

CONVERSACIÓN

Performance, video-partituras y la mujer pez.

Conversación con Eugènia Balcells

Performance, video-scores and the fish woman.

Conversation with Eugènia Balcells

Assumpta Bassas

Recibido: noviembre 2019

Aprobado: enero 2020

Resumen

Eugènia Balcells (Barcelona, 1943) es una artista conocida actualmente por sus instalaciones y exposiciones dedicadas a la investigación sobre la luz. Aunque la performance no ha sido su lenguaje principal, la artista tiene una concepción de la presencia y del cuerpo que la relacionan con concepciones de las prácticas de performance. En su continua, polifacética y prolífica trayectoria artística profesional, hay dos momentos en los que realiza obras relacionadas con la performance. El primero, a principios de los años ochenta, cuando concibe muchas video-partituras, y un segundo momento a principios de la década de los noventa, cuando se vuelven a interpretar en España algunas de las partituras creadas anteriormente y crea y participa en eventos que incentivan la performance y contribuyen a la reactivación del arte de la acción en Cataluña, enlazando con las nuevas generaciones.

Palabras clave: Performance, Video-partituras, Arte conceptual, Eugènia Balcells.

Abstract

Eugènia Balcells (Barcelona, 1943) is an artist currently recognized by her installation works and projects researching on light. Although performance has not been her main language, the artist has a conception of the presence and the body that relate her with aspects of performance practice. Along her continuous, multifaceted and prolific professional career, two moments can be found when she makes works related to performance. The first one, at the beginning of the eighties, when she conceives different video-scores, and the second one in the early nineties, when those scores are re-interpreted and she then creates and participates in events that activate performance and contribute to reviving performative action in Cataluña, connecting with younger generations.

Key Words: Performance, Video-Scores, Conceptual Art, Eugènia Balcells.



Cómo citar: Bassas Vila, A. (2020). Performance, video-partituras y la mujer pez. Conversación con Eugènia Balcells. *Sin Objeto*, 02, 96-114.
Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2020.02.06

1. Conversación con Eugènia Balcells: performance, video-partituras y la mujer pez (1)

Eugènia Balcells (Barcelona, 1943) es una artista conocida actualmente por sus instalaciones y exposiciones dedicadas a la investigación sobre la luz, desde un amplio abanico de perspectivas y lenguajes: artísticos, científicos, alquímicos y espirituales, que amplían en 360 grados la mirada sobre cualquier objeto de estudio. Fue una de las artistas catalanas en la escena de las prácticas conceptuales y pionera en la videoocreación en los años ochenta. Aunque la performance no ha sido su lenguaje principal, Eugènia Balcells tiene una concepción de la presencia y del cuerpo que la relacionan con concepciones de las prácticas de performance. En su continua, polifacética y prolífica trayectoria artística profesional, hay dos momentos en los que realiza obras relacionadas con la performance. El primero, a principios de los años ochenta, cuando la artista se instala en Nueva York para vivir y trabajar. En aquel periodo crea partituras o “música visiva” - como las llamó Llorenç Barber - y concibe muchas video-partituras interpretadas y en colaboración con músicos/as (2003). Un segundo momento tiene lugar a principios de la década de los noventa, cuando vive largas temporadas en Barcelona antes de su definitiva vuelta a casa. En esa época, algunas de las partituras creadas anteriormente se vuelven a interpretar en España y crea y participa en eventos que incentivan la performance y contribuyen a la reactivación del arte de la acción en Cataluña, enlazando con las nuevas generaciones.

Assumpta Bassas: Empezamos haciendo memoria, ¿recuerdas cuando entraste en contacto con el lenguaje de la performance?

Eugènia Balcells: En mi primera estancia en Estados Unidos. Hacia 1968 o 1969, fui a ver un espectáculo de Merce Cunningham a la Brooklyn Academy of Music, en Nueva York. Los electricistas y los músicos se declararon en huelga y Cunningham decidió bailar sin música. Quedé muy impresionada porque sentí la respiración, el sonido de los pies del bailarín en el escenario, los movimientos, etc...

A. B.: Entonces, ¿podemos decir que la danza contemporánea tuvo que ver en tu primera aproximación a la performance?

E. B.: Sí, en parte. Pero, la esencial fue anterior y tiene que ver con la exploración

del movimiento de mi propio cuerpo. Te explico. A causa de un grave accidente de coche en el que murió mi madre y quedamos gravemente heridas mi hermana M^a Victoria y yo. Tenía 21 años y estuve enyesada desde la cabeza hasta el pubis, inmovilizada durante meses. He explicado en varias ocasiones lo que supuso para mí tener que utilizar unas gafas que me fabricaron para poder mirar a mi alrededor sin moverme, pero no he subrayado suficientemente lo que fue mi recuperación física. Tuve que volver a aprender a mover los dedos de los pies, las piernas y aprender a caminar de nuevo. El movimiento del cuerpo en el espacio tomó un sentido real para mí. Años después, en 1980, establecida en Nueva York, recibí clases de danza de un bailarín de Barcelona que estaba en aquellos años en aquella ciudad. Fue Cesc Gelabert (2) quien me ayudó a deshacer la coraza de yeso mental que todavía llevaba encima. Las video-performances realizadas en aquel momento, *Around* (1981) y *Black Feet* (1981), fueron fruto del trabajo profundo y liberador con el propio cuerpo y en relación con el movimiento. En este sentido, son piezas muy personales.

