



www.fluxfestival.org

FLUX

FESTIVAL DE VÍDEO D'AUTOR 2019

**10/12/2019
a 5/01/2020**

**arts
santa
mònica**

La Rambla, 7. 08002 BCN
www.artssantamonica.cat

— programa

arts santa mònica

La Rambla, 7. 08002 Barcelona

www.artssantamonica.cat

DIMARTS 10 DESEMBRE 2019

acte inaugural

18—21h

flux videocapsa videoinstal·lació col·lectiva

Paula Ábalos, Marina Barsy Janer x Isil Sol Vil,
Rosó Cusó, Jesús Etxart, Aurora Gasull,
Gonzalo Marcuzzi, Xavier Moreno, Jaume Parera,
Javier Peñafiel, Pere Portabella

18—21h

flux mut videoinstal·lació

Jesús Ramos — *Jardines acuáticos con presencia divina*

19—20h

projecció autoretrats 2019 + col·loqui

Francesc Abad, Eugènia Balcells, Ramon Guimaraes

20—21h

influx actuació

Kònic Thtr — *Bruma*

DIMECRES 11 DESEMBRE 2019

A DIUMENGE 5 GENER 2020

—en horari d'obertura del centre—

flux videocapsa videoinstal·lació col·lectiva

flux mut videoinstal·lació

reflux vídeo a la carta autors 2019

DIJOUS 12 DESEMBRE 2019

18—20h

Francesc Abad

projecció monogràfica + col·loqui

DIVENDRES 13 DESEMBRE 2019

18—20h

Eugènia Balcells

projecció monogràfica + col·loqui

DISSABTE 14 DESEMBRE 2019

18—20h

Ramon Guimaraes

projecció monogràfica + col·loqui

totes les activitats tenen lloc a la Sala d'actes

i als passadissos adjacents del Nivell 2

entrada gratuïta

DIRECCIÓ Lis Costa i Josep M. Jordana

ORGANITZACIÓ I PRODUCCIÓ Habitual Video Team

IMATGE FESTIVAL, DISSENY GRÀFIC I DISSENY WEB Xavi Casadesús

CONSTRUCCIÓ WEB Victrixmedia i Xavi Casadesús

CORRECCIÓ LINGÜÍSTICA I TRADUCCIÓ Lis Costa

IMATGE VIDEOGRÀFICA Josep M. Jordana

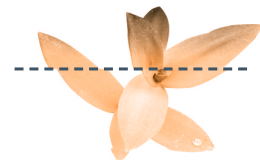
ASSISTENTS Irene Forment i Francesc Álvarez

AGRAÏMENTS Semolinika Tomic, Roger Vinent i els equips humans

de l'Antic Teatre i Arts Santa Mònica

IMPRESSIÓ Gràfiques Fornells, S.C.

DL B 27699-2019



Catorzena edició del festival de vídeo d'autor FLUX, caracteritzat des dels seus inicis per focalitzar el protagonisme en els autors que treballen en el camp del vídeo de creació (videoart, documental de creació, videoinstal·lacions, etc.).

FLUX centra el protagonisme en els autors de vídeo i ofereix un espai perquè puguin donar a conèixer la seva feina. Aquesta potenciació del coneixement dels autors, es porta a terme de diferents maneres, entre altres, promovent la producció videogràfica i la documentació sobre els autors.

També seguim el camí encetat l'any 2000 amb la secció FLUX CLUB, un club de vídeo que, amb una periodicitat quinzenal i amb la màxima flexibilitat, reflecteix la vitalitat del vídeo de creació a la nostra ciutat. Les sessions del FLUX CLUB han tingut lloc a l'Antic Teatre de Barcelona de febrer a novembre del 2019.

██████████

projeccions monogràfiques — PÀG. 5

Aquest any el festival s'articula al voltant de 3 autors, que mostren la seva obra en una projecció monogràfica retrospectiva: FRANCESC ABAD, EUGÈNIA BALCELLS i RAMON GUIMARAES, autors amb trajectòries ben diverses, que s'endinsen amb una mirada pròpia en els camps de l'art, la videocreació, la videoinstal·lació, la videoperformance, el documentalisme o l'experimentació audiovisual. Amb presentació a càrrec dels autors.

articles

En aquest catàleg s'inclouen tres articles de nova redacció sobre l'obra dels autors Francesc Abad, Eugènia Balcells i Ramon Guimaraes, escrits, respectivament, per Clàudia Kalász, Juan Bufill i Jérôme Lefaire & Olivier Collet.

autoretrats

El festival encarrega a cada autor la realització d'una obra original amb el tema comú de l'autoretrat. Aquestes peces de nova creació, a més de presentar-se com a complement destacat en les seves respectives projeccions monogràfiques, s'estrenen conjuntament en la sessió inaugural, amb la presència dels autors FRANCESC ABAD, EUGÈNIA BALCELLS i RAMON GUIMARAES i amb diàleg obert al públic.

