

Entrevista

Eugènia Balcells

La utopía como laboratorio

Pedro Ortuño*
Universidad de Murcia.

Eugènia Balcells (1943) es una de las pocas mujeres del conceptualismo catalán de los años setenta que ha logrado trascender en el mundo de la instalación, experimentando con varios medios simultáneamente: películas experimentales, libros de autor, murales fotográficos, proyecciones de diapositivas, collage de imágenes, videoinstalaciones, etc. *La utopía como laboratorio* - premisa que la artista ha continuado llevando hasta la actualidad – queda claramente reflejada en la instalación *Freqüències*, que estos días presenta en el Arts Santa Mònica de Barcelona: <http://www.frecuencias-eugeniabalcells.blogspot.com>

En 1989, tuve la oportunidad de ver *Exposure Time (Tiempo de Exposición)* en la Sala Montcada de su ciudad natal. Todos tenemos en nuestra memoria lo agitado que fue ese año en Barcelona por la proximidad a las olimpiadas y la transformación urbanística que estaba sufriendo la ciudad. Los que allí vivíamos, teníamos la ingenua esperanza de un futuro mejor, más europeo, más limpio, más moderno. La instalación rememora metafóricamente a las ruinas del presente: sonidos, vídeos, fragmentos de muros, capiteles, mosaicos y otras fracciones pétreas de la ciudad desenterrados de la playa donde se edificó la villa olímpica de Barcelona.

Años después, con motivo de una investigación sobre arte conceptual catalán, recuperé las impresiones que aquella exposición de Eugènia Balcells habían grabado en mi recuerdo. A raíz de esa investigación mantuvimos una conversación en su estudio de Barcelona en marzo de 2002. Y precisamente esta entrevista refleja a la perfección cómo la búsqueda interior y la reivindicación del arquetipo de lo femenino constituye el leit motiv de su obra.

*Dirección para correspondencia (Correspondence address): Pedro Ortuño, Fac. de Bellas Artes, Univ. de Murcia. Campus de Espinardo, 30100 Murcia (España). e-mail: pedrort@um.es

En los años setenta realizaste una serie de obras relacionadas con los escritos de Marshall McLuhan y sus teorías sobre los media dentro de la sociedad de consumo. Con tus obras abordabas cómo esos media participaban en la construcción de la imagen de la mujer....

Partiendo del campo de la publicidad hice, por ejemplo, un trabajo sobre el lenguaje, *Ofertas* (1977), un montaje audiovisual utilizando eslóganes como “Un diamante es para siempre” y “El oro refleja sentimientos”. Ahí utilicé los anuncios que, además de vender, configuraban de alguna manera el sustrato ideológico de la sociedad en aquel momento, la cual no ha cambiado demasiado si no para peor.

En 1978 realicé otro trabajo *Fin* basado en las viñetas finales de las fotonovelas, que entonces eran lectura masiva sobre todo para las mujeres en este país. Compré grandes cantidades de fotonovelas en el mercado de San Antonio, de Barcelona, y me centré en la viñeta final. Me pareció que en esa última viñeta sucedía algo que no pasaba en el resto de viñetas: en ella se resumía toda la ideología, la construcción de la idea de felicidad. En general, ahí aparecía una escena de un beso entre un hombre y una mujer con la promesa de felicidad para siempre. Seleccioné cien “fines” y realicé una instalación con ellos que se presentó en la ya mítica Galería Ciento de Barcelona y además se publicó un libro con el mismo título, *Fin*. ¿Por qué me interesaba esto? Para poner en evidencia el arquetipo de felicidad eterna, que construye un objetivo, una imagen falsa de la felicidad que no implica ningún cambio, ninguna interrelación, ningún trabajo personal, ninguna evolución. Además me parece interesante que el FIN es a la vez el principio de lo que no ves.

Antes, en 1976, había hecho la obra *Supermercado*, cuyo tema era la sociedad de consumo, donde todo, sellado y plastificado, estaba a la venta. Se trataba de un juego con los materiales y los títulos; había bastante humor en esta pieza. Entre 1979-1980 hice un trabajo sobre la imagen de la mujer que presentan los medios de comunicación, especialmente de su cuerpo, en la instalación titulada *Atravesando Lenguajes/Going Through Lenguajes*. Se presentó por primera vez en el Festival de cine de San Sebastián de 1981, en cuya edición se incluyeron vídeos por primera vez. Consistía en una instalación de dos canales;

Las teorías feministas y acerca de la liberación de la mujer tuvieron su momento de máximo auge en Estados Unidos a finales de los sesenta. ¿En qué medida aquello te influyó como mujer y como artista?

en uno aparecían imágenes del programa Miss Universo del año 1981, el otro proyectaba imágenes del cuerpo de la mujer que yo definía como “estando siendo” es decir, un cuerpo no medido, sin un objetivo determinado por una mirada exterior, sino un cuerpo existiendo libremente. Para rodarlo ideé una cámara fluida, y monté la cámara en un sistema con ruedas, con la idea de no mantener un plano fijo en ningún momento. Este trabajo lo realicé con la antropóloga Marta Moya y la poeta Noni Benegas.

Sí. Viví en aquellos años en Estados Unidos; eran los años 1968 a 1975, lo viví muy en primera persona. Allí me involucré con el movimiento de liberación de la mujer en sus principios y estuve muy activa sobre estos temas. Yo soy de la generación que cuidó gratuitamente los niños de otras mujeres estudiantes para que ellas pudieran ir a la universidad.

Después de esas primeras obras comencé a hacer un trabajo en otro registro, pero también sobre la visión. En 1980, de vuelta en Nueva York, empecé a trabajar en *From the Center*. El proyecto duró dos años, en los que no moví la cámara de un punto fijo. El punto de visión que elegí fue la azotea de la casa en la que vivía entonces, en la zona baja de Manhattan; desde allí tenía 360° de visión de la ciudad de Nueva York. Me sirvió de referencia formal para la instalación el monumento megalítico de Stonehenge, por el hecho de que este conjunto circular se relaciona con el movimiento del Sol, de la Luna, y con el ritmo de los eclipses. Decidí hacer este trabajo sobre la visión con los instrumentos de mi tiempo: con el vídeo y con todas las lentes que pudiera encontrar. Trabajé en círculos, haciendo panorámicas y casi bailando con la cámara pero mi propia regla de juego era que no podía cambiar de punto de mira. En aquel momento, mientras trabajaba en este proyecto, leí un libro que para mí fue básico: *The Tao of Physics. An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism*, un libro escrito por Fritjof Capra, un físico nuclear, y publicado en 1979. Capra fue el primero en establecer un paralelismo entre

¿Piensas que el hecho de ser mujer ha influido de alguna manera en tu reconocimiento o no?

las nuevas visiones de la física y las antiguas descripciones de la realidad de los sabios hindúes y taoístas. Es decir, sobre la relación de la materia y la energía, y de que forma el espectador condiciona a tal punto la lectura que al observar el interior del núcleo del átomo, las partículas se puedan leer como materia o como energía. Para mí esto fue una completa revelación. Hay un antes y un después de leer este libro.

Para la realización de *From the Center* utilicé una estructura circular que en cierto modo ya había empleado antes en la película *Fuga* (1979) una película que realicé junto con Eugeni Bonet y Carles Hac Mor antes de irme a Nueva York por segunda vez, y que para mí ha sido la base de múltiples trabajos que hice después. *Fuga* es una obra que apenas se conoce pero hay secretos escondidos en ella: como el hecho de colocar la cámara en un lugar fijo y girando sobre su propio eje realizar filmaciones sucesivas creando un tejido de espacio-tiempo dentro de la propia cámara, con sobreimpresiones realizadas avanzando y retrocediendo la película dentro de la cámara.

Esto ha cambiado mucho, pero las mujeres que estuvimos implicadas más o menos directamente en el movimiento de liberación de la mujer tuvimos que emplear excesivamente la parte masculina de guerreras para seguir adelante y pagamos un precio a costa de nuestra parte femenina.

Hay un escrito de Virginia Wolf que dice: "Para la realización de cualquier acto creativo hace falta que en la mente haya un encuentro entre el hombre y la mujer, una suerte de maridaje de contrarios". Es decir, que para la creación, el hombre ha de encontrar su parte femenina en su interior y la mujer la suya masculina, si no hay esto no está el círculo completo y no puede haber creatividad. Me parece una observación muy adelantada a su tiempo.

¿Cómo surgió el proyecto de *Exposure Time* (1989)?

De una forma mágica, realmente. En 1987 tenían que hacerme unas fotografías para la revista *Ajo Blanco* y el fotógrafo me propuso hacer la sesión de fotos en playa. Fuimos donde estaban construyendo la Villa Olímpica, en Poble Nou. Allí descubrí restos de antiguas construcciones de Barcelona que al derrocarlas habían sido vertidos al mar hacía muchos años y estaban allí totalmente lamidos y gastados por el mar. Sentí que daba un salto en el tiempo y que me encontraba delante de lo que serían nuestra propias ruinas...

Aquella misma noche desarrollé el proyecto de *Exposure Time*, que trata sobre la transformación permanente de las cosas, su aparición y desaparición, trata de la percepción y de la memoria.

Me encargaron una exposición en la Sala Moncada de la Caixa en Barcelona y cuando volví al mismo lugar de la costa para repasar los fragmentos me encontré con que había desaparecido todo; el mar hizo exactamente lo mismo que yo planteé en la instalación con la luz: el aparecer y desaparecer las cosas a la percepción, a la memoria. Hubo una tormenta y el mar tapó piezas básicas, como eran el círculo, el cuadrado, la espiral y la columna. Fuimos al estudio para ver los vídeos que habíamos grabado antes; luego regresamos a la playa y tuvimos que desenterrar las distintas piezas que por suerte allí estaban todavía.

Entonces, al cabo de pocos días, fuimos con dos camiones y una grúa para empezar a sacar aquellos restos. A los trabajadores de la construcción que me ayudaron les comenté en qué consistía el trabajo: la idea de la transformación permanente de las cosas, de la vida y la muerte. Fue sorprendente pues uno de los paletas encontró dentro de agua un ladrillo con la imagen de la muerte, la cual se convirtió en la invitación de la exposición.

Todo fue un gran regalo y para mí es parte de la fuerza que tiene la obra, una fuerza que es más grande que yo.

No era precisamente tu intención ligar este proyecto a las Olimpiadas que se estaban preparando en aquel momento en Barcelona...

En el catálogo de la muestra Exposure Time aparecen una serie de fotografías históricas relacionadas con la ciudad y el propio lugar donde encontraste las ruinas...

¿Cómo presentaste la instalación en la sala Montcada de Barcelona?

No, todo fue una coincidencia. Además también tuvimos la oportunidad de emplear los videos que se habían grabado durante la demolición de las fábricas y edificios donde iba a construirse la Villa Olímpica. Con estas imágenes de edificaciones cayendo pudimos realizar la cascada de materia sobre imágenes del mar que forman también parte de la exposición.

Exposure Time trata sobre la transformación, sobre la muerte y el renacimiento, sobre el ver y no ver, sobre la visión y la percepción; todo el espacio de la instalación funciona como una cámara fotográfica. Es un obra estrechamente ligada a los textos de Virilio sobre la velocidad de la percepción, sobre la memoria. Realmente todo se está transformando permanentemente, aunque de forma imperceptible, por suerte, la arquitectura se está convirtiendo hoy en arena y a su vez la arena se convierte hoy en arquitectura.

Sí, buscamos imágenes históricas y encontramos esa fotografía de un grupo de gente que estaba recogiendo restos de carbón justamente en el lugar donde yo encontré todas las ruinas del presente.

Ahora, un país que es mucho más rico ya no tira los desechos al mar tan cerca de la ciudad y ya sería imposible volver a poder hacer un trabajo así.

Hice una especie de cápsula del tiempo que funcionara como una cámara fotográfica, una cámara plateada, en un espacio completamente negro; en ella se instalaron estos restos encontrados, gastados por el mar. A mí me parecen más sugerentes los fragmentos transformados por la erosión del tiempo porque apuntan hacia una totalidad más mayor, más universal. Esta cápsula la realizamos a la manera de los dioramas que había visto en el Museo de Historia Natural de Nueva York. Y como si se tratara del objetivo de una cámara, en el fondo había una gran proyección

circular de agua y luz que iba de la más completa oscuridad a la más intensa luminosidad, en ciclos de siete minutos. Trabajé con un técnico que ideó un sistema que sincronizaba la luz de este vídeo con el sistema de iluminación de la obra, de manera que toda la instalación aparecía y desaparecía de la vista en un parpadeo muy lento, de siete minutos.

A la salida de dicho espacio instalamos dos monitores empotrados en las paredes negras. En silencio, emitían la imagen invertida, como si se tratara de un espejo, de la cascada de materia sobre las olas del mar. El mar, para mí, es como la madre y origen de todo, junto con la luz son los elementos protagonistas de esta instalación. Yo trabajo mucho a partir de los elementos esenciales, incluyo el azar, pero debajo subyacen siempre las estructuras de distintos planos: histórico, geológico y simbólico.

Creo que la visión es activa y como decía Goethe: “Cada objeto bien contemplado crea en nosotros un nuevo órgano de percepción”, en el acto de ver se encuentran la imagen lumínica que viene de fuera, con el conocimiento; ver es un acto de fertilización interno... Nosotros somos responsables de nuestra vista, como de todo lo demás; nuestra vista, nuestra capacidad de ver se desarrolla a lo largo de la vida.



Observamos que toda tu toda obra tiene un fuerte componente conceptual donde combinas tanto la reflexión teórica como la poética de las imágenes, objetos y sonidos de las instalaciones. ¿Pensas que esta poética no ha sido suficientemente reconocida por un sector de la crítica que quizá pueda estar más familiarizado con otro tipo de simbología conceptual?

Creo que mi obra, va encontrando su lugar. Yo pienso en el arte como lugar de nutrición, de sabiduría, ofreciendo nuevas ventanas para nuestra percepción de la realidad. Creo que el lugar del arte es especial porque no tiene un objetivo predeterminado y esto hace que pueda ser un lugar de encuentro entre distintas formas de saber, entre distintas disciplinas. Un lugar de fertilización entre la ciencia, la filosofía, lo social y lo artístico. Ahora, en el siglo XXI necesitamos desarrollar nuestra creatividad para que nos ayude a salir de la crisis general del sistema en que nos encontramos. Pienso en la utopía como laboratorio, un laboratorio en cambio constante en el cual nosotros estamos imaginando siempre el mejor jardín para que esta imagen nos arrastre y transforme la realidad.





↑ Eugènia Balcells. Instalación *Freqüències*. Ars Santa Mònica 2009. (Fotografía de Pedro Ortuño)