also has a lot to do with the sound works and with the creation of audiovisual environments, spaces, rooms, circles, panoramas, dioramas, spirals, mazes and murals, for these are some of the most appropriate synonyms to replace the prosaic word “installation” when speaking of Eugénia’s work.

Rediscovery of the Mediterranean

For some years now Eugénia has divided her time between Catalonia and New York, but coming and going less frequently. So, two of her most recent works, *Exposure Time* and *Seeing the Dance*, have deep roots on the shores of the Catalan Mediterranean, even though they have English titles and certain aspects of production were worked on in the United States (specifically the video postproduction and the sound, always with the collaboration and stamp of Peter Van Riper; also much of the funding in the case of *Seeing the Dance*). This is not equivalent to saying that the roots impose “local colour”, because, simply, this is not part of Eugénia’s palette: she prefers universal colours, the colours of time. But they do bring the peculiar nuance of experiences and memories, the fruit of her reencounter with her native city or with the “moonscape” of Cap de Creus.

Exposure Time (1988) to some extent takes us back to the explicit and latent theme of *From the Center*: the city and the passage of time. But now the subject is Barcelona and the accelerated process of urban renewal undergone by

the city for the 1992 Olympic Games. Eugènia composed this work as a diorama, a three-dimensional view (or rather four-dimensional, for there is the added time dimension of videographic, light and sound elements): a landscape of demolitions and architectural remains eroded by the seawater, on the sand of the beach—all this taken from the shore of the area where the Olympic Village was to be built, and with the background of a circular video projection. The whole, surrounded in an unreal way by silver-plated walls and Peter Van Riper's sound track, is framed by a large rectangular opening which stops the spectator before the changing cycle which illuminates or slowly dims the scene, in correspondence with the similarly changing brightness of the images projected: essentially, light reflections on the moving surface of the sea. By contrast, the symmetrical images of two monitors situated on either side of the access to the installation area show us the demolition process which made way for the construction of the Olympic Village in what had been a run-down part of the city; except that Eugènia processed these documentary images in order to take them to a certain degree of abstraction; to make them more universal, we might say, or not so tied to a particular time and place.

However, it is by virtue of the combination of real, concrete elements (references and objects) with other more abstract or symbolic ones that the work becomes so suggestive and poignant, regardless of whether or not one knows the details of Barcelona's recent history and the place where Eugènia found the rubble used in the diorama. As she has expressly said, *Exposure Time* is not intended to be a lament or an elegy for a piece of city razed for the sake of a somewhat controversial urban planning scheme, but it could possibly be a meditation on the transformation and regeneration of the city, on memory and disappearance, on time and its cycles. Thus, the eroded rubble/ruins that preside over the diorama are not there as testimonials or as tombstones, but for their beauty as sculptures carved by time. And the whole installation is nothing other than a mis-en-scène of the passage of time, reflected in different ways in each of the elements: the movement of the waves, the demolitions that preceded the new building, the passage of light to darkness and darkness back to light.

There is not a lot I can say about *Seeing the Dance* (1987-92), a still unpublished installation with certain features that make it a twin to *From the Center*: the circular structure formed by 12 video channels (but now with the images projected onto translucent screens arranged in an upward spiral), the presence of a symbolic central element (now a spherical mirror where

the space and the images are reflected around it), the evocation of the passage and the cycles of time (here, through the superimposition of historical images or ones which awaken memories of another time). The landscape of Cap de Creus and its environs was chosen both for its special geological features and the rich cultural memory associated with so many places there—the Monastery of Sant Pere de Roda, Cadaqués and Port-Lligat, Port de la Selva, etc.—where heretics and savants, corsairs and witches, artists and poets, surrealists and "tramon-tanes" are all part of a picturesque legend. Thus, the pictures taken by Eugènia are superimposed, for example, on images drawn from Buñuel's film *L'âge d'or*, with the unmistakable flashes of lighting which remain from the interrupted collaboration with Salvador Dalí; and also photographs, postcards, etc. Unlike *From the Center*, however, the 12 video (and audio) channels are synchronized and are of uniform duration, with an identical structure, divided into four allegorical phases of the four elements: earth, water, air, fire/light: the choreographic and chronographic principle of this multiview of "the dance". And the installation has to be completed with a sculptural element or assemblage by way of an introductory threshold, made, like the diorama of *Exposure Time*, of things collected from the actual landscape represented, or alluding to the iconographic materials used in the strata of times past which give density to the video images. (Also still unpublished is the variant of this work entitled *Hearing the Dance*, which dispenses with the videographic elements and is based exclusively on the elements of sound, analogously arranged in a spiral of 12 loudspeakers/channels).

The Public Art of Eugènia Balcells

I have left to the end an aspect of Eugènia's career that is still little known but once again dates back to her earliest phase and, more specifically, to her intermittent activity in the professional design world. I am referring to the great murals, made with orderly accumulations of pictures or things, that she produced in the United States between 1974-1975 and 1981-1986, as well as another one which has kept her heavily occupied (and preoccupied) in Barcelona in recent years.

Although apparently she always enjoyed great freedom in the conception and execution of these pieces and poured all her skill and energy into them, Eugènia does not seem to value equally the fair number of murals she produced in the past for the head offices of various American companies. When I asked her for details with a view to writing this article, it

seemed to me that for her it was just another experience, a job which had provided her with a living at certain times and enabled her to do things very close to her own personal art, or which she simply had the knack of doing.

But I also interpret that at a particular time Eugènia glimpsed the opportunity to make entirely her own this work which, usually, she did on behalf of others. The opportunity to imprint her signature on it as a no less personal art, destined for a public context; that is, not for the gallery, museum or contemporary art collection but to places frequented by a wider cross-section of people. In effect, midway between the commission and the personal proposal, and with the necessary compromise between the accepted conditioning factors and the personality demanded of a work intended to remain indefinitely in a particular place.

And so, starting in the mid-eighties, in catalogues or articles devoted to Eugènia's work, there began to appear illustrations of murals such as *Landscape of Landscapes* (1981) and *Liberty, a Symbolic Puzzle* (1986). The former, done for a well-known tobacco company, is formed by fifteen hundred old postcards representing the geographical extension of the state of North Carolina, where the company is based, through the dominant colours of its topographical relief. The latter, done for the centenary of the unveiling of the emblematic Statue of Liberty and installed in the museum at the foot of the monument, is a mosaic of eight hundred odd different postcards of the statue itself. When seen from a distance, these trace doubly, in positive and negative, the crowned outline of its head and the arm held aloft with the torch, like digital images made up of analogic pixels which then turn into the hundreds of views of the statue.

Of the other murals executed by Eugènia in the United States, perhaps the most remarkable is 333 (*Cabarrus Quilt*) (1982), made with 333 pieces, of the same size, of different printed cloth, sewn together by a small army of women, in the manner proper to textile handicrafts of this type, essentially female and domestic, with a deep-rooted tradition in America.

And at the end of this trajectory, it should be recalled that Eugènia has a work still laid by - much to her displeasure—on which she worked extremely hard for nearly three years: *Barcelona, postals de postals* (1988-90, approximately), which consists of nine mural panels, each made of hundreds of postcards—in all as many as six thousand different cards of different places and motifs of the city—with the proportions of a giant postcard. Like *Liberty...* (but multiplied by nine), seen from a distance each of the pieces

represents an icon or characteristic feature of the city, and each whole is fractally reflected in the parts which, as the viewer comes closer, disclose a myriad view of the same place, or other aspects in some way allusive to what is made visible as the "general ground".

Although somewhere it has been written –specifically, in an anonymous biographical note about the artist– that *Liberty...* and *Barcelona, postals de postals* are "incursions into the sociological line of her early work", I do not see it thus. On the contrary, I would highlight the links between these projects and other more or less contemporary ones –like *From the Center, Seeing the Dance* and *Exposure Time*–; not for nothing has Eugènia herself described her Barcelona multimural as "a great multiple portrait of the city as a living form, as a changing scenario", and as a "puzzle" in which "the collective memory is preserved in what we might call an archaeology of the present". (At the time of my writing this, it is still not too clear what the final destination will be for these postcards of postcards, the homage of a Barcelona artist to her city and fellow citizens and the result of a municipal commission within the scheme which has given the more or less singular creations of numerous contemporary artists to different city neighbourhoods).

Finally, a public art project of quite a different type is represented by *El laberinto de la caracola*

(The Labyrinth of the Conch), for the moment frustrated. In this, with which Eugènia entered a competition for projects for the Expo'92 in Seville, habitual features of her art seek to take off on a new flight. The scale is larger, close to architecture (which is in the family). An architecture which is still for the moment utopian, for it stands only in model form.

En trànsit (brief colophon)

From the exterior (the landscape, the city, the maze/garden), Eugènia returns to the interior in the work that has prompted this publication. Looking in, like looking out, also brings mazes, circles, rooms illuminated only by the image (videographic or photographic). The road up and down is one and the same. The purpose is always to multiply perceptions, to reach the complexity of things, to discover identity in difference.

En trànsit signifies rather a going inside; inside the labyrinth of mirrors and chance, and inside the folds of reality and appearance; inside the human throat, the inner cavern where the tongue is like a fleshy carpet moving back and forth, as if it wanted alternately to swallow and repulse us; inside the body, negative images like X-ray pictures which pass right through the skin; inside the many persons, masks, creatures glimpsed in a naked body; and inside the centre of the circles the visitor

successively comes across. (Without claiming to enter into other details and inner meanings of the work).

Thus, in the group of five installations that comprise *En trànsit*, highly characteristic aspects, approaches, features from Eugènia's previous work are recognisable, but there are some apparently new elements, like the central role assigned to the human body, represented as a sort of "sculptural" material based on skin, pores, holes, caverns –with no additions other than the effect of light– in a multiplicity of poses and angles of vision. Just that this "bodywork" –as she calls it, in a more generic sense– has distant origins. In the consequences of an accident she had when very young, amongst other things, and in an interest in expressions close to dance which had already led her to some very personal experiments in the framework of the *Sound Works* (the videos *Black Feet* and *Around*, both 1981, are testimonies to this). And now, collaborating with someone devoted to obtaining the body's inner voices and murmurings, Sjabbe Van Selfhout, in the pieces that form the nucleus of *En trànsit*. With the intrinsic peculiarity that any collaboration usually involves, but consistent with her own trajectory, transit, coming and going and coming, always in search of the quiet point where the dance becomes visible.

Barcelona, July 1993