Els autoretrats de totes les edicions del festival també es poden visionar dins de la secció REFLUX de vídeo a la carta.

reflux

Servei de vídeo a la carta amb la finalitat de poder visionar íntegrament l'obra dels autors centrals d'aquesta edició i la totalitat dels autoretrats realitzats en totes les edicions del festival des del 2005 al 2019.

influx — PÀG. 26

En aquesta secció es promouen les relacions del vídeo amb altres disciplines artístiques. Com a acte inaugural presentem l'actuació de KÒNIC THTR amb l'espectacle *Brama*.

flux mut — PÀG. 27

Videoinstal·lació silenciosa encarregada pel festival a JESÚS RAMOS, que presenta *Jardines acuáticas con presencia divina*.

flux videocapsa — PÀG. 28

Videoinstal·lació col·lectiva on s'experimenta amb formats alternatius de presentació de les obres videogràfiques, integrada per deu vídeos dels autors PAULA ÁBALOS, MARINA BARSY JANER x ISIL SOL VIL, ROSÓ CUSÓ, JESÚS ETXART, AURORA GASULL, GONZALO MARCUZZI, XAVIER MORENO, JAUME PARERA, JAVIER PEÑAFIEL i PERE PORTABELLA. Cada vídeo està col·locat dins d'una capsa, fixada damunt un suport. Per veure el vídeo, l'espectador/a ha d'obrir la capsa i posar-se els auriculars. El vídeo es mostra en *loop* en una petita pantalla LCD, en pla horitzontal. Els vídeos tenen una durada aproximada de 5 minuts, a fi que en menys d'una hora es puguin veure les deu obres.

flux club — PÀG. 31

Sessions periòdiques quinzenals, amb projeccions i videoperformances, que amplifiquen el festival des del punt de vista dels seus continguts i que estenen el seu període d'acció més enllà dels dies dedicats estrictament al festival. Estan complementades amb col·loquis que ofereixen al públic la possibilitat del contacte directe amb els videocreadors. La intenció és poder acollir altres tipus de sessions, no necessàriament monogràfiques, obertes a tot el que està passant en el camp del vídeo a la ciutat: sessions col·lectives dedicades a autors emergents, a videopoesia o videodansa, a estudiants d'imatge, a videoperformances de petit format, etc. És a dir, crear un club de vídeo que, amb la màxima flexibilitat, reflecteixi la vitalitat del vídeo de creació de la nostra ciutat i en sigui una plataforma de difusió. Les sessions han tingut lloc de febrer a novembre a l'Antic Teatre.

HABITUAL VIDEO TEAM

Equip videogràfic format des del 1991 per Josep M. Jordana i Lis Costa, constituït en associació el 2005. Es tracta d'una associació sense ànim de lucre que té com a objectiu principal la promoció de tot tipus d'activitats relacionades amb les arts audiovisuals i concretament amb la videocreació.

Una branca fonamental de la seva feina és la documentació videogràfica (gravació i edició) d'esdeveniments culturals generalment de petit format com concerts, poesia, performances o espectacles teatrals. Des del 2012, posa en marxa el projecte SUMMA, amb la finalitat de convertir aquest patrimoni audiovisual en un arxiu videogràfic on line d'accés públic i gratuït.

Una altra branca de les seves activitats és l'organització de festivals, cicles i mostres de vídeo, com el festival de vídeo d'autor FLUX, les mostres sobre videopoesia catalana i el festival d'arts escèniques audiovisuals INFLUX.

Ha publicat els catàlegs del festival FLUX del 2005 al 2018, acompanyats dels corresponents dvds *Autoretrats* fins al 2017. També ha publicat, en col·laboració amb propost.org, el dvd recull de poesia experimental *PEVB. Poesia en viu a Barcelona 1991-2003* (2004) i el dvd triple *Proposta 2000-2004. Festival internacional de poesies + polipoesies* (2006).

www.habitualvideoteam.org
www.summa-hvt.org
www.influxfestival.org

Francesc Abad

fabadg@me.com www.mural-abad.net www.blockwb.net www.blockbloch.net www.francescabad.com/campdelabota

Terrassa, 1944. És un dels artistes catalans més significatius dels que iniciaren la seva trajectòria creativa en el marc històric de l'anomenat art conceptual a Catalunya, molt als inicis dels anys setanta, tant per la seva continuada línia de treball com per l'esperit transversal característic del seu discurs. És un dels fundadors i integrants fonamentals del Grup de Treball, el col·lectiu d'artistes i teòrics més emblemàtic sorgit en el context de la crítica i el compromís a principis dels setanta, propiciat per les actituds artístiques desmaterialitzades, i amb el qual va participar el 1972 a la "documenta 5" de Kassel. Al llarg de gairebé quaranta-cinc anys d'activitat ininterrompuda, Francesc Abad ha mostrat regularment el seu treball en el conjunt de l'Estat espanyol i els darrers anys ha participat també en significatives exposicions temàtiques i de grup de caire històric i crític, nacionals i internacionals.