A. B.: Después hablaremos con más detalle de estas piezas, pero ahora, dime si tu paso por la Universidad de Iowa tuvo que ver con el descubrimiento de la performance como lenguaje artístico.

E. B.: Iowa era un lugar perdido en el mapa de los Estados Unidos pero, en aquellos años 70, la Universidad ofrecía el llamado *The Intermedia Program*, en la School of Art, creado por Hans Breder en 1968. Fue el primer programa universitario (MFA) para trabajar con los nuevos lenguajes. Viví en primera línea las experiencias de performance que hacían los/las compañeros/as estudiantes, por ejemplo, Ana Mendieta. Recuerdo también que Robert Wilson exploraba formas innovadoras de performance y trabajó con nosotros, estudiantes, en algunos aspectos de su “ópera silente” que lleva por título *Deafman Glance* (1970). Viví todo aquello a fondo y de manera muy directa. También recuerdo que me impactó mucho la lectura del libro *Silence* (1961) de John Cage. Cuando abres los oídos y la mirada al mundo, de repente, se te ensancha todo. También comprendí que todo el sonido era música. ¡Fueron grandes regalos que nos hizo Cage!

A. B.: Cuando vuelves a España ¿dónde queda la performance?

E. B.: Cuando me mudé a vivir a Barcelona, me dediqué a hacer películas de cine experimental, entre el 76 y el 79. Pero si te fijas, en *Fuga* (1979), por ejemplo, podemos considerar que el espíritu de la performance se mantiene. Los protagonistas de la película (Carles H. Mor, Eugeni Bonet, Nati Ribas y yo misma) hacíamos acciones cotidianas libres en el espacio, no previstas en ningún guion... Cada uno decidía qué movimientos hacía. *Fuga* es una película en 16 milímetros

(25 minutos) pero podemos decir que el espíritu de *Fluxus* está presente. Siempre me ha gustado crear puentes entre lenguajes.

A. B.: Más adelante me gustaría profundizar en este aspecto característico de tu manera de trabajar y entender el arte. Respecto al espíritu de la performance, si lo miramos así, buena parte de tu obra en cine experimental, vídeo e instalación incluye aspectos importantes o constitutivos del arte de la acción. Por ejemplo, la exploración del cuerpo, el valor de la experiencia en tiempo real, el observar el mundo en primera persona, etc. Pero, antes, permíteme centrarme en las partituras que creaste a principios de los ochenta en Nueva York, cuando vivías en Manhattan. Se trata de partituras en el sentido de *Fluxus*, es decir, deben ser interpretadas, ¿verdad?

E. B.: Sí, mis partituras nacen en aquel momento y, principalmente, fruto de la inmersión en el mundo de *Fluxus* a través del músico Peter van Riper (1942 -1998). Podríamos decir que nacen de mi interés por el sonido y la exploración de su mundo. Entre 1980-1981, hice unas partituras que llamé *Sound Works* (3). Trabajé en colaboración con músicos diferentes, concretamente: Peter van Riper, Malcom Goldstein y Barbara Held. Tengo registro de *Flight* (1981) (Fig.1) y de *Variations electrónicas* 1-3 tocadas por flauta y saxo-sopranino, por Peter van Riper; en violín por Malcom Goldstein y por Barbara Held, en flauta travesera. Me interesan mucho las diferentes versiones. Otros *Sound Works* son: *Xeroc Music* (1981), *Clear Music* (1982) y *Window Music*. Esta última no se ha llegado a interpretar nunca pero también la escribí entonces y está recogida en el libro que yo misma edité en 1982 y circuló entre algunos (4).



Figura 1. Balcells, E. y Van Riper, P., *Flight* (1981). Video-partitura (*Sound Works*).

A. B.: ¿Cómo se produjo el encuentro con estos músicos?

E. B.: Cuando retorné a Nueva York, en septiembre de 1979, encontré apartamento en un edificio donde trabajaban muchos artistas de vanguardia (calle Broadway con Mercer, en el Soho). Por ejemplo, la bailarina y coreógrafa Simone Forti, el japonés Ay-O, Nam June Paik, Shigeo Kubota, entre otros de *Fluxus*. También la música y compositora Barbara Held (5), quien había vivido en Barcelona y había trabajado con Carles Santos. Allí también conocí a Peter van Riper, que fue una persona y un artista fundamental para mí.

A. B.: De hecho, todas tus video-performances de aquel momento son hechas en colaboración con él.

E. B.: Sí, son obras nacidas de la colaboración con el músico Peter van Riper con quien compartía también la vida en aquellos años. Por ejemplo, *Indian Circle* (1981). No es una performance estrictamente, pero se originó en una performance que consistió en una improvisación de media hora en la que Peter tocaba un instrumento que había inventado él mismo con unos bates de béisbol de aluminio, y, por mi parte, situé una cámara suspendida con cables en el centro del espacio que lo registraba aleatoriamente, mientras iba haciendo una danza o caligrafía en el espacio. Eran dos acciones que coexistían en el espacio. A veces se encontraban y a veces no. Esta pieza ganó muchos premios (<http://www.eugeniabalcels.com/videos/indian/content.html>). “La cámara busca lo que no sabe y lo va descubriendo”, comenté sobre esta obra en alguna ocasión. Es una pieza que se encuentra en un punto híbrido entre la acción y el vídeo. Peter y yo trabajamos en un estado de gracia muy especial. Tanto en las performances como en otros trabajos, me gusta mantener siempre una actitud de apertura, es decir, respetar mucho “el tiempo real”, en bruto, y dejarme guiar por el azar para sostener, tanto como pueda, lo que sucede en vivo. Creo que esta actitud creativa la aprendí trabajando con Peter. Con él también hice *Sound / Light* (1985). Peter interpretaba, a través de los bates de béisbol de metal suspendidos en cables en el espacio, la video-partitura *Colour Fields 1-2-3-4* (1984). También fue parte activa en otros como *Whomp Whip Music* (1986), donde la partitura era mi instalación audiovisual *TV-Weave* (una serie de televisores, entre 7 y 42) que funcionaba como partitura para él. En este caso, las pantallas de los monitores están cubiertas con cinta adhesiva en negro opaco, dejando unas finas ranuras (entre 3 y 7) por las que la luz que emite el televisor podía pasar. De aquel momento es también *Shadows* (1985), una proyección con papeles recortados y prismas que se iban modificando con la música. En este caso, Peter tocaba unos instrumentos inventados por él: conchas, botellas, barras de metal, maderas, etc. También lo hizo así en *House of Cards* (1986), donde la imagen del vídeo mostraba cartas de juego de varios países

y épocas que yo iba tirando de la baraja, a tiempo real, mientras se proyectaban, a través de prismas de espejos, formando una visión caleidoscópica.

A. B.: ¿Podrías hablar un poco más de cómo era el trabajo en colaboración creativa con Peter Van Riper y con los otros músicos?

E. B.: Peter colaboraba con mis piezas y yo en las suyas. Intervenir en la pieza del otro debía ser siempre un reto porque si no lo era, no lo hacíamos. Ambos trabajábamos en estudios separados, pero en el mismo edificio. La colaboración se establecía de diversas maneras: él interpretaba mis partituras o bien yo hacía imágenes para sus performances, o bien, cuando yo hacía una instalación, le pedía a él que creara en sonido. Con Barbara Held éramos amigas. Ella interpretó partituras mías en su obra, *Symphony Space*, en Nueva York (1982) y las llevó por todos los Estados Unidos. Malcom Goldstein pidió trabajar conmigo a raíz de *Xerox Music* (Fig. 2 y 3). Fue él quien interpretó esta pieza en “Experimental Intermedia Foundation” en Nueva York (1981) y llevó esta y otras partituras mías a sus conciertos por Europa.



Figura 2. Balcells, E. y Goldstein, M., *Xerox Music* (1981). Video-partituras.



Figura 3. Balcells, E. y Goldstein, M., *Xerox Music* (1981). Video-partituras (Detalle).

A. B.: El conjunto de partituras que llamas *Sound Works* también se pudieron escuchar y ver casi paralelamente, a principios de los ochenta en España. Creo que el compositor y músico Llorenç Barber juega un papel fundamental para ti como mediador con la escena española, y como cómplice, en un país no muy receptivo entonces a estos eventos y obras. Él ha escrito que entre 1978 y 1982-83 se produce un clímax en el desarrollo de la música experimental en España. ¿Cuándo conociste a Llorenç Barber y cómo se dio vuestra colaboración?

E. B.: Conocí a Llorenç Barber a principios de los ochenta en Nueva York y también a Fátima Miranda. Ambos eran parte del pequeño grupo experimental que se había creado (Barber 2003) (6). Llorenç Barber era un pionero de la música experimental en España y nos hicimos amigos. Gracias a él traje mis partituras a España a una exposición y concierto: el *IV Festival de la Libre Expresión Sonora* (Madrid, 1981-82) y más adelante, también gracias a él, al Festival *Otras Músicas*, en el Teatro Pradillo de Madrid, 1993.

A. B.: Llorenç Barber interpretó tus partituras en los ochenta y en más adelante, hiciste una performance con él. ¿Puedes explicarnos en qué consistió esta última?

E. B.: Sí, se llama *Memorias de Fuego* (1993) y, en el origen, fue una partitura interpretada por Llorenç Barber. Más tarde, la convertí en una instalación. En esta pieza utilicé por primera vez una estructura de pantallas giratorias, un recurso que después he utilizado en otras obras. La imagen del fuego era una proyección de una diapositiva pero, con el movimiento de las pantallas, parecía un holograma. Barber la interpretaba con su canto diafónico (respirando circularmente según una técnica que aprendió de los monjes budistas) (7). La intención fue, como siempre, hacer el máximo con el mínimo. Barber la interpretó en el teatro Pradillo (1993) y también en *Imágenes para Sonidos* en el MNCARS, Madrid (1995). Después, entre 1997-98, la transformé en una instalación para la galería Palma XII (Vilafranca del Penedès) y le hice el sonido yo misma, una voz muy salvaje que Peter van Riper procesó en la pieza. En ese momento, yo había hecho un profundo trabajo con la voz gracias a Sjabbe Van Selfhout.

A. B.: Hablemos de este otro momento, los noventa, cuando se vuelven a interpretar tus partituras y creas también nuevas performances. En aquella década pasas largas temporadas en Barcelona y participas en el aumento de eventos y festivales donde hay lugar para la performance en el ámbito creciente de experiencias de creación sonora, en festivales autogestionados, y en otros actos programados por instituciones públicas. Por ejemplo, realizaste una performance en el evento llamado *Revista Parlada núm. 1*, una iniciativa a medio camino entre la literatura experimental y la performance. ¿Nos puedes explicar cómo fue y qué presentaste?

E. B.: La idea surgió en mi casa, en la rectoría de Vilamacolum, mientras conversábamos con Carles Hac Mor, escritor y Jos Framis (que regentaba entonces la Librería Tartessos en Barcelona). Mis performances tituladas: *Moebius* (1993) y *Album Portátil* (1993) (Fig. 4) fueron la portada del primer número de *Revista Parlada* [Revista Hablada] que se llamaba De Viva Veu [De Viva Voz] y tuvo lugar en la Librería Tartessos, en Barcelona. Después realicé otra performance, *Seguir el hilo* (1994) que fue el cartel de la misma revista en la nueva edición que hicimos en el Pati Llimona (Centro cívico, Barcelona). En esta acción fui ligando a las personas del público haciendo una especie de tejido. A medida que iba deshaciendo un ovillo de hilo de seda que pasaba a cada espectador, iba pronunciando palabras relacionadas con “hilo”, como, por ejemplo: hilo del discurso, hilo de la vida, hilo de la muerte, etc...



Figura 4. Balcels, E., *Album Portátil* (1993).

A. B.: Esta acción me refiere inmediatamente a una de la brasileña Lygia Clark en el sentido de crear “cuerpo colectivo”, y más allá, me lleva a pensar en la mediación de la palabra como hilo, en la relación. ¿Seguiste participando en estas celebraciones de la palabra viva?

E. B.: Hicimos varios números de *Revista parlada*. Recuerdo una en el estudio-casa de Jordi Benito. Se llamaba *Señales de Arena* (1995). En este caso, mi acción fue realizada por Peter van Riper, Jos Framis, Dina Helal y yo misma. A partir de un objeto sonoro: 3 tiras de plástico transparente de 2 m. que contenían arena, los cuatro performers producen sonidos al moverlo. Se trataba de crear paisajes sonoros. La misma acción la repetí con los intérpretes Peter van Riper y Llorenç Barber en el MNCARS, en un programa interdisciplinar que acompañó mi exposición y se llamó *Imágenes para sonidos* (1995) e incluyó también otras piezas mías. Anteriormente, había hecho la acción *Sujeto-verbo-predicado* (1993) en el programa *L'Acció-El subjecte com a objecte de l'art* [La Acción-El sujeto como objeto del arte] en el Palau de la Virreina, organizado por Carles Hac Mor y Esther Xargay. Desde una escalera y en la oscuridad absoluta, yo misma encendía una linterna. Primero me recorría la cara y luego el cuerpo, para pasar poco a poco a explorar el espacio físico. Asimismo, nueve ayudantes encendían también sus linternas y recorrían y descubrían el espacio. Se trataba de explorar cómo la luz nos habla del cuerpo y construye el espacio.

A. B.: ¿Recuerdas si la nueva generación de artistas tenía interés en todos estos «eventos»? ¿Cómo os relacionabais con los más jóvenes?

E. B.: Aglutinamos a mucha gente joven y recuerdo que estaban todos muy interesados. Joan Casellas, por ejemplo, seguía todas estas “revistas habladas” y también organizaba las suyas. Recuerdo que colaboré con él en un número de su revista *Aire* (Casellas, 2003) (8).

A. B.: Me gustaría que hablaras un poco más de las acciones *Moebius* y *Álbum Portátil* (1993). Me parece que fueron hechas conjuntamente y son una declaración contundente de cómo te piensas en el arte libremente como mujer. Hablas de tu creatividad en relación con el legado de muchas otras creadoras de la historia. Creo que planteas una manera de estar y pensar el mundo en una genealogía femenina de la creación.

E. B.: Esta es una performance que me gusta mucho. Hago la *cinta de Moebius* ante una audiencia y, a la vez, me paseo con un abrigo que he elaborado y donde llevo postales de muchas mujeres diversas mientras digo: “Llevo en mí a todas las mujeres, todas: las conocidas, las no tan conocidas, las jóvenes, las viejas,

las super sabias, las que no lo saben mucho, todas, y todas mis favoritas, aquí, conmigo. Y las llevo con honra y con gran agradecimiento”. Es un acto muy fuerte porque me coloco físicamente en relación directa con la herencia de las mujeres, el legado que nos han dejado y lo agradezco y las honro.

A. B.: ¿Realizaste el abrigo con las postales para la acción *Moebius*, o bien es un objeto independiente de aquella acción?

E. B.: Lo hice para la acción *Moebius* y siempre ha quedado asociado a aquella acción, pero el abrigo me lo he puesto después en ocasiones especiales porque es muy solemne. Ponerme ese abrigo es un acto muy importante. Me di cuenta de que el mero gesto de ponérmelo es ya una acción. En 1976, había hecho una filmación llamada *Álbum* sobre el álbum de postales de mi abuela Eugenia. Al abrigo de postales lo llamé *Álbum Portátil* (Bassas 2011).

A. B.: Me parece muy importante para la política feminista en el arte que algunas de tus obras hablen de las genealogías maternas y femeninas donde te sitúas como mujer y como creadora. ¿Recuerdas haber visto alguna performance en los setenta en Estados Unidos hecha por las artistas feministas que te impactara especialmente?

E. B.: Sí, vi muchas. Recuerdo especialmente las de Joan Jonas. También las de Ana Mendieta en Iowa. Junto a estas artistas, yo no me puedo considerar una artista de performance, porque, para mí, la verdadera performance es la que parte literalmente de tu propio cuerpo, directamente, de una forma contundente. Yo no trabajo normalmente así. Sólo en algunos casos, como *Álbum Portátil* (1993) y otras acciones hechas en ocasiones muy concretas y que he enseñado muy pocas veces. Me refiero a los trabajos que hice paralelamente a las clases de movimiento con Cesc Gelabert que te he comentado antes. Son video-performances: *Around* (1981), una pieza de 3 minutos en la que giro alrededor de una columna que había en mi piso. La hice para la música *Circle Song*, de Peter van Riper. En *Black Feet* (1981) la cámara enfoca el suelo y yo hago un trabajo de sonido y movimiento con los pies saltando sobre el suelo durante 10 minutos. Es una acción muy sencilla, pero el resultado del vídeo es, para mí, un autorretrato. Son piezas muy personales, pinceladas de mí misma.

A. B.: Me interesa que hablemos un poco más de tu concepción de la subjetividad en relación al cuerpo. A menudo has hecho una reflexión sobre el cuerpo femenino como mediación para hablar universalmente, apuntar otra manera de estar en el mundo. Este es un tema muy interesante también en la performance feminista de los setenta. Creo que trabajas una noción del cuerpo femenino -aunque no sea

siempre desde la performance- que da un sentido singular a la presencia y ahí empieza esa otra manera de estar (Balcells 2001).

E. B.: Sí. Por ejemplo, el trabajo que hice con Gemma Sin para la instalación *Un espacio propio* (2000), donde trabajé con la Nora Catelli para hacer un homenaje a Virginia Woolf que tuvo lugar en la serie de exposiciones titulada *Faros del Siglo XX* en el CCCB, en Barcelona. Gemma era una mujer muy fuerte porque tuvo que hacer una jornada durísima de trabajo. Estuvimos todo un día en la playa y filmé su cuerpo desnudo en relación con el agua: abandonándose al ritmo de las olas, siendo movida, atacada y transformada por el agua. Aquello fue también una performance, aunque la hice para filmarla y proyectarla en la instalación.

A. B.: Mucho antes, en tu video-instalación *Going Through Languages* (1981) (Fig. 5) ya descubrimos tu “declaración de principios” sobre el significado que se produce desde los medios del cuerpo femenino, objetivándolo y estereotipando la mirada. Hablas de cómo se construye y produce visualmente significado en el lenguaje público y mediático y lo contrapones a otras posibilidades de crear imagen. La obra es especialmente interesante para mí - siempre la pongo como ejemplo a los / las estudiantes- porque va más allá de señalar esa construcción patriarcal y demuestras, con otra práctica, cómo es posible desplazarse de esta mirada reductora creando un lenguaje que permita mirar sin “objectualitzar” a la otra, en una relación de alteridad mucho más rica. Produces una mirada sobre el cuerpo que desborda los esquemas normalizados de la mirada patriarcal y habla de mirar como cuerpo que tiene algo que está y mira abiertamente para poder recibir algo nuevo de lo que ve y no imponer el significado predeterminado.



Figura 5. Balcells, E., *Going Through Languages* (1981).

E. B.: Sí, sí, exacto, lo que dices tiene mucho que ver con una actitud que me interesa: dejar que el cuerpo hable, no cosificarlo, que no esté controlado ni dominado. He trabajado estos temas pero pocas veces sobre mi propio cuerpo. Lo he hecho en las colaboraciones con otras.

A. B.: Es curioso que, cuando tocas temáticas más autobiográficas o que tienen que ver con la herencia femenina de la creatividad, vuelves al cuerpo. En esta línea, recuerdo también la instalación *Descansan en la casa materna I y II* (1993) que, aunque no fue una performance, también trabajaste a partir de una performance. En este caso, a través de un cuerpo originalmente masculino que nos ofrece una visión absolutamente diferente a la que determinan los cánones patriarcales sobre el cuerpo del hombre. Así mismo, parece señalar las infinitas posibilidades de hablar desde el cuerpo, sin necesidad de reducirlo a una cuestión de identidad ni de transformación violenta del propio cuerpo aludiendo a las infinitas posibilidades que nos da el ser cuerpo sexuado.

E. B.: Trabajé el cuerpo masculino con el cantante y artista de la voz Sjabbe Van Selfhout. Sjabbe me regaló un legado muy potente. En la sesión de fotos, le pedí que cantara. Así lo hizo y, a través de la cámara, su cuerpo me habló, expresó toda la multiplicidad que contiene desde una sencillez absoluta: vi su nacimiento, lo vi pequeño y débil, lo vi como un gigante, como un animal, casi como un mineral, como una piedra, lo vi femenino, en mutación, y también casi como un extra-terrestre, lo vi en agonía y en éxtasis, y lo vi también en su muerte. Así surgió este retrato múltiple.

A. B.: Hablas del cuerpo de una manera también muy inmaterial, casi como lo han hecho a veces algunas las místicas medievales, ¿no?

E. B.: Bueno, cuando digo cuerpo, me refiero a muchas capas del cuerpo: la capa física, la emocional, la mental, la espiritual, la etérea... Todos estos niveles coexisten. De hecho, somos un dibujo energético cuyo cuerpo físico es el punto visible. Los puntos energéticos internos irradian hacia afuera y se concentran hacia adentro. Al mismo tiempo, estas energías están en relación con otros cuerpos. Se da, constantemente, una danza de energías muy compleja. Todo está vivo, absolutamente todo, las piedras, los árboles, las cosas... ¡Todo! Por eso no puedo trabajar en un solo plano, porque hay muchos planos en la realidad que van creando un tejido de capas que hablan entre ellas. En la exposición *Sincronías*, Carlota Álvarez-Basso, magnífica curadora de vídeo en ese momento en el MNCARS, organizó la parte de video, sonido y performance y en el catálogo incluimos un diálogo que explica muy bien la complejidad de todas mis líneas de trabajo (Álvarez-Basso 1995).

A. B.: La tradición occidental de pensamiento y el paradigma científico-médico del XIX que conforman nuestra cultura del cuerpo y de la subjetividad son muy limitadas y limitantes, ¿has bebido en otras fuentes?

E. B.: Principalmente, de mis experiencias personales. Sobre todo, después del accidente, pero también antes, cuando era una niña. Recuerdo muy bien que en casa de los abuelos, en el Eixample, me tumbaba sobre un banco, boca arriba, la cabeza colgada de un extremo, y me pasaba muchas horas mirando. Desde allí las luces eran como una flor creciendo desde el suelo, o como una escultura. A la gente que venía caminando por el pasillo los veía boca abajo y gozaba de un mundo diferente, un mundo no regido por la gravedad.

A. B.: ¿Qué performance que hayas visto te ha impresionado más?

E. B.: Las performances que más me han impresionado no son del mundo artístico. Te cuento. En una ocasión, Peter y yo tuvimos acceso a material de la NASA (9). En una de las filmaciones se veía la mano de un astronauta que se abría y dejaba ir unos caramelos, los M&M (10). Se veían puntos de colores que flotaban en el espacio sin gravedad. Los astronautas-hombres se acercaban y trataban cogerlos con las manos. De repente, una astronauta-mujer se colocó horizontalmente, se desplazó por el espacio nadando como un pez y abrió la boca para coger aquellas chocolatinas de colores que se mantenían suspendidas en el espacio. Me impresionó mucho porque, para mí, con esta actitud y esta acción, el cerebro de aquella mujer había conectado con la evolución de la especie humana, estaba actualizando años y años de transformaciones: desde que éramos peces en el agua hasta ahora. Había atravesado dimensiones temporales. Esto explica muchas cosas de cómo funciona el cerebro femenino, la libertad de las mujeres de ir hacia adelante y hacia atrás, de atravesar los esquemas. Para mí, esta es una de las “acciones por excelencia”, una imagen que me quedó grabada.

A. B.: El aspecto efímero que define, en principio, el arte de acción no es parte de tu trabajo pues tu contribución principal en este campo son las video-performances. Sin embargo, en tu obra subrayas con radicalidad la importancia de la experiencia en primera persona y has hablado a menudo de la importancia de estar en el mundo desde el “estando-siendo”, una noción de la que también ha hablado Lygia Clark.

E. B.: Me interesa mucho lo que se escapa, lo que no puedes poseer. En las obras intento seguir este rastro como una aspiración. A veces se consigue y, a veces, no. He hecho un documental, *El arroz se planta con arroz*, sobre las experiencias creativas que tuvieron los visitantes (niños y niñas, jóvenes y adultos/as, etc) en

mi exposición *Frecuencias* (2009) (Fig. 6) en el Centro de Arte Santa Mónica (Bosch i Espelt 2010). De todo el material que he ido recibiendo quise captar esta danza de energías que se genera. Se trata de partir de una actitud creativa que lleva a más creación, quiero decir, que abre vías o canales para ser felices, para conectar diferentes planos de existencia.



Figura 6. Balcells, E., *Frecuencias* (2009).

A. B.: ¿Por qué no continuaste explorando la performance?

E. B.: Tienes razón, es una línea que dejé en el aire. Hay cosas que me gustaría retomar dándoles otra vuelta, pero me interesa trabajar sobre la visión, la energía, el lenguaje de la materia y los átomos. Todo esto tiene que ver con el cuerpo, pero de otra manera. Piensa que, en *Frecuencias*, la proyección de color sobre el propio cuerpo creaba conocimiento del cuerpo. En una época, intuí que las vibraciones de luz y las sonoras pueden sanar el cuerpo y me inventé el término “medicina vibracional”, en la frontera del arte y la ciencia. Hoy ya hay medicina que trabaja en esta línea. Posiblemente, cuando haga la película que quiero hacer sobre mi bisabuela birmana, en Birmania, el trabajo sobre el cuerpo volverá a salir de manera paralela, porque iré a buscar a una mujer negada y lo haré a través de los cuerpos de otras mujeres que encontraré. Habrá otra vez una fuerte presencia de la herencia femenina y de cómo se manifiesta a través del cuerpo.

A. B.: Para terminar, ¿qué dirías a la gente joven que empieza a hacer performance?

E. B.: Principalmente dos cosas. Primero, que vale la pena dedicarse a ello porque la performance tiene toda la fuerza de lo vivo. Segundo, que procuren hacer registro de las que hacen y guarden estos documentos. Hoy en día, el vídeo está al alcance de cualquiera y permite hacer documento vivo. También les diría que ninguna obra tiene sentido si no está en función de la vida. Quiero decir, que con su obra contribuyan a hacer una vida más rica, más sana, más amorosa, a crear el planeta que nos merecemos, a hacer “el gran jardín”. La performance es un arte vivo. Al utilizar tu propio cuerpo, sea como sea, bien como instrumento, bien acústicamente o físicamente, le damos todo el valor de la presencia. Una de las cosas que nos falta en nuestro tiempo es el saber “estar presente”, no esconderse detrás de un rol, de una frontera o de ciertas palabras, sino ser-estar aquí, asequible, abierta al mundo. Por ejemplo, Esther Ferrer ha hecho mucha performance y aún hoy su presencia física es muy fuerte, es un mensaje en sí misma. Esta presencia es fundamental para la revitalización del planeta, y las mujeres podemos contribuir mucho porque estamos más “presentes”, más en contacto con nuestros cuerpos y también en relación con la tierra.

Notas

- (1) Esta entrevista se realizó en el año 2011, y fue un encargo para un libro colectivo que coordinaban M^a Josep Balsach e Imma Prieto que no llegó a ver la luz. Por tanto, quedó inédita después de haber sido revisada por la artista. Para la publicación actual, he modificado el tiempo de los verbos que estaban en presente y he añadido algunas notas aclaratorias y otras que refieren a la web de la artista donde pueden visionarse las obras de las que habla. Creo que la entrevista continúa teniendo interés hoy en día porque aporta datos nuevos para el estudio de diversas obras de Eugènia Balcells. En estos últimos dos años ha habido un cierto interés por sus partituras visuales y video-partituras, por parte de algunas galerías españolas. La información que nos ofrece esta entrevista también puede contribuir en una investigación que pretendiera hacer un estudio a fondo de la historia de la performance en nuestro país.
- (2) Cesc Gelabert (Barcelona, 1953): bailarín, coreógrafo y pionero de la danza contemporánea en España que vivió de 1978 a 1980 en Nueva York.
- (3) Algunas pueden verse en el archivo del MACBA. Recientemente algunas de estas partituras visivas se expusieron en la Galería Feijoo de Madrid en la muestra *Ritos de paso. El cuerpo como símbolo y operador*

de símbolos (21 de febrero-6 de abril, 2019). *Clear Music* también ha podido verse en la galería Juan Navarro, en Barcelona en el contexto de una exposición de arte sonoro y ha sido interpretada de nuevo por Barbara Held y Llorenç Barber, en el año 2018.

- (4) Este libro se puede consultar en el archivo personal de la Fundació Eugènia Balcells.
- (5) Barbara Held: artista, flautista y compositora. Formada en música clásica es intérprete pero prioriza la colaboración con artistas. Creó y produjo festivales y eventos de música experimental en la sala Metrònom de Barcelona (desde el 1995 hasta el 2005), que favoreció la colaboración entre músicos y artistas visuales.
- (6) Se refiere al *Taller de Música Mundana*.
- (7) Para explicar en qué consiste el canto diafónico he encontrado lo siguiente en la nota de prensa del Forum de las Culturas de Barcelona 2004 a raíz del espectáculo de la compañía Zingaro: “Voz diafónica: el canto gutural de los mongoles, los calmucos, los altái, los Tuve y de los monjes tibetanos. Consiste en producir dos sonidos con la garganta. Inicialmente, el cantante genera un murmullo haciendo rodar la lengua por el paladar antes de hacer armónicos con el aire que pasa entre la lengua y el espacio que queda en el cielo de la boca, es decir, ajustando el volumen desde el interior de la boca. Hay quien afirma que este canto gutural demuestra la existencia de mundos diferentes en el interior del cuerpo humano, y que es un resto del chamanismo, la creencia o la religión dominante entre los pueblos anteriormente mencionados antes de que llegara el budismo de los lamas.”
- (8) La revista *Aire* fue creada por Joan Casellas en 1992 con la colaboración de Agnès Ramírez y Xavier Moreno, como una práctica de “arte postal” y fue un catalizador de artistas de diversas generaciones interesados por las acciones e hizo también de archivo fotográfico documental de esta práctica efímera. Podemos considerarla un puente importante entre la generación de los setenta y la de los noventa y una de las propuestas que contribuyó a crear un nuevo resurgimiento del accionismo en Cataluña en los noventa.
- (9) Peter van Riper compuso música para *Seven Days in Space*, un vídeo de 90 minutos sobre la exploración espacial de la NASA.
- (1) Se refiere a unos caramelos de chocolate de la marca M&M, similares a la marca que aquí conocemos como Lacasitos.

Referencias bibliográficas

- Álvarez-Basso, C. (1995). Una conversación con Eugènia Balcells. En *Eugènia Balcells. Sincronías* (cat. de exp.) (pp. 79-94). MNCARS.
- Balcells, E. (2001). Atravesando lenguajes: sobre el placer de ser cuerpo. Conversación con
- Assumpta Bassas, 25 de octubre del 2000. *Duoda. Revista de Estudios Feministas*, nº 20, 123-131. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62564/90734>
- Barber, Ll. i Francisco, Ch. de. (2003). *Barber. El placer de la escucha* (p. 49). Ediciones Ardora.
- Bassas, A. (2011). S.O.S: Searching for the Mother in the Family Album: Fina Miralles, Eugènia Balcells and Cori Mercade. In M. Chernick and J. Klein (eds.). *The M Word. Real Mothers in Contemporary Art* (pp. 171-188). Demeter Press.
- Bosch, E. i Espelt, R. (eds.) (2010). *Freqüències: Eugènia Balcells*. Actar-D.
- Casellas, J. (2003). *Aire y altres vies de comunicació*. Centre d'Art Santa Mònica.

Webgrafia consultada

- Cesc Gelabert, <http://gelabertazzopardi.com/ca/>
- Barbara Held <https://barbaraheld.com/>
- Peter Van Riper <https://petervanriper.tumblr.com/music>

Obra artística de Eugènia Balcells citada

- Around* (1981) <http://www.eugeniabalcells.com/videos/around/content.html>
- Blackfeet* (1981) <http://www.eugeniabalcells.com/videos/blackfeet/content.html>
- Flight* (1981) <http://www.eugeniabalcells.com/partituras/flight/content.html>
- Sound Works (1981-1982) <https://www.macba.cat/ca/sound-works-a03892>
- Sound / Light* (1985) <http://www.eugeniabalcells.com/performances/sound/content.html>
- Shadows* (1985) <http://www.eugeniabalcells.com/performances/shadows/content.html>
- House of Cards* (1986) <http://www.eugeniabalcells.com/performances/house/content.html>
- Moebius* y Álbum Portátil (1993) <http://www.eugeniabalcells.com/performances/portatil/content.html>

Biografía

Assumpta Bassas Vila

Universidad de Barcelona

abassas@ub.edu

Assumpta Bassas Vila es madre, profesora de historia del arte contemporáneo y curadora de exposiciones y proyectos educativos. Licenciada en Filosofía y Letras (Especialidad Arte), por la Universidad Autónoma de Barcelona (1989), con dos postgrados: Escuela Internacional para Comisarios de Exposiciones del *Centro d'Arte Contemporanea Luigi Pecci*, Prato, Italia, 1992 y Professional Certificate Museum Studies Program, Graduate School of Arts and Science, New York University, USA, 1994. Leyó su tesis doctoral en la UB, 2016: “La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulalia (Grau).

Actualmente, imparte asignaturas en los Grados de Bellas Artes, Comunicación e Industrias culturales y Historia del arte de la UB. Se formó como investigadora feminista en DUODA, Centro de investigación de mujeres (UB), donde creó e impartió una asignatura bianual en el Máster en Estudios de la Diferencia Sexual (hasta 2017) y co-fundó el proyecto “La colección de arte y punto de investigación La Relación” (2000-2009). Sus líneas de investigación son: artistas mujeres de los 60 y 70, feminismo y arte, diferencia sexual femenina e historia del arte, estudios de performance, espiritualidad femenina en el arte contemporáneo y pedagogías Art-Based Research.

Más información en: <http://www.ub.edu/art/directori/professorat/assumpta-bassas/>

Biografía

Eugènia Balcells

Artista visual
info@eugeniabalcells.com

Eugènia Balcells nace en Barcelona (1943) donde termina su formación en Arquitectura Técnica en 1967. Al año siguiente se traslada a Nueva York y completa allí su formación en la Universidad de Iowa, donde obtiene el Máster en Arte (1971). A partir de entonces, y a lo largo de los años va alternando su residencia entre las ciudades de Barcelona y Nueva York.

Su actividad artística comienza a partir de los años 70 en el contexto del arte conceptual, y es considerada una de las pioneras del cine experimental y la práctica artística audiovisual. Su obra se ha desarrollado en diferentes disciplinas, tales como la performance, el vídeo, el cine o la instalación, centrandó su trabajo en temas relacionados con la sociedad de consumo y con los efectos de los medios de comunicación sobre la cultura de masas. En los últimos años ha compaginado su actividad artística con la impartición de cursos y talleres en diversos centros y universidades, donde trabaja la luz como esencia creativa e integra diversas formas de conocimiento como la filosofía, la literatura, la poesía y la física. Ha expuesto en el MNCARS, el MACBA, el Palau de la Virreina de Barcelona, el Museo del Barrio de Nueva York o el Centro Cultural de Belem en Lisboa y el Centro Cultural Banco do Brasil en Río de Janeiro. Además ha participado en múltiples exposiciones colectivas, así como en festivales de cine experimental, vídeo, performance e instalaciones.

<https://www.eugeniabalcells.com/>