La seva activitat artística es construeix i es reconeix com una reflexió cultural articulada en forma d'imatges dialèctiques, centrada en la fragilitat de l'home, el paisatge i la paraula, el pas del temps i el pes de la memòria, l'agonia industrial i la progressió històrica, el final de mons que s'acaben, l'exili i el dolor. Tot plegat configura una particular escriptura dels límits, en què prioritza clarament el compromís personal i la recerca social per damunt de la qualitat estètica i el caràcter objectual. Una reflexió, en definitiva, molt útil també per repensar els esdeveniments socials i polítics amb els quals s'ha anat determinant la història del segle xx.

L'any 2015, en acabar l'exposició "Estratègia de la precarietat", síntesi i epíleg que resumeix la seva trajectòria artística (ACVic), Francesc Abad abandona el que anomena la fase productiva del seu treball per dedicar-se a reorganitzar els materials del seu arxiu. És aleshores quan comença el projecte "Retrospectiva en paper", que conclou amb les publicacions que es van presentar a L'Automàtica (Barcelona) el 2017: *F. A. – W. B. Correspondències* (2016), *Napa(s). Persistir en lo inacabado* (2017), *Panorama* (2017), *Raum für die Utopie* (Espai per a la utopia), 2017. Per a la presentació, el filòsof italià Enzo Traverso va escriure un text, del qual també es va fer una publicació: *Ernst Bloch - Francesc Abad. Correspondències* (2018).

selecció de vídeos per a projecció

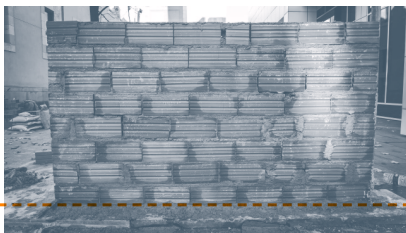
LA FISSURA AL MUR

2015. 3 min

Abad dissenya el cartell per al Dia Internacional de l'Escriptor Perseguit, convocat pel PEN català i concep l'acció de

l'enderroc del mur al pati de les escultures del Macba, feta pel periodista, guionista i director iranià Ahmad Jalali Farahani el 10 de novembre del 2015.

El meu treball és memòria, llegir la imatge del mur, la paret de tancament. Imatge que forma part de la meua experiència personal i col·lectiva, que dóna una mirada



a una societat de recursos mínims, i que abans i ara manté la seva vigència, no solament al lloc sinó també al context global. L'impuls de l'acció enllaça amb el concepte de prohibició-tancament i de persecució del pensament crític –la poesia i l'acció són vasos comunicants–. És el meu espai propi (l'altre), per detenir la mirada i prendre posició.

MEMÒRIA 2015-1988

2015. 2:42 min. Realització: Adolf Alcañiz

Un concepte que es converteix en una acció. “L'acció de trencar la peça-objecte és, en definitiva, un discurs interromput, la pèrdua que altera el passat, present i futur d'aquesta presència”.

HELGA REIDEMEISTER

2013. 3:25 min

Del projecte *Ernst Bloch: espai per a la utopia*. Es tracta d'un projecte a l'entorn d'Ernst Bloch on diferents autors parlen de la seva amistat amb el filòsof i dels seus conceptes. Apunt fet a Berlín a Helga Reidemeister, directora i guionista de pel·lícules documentals políticament compromeses, que mostra el seu arxiu de fotografies, testimonis

de l'amistat amb Ernst Bloch i amb Rudi Dutschke.

DIARIS DEL PENSAR EN MOVIMENT. IMATGES DIALÈCTIQUES

Aquests diaris filmats (el nom fa referència als *Denktagebücher* de Hannah Arendt) surten de la idea de donar moviment als pensaments –escrits, notes, imatges, lectures– sobre la forma, sobre el món, sobre el temps, sobre el llenguatge, la vida de cada dia, l'oblit i els records, la vulnerabilitat i la fragilitat que durant anys són l'origen de tots els treballs posteriors. Són en definitiva el diari com a assaig (pensant en Adorno) de la forma primera i última com a subjecte artístic de la mateixa investigació.

L'assaig té un compromís en allò sensorial: és estètic, és escriptura. Està a la frontera entre la ciència i l'art, qüestiona el pensament, busca la veritat, és ontològic i no té rigor per la literatura ni l'art: una imatge que crea pensaments, consciència crítica per donar claredat (*Eindeutigkeit*) a una “societat del risc” (Ulrich Beck) i a “la incertesa manufacturada” (Anthony Giddens).

CAVALLET, POLISÈMIA, CARROUSSEL

2001. 1:36 min + 2:22 min (díptic)

FÀBRICA

2001. 1:11 min. So: Sandrine Rovillart

MEMÒRIA

2001. 1:54 min. So: Sandrine Rovillart

COMUNITAT CORPORACIÓ

2003. 3:30 min

LA CULTURA ÉS UN GANIVET QUE S'ENDINSA EN EL FUTUR (LEBENSWEIT)

2003. 4:12 min

IMATGES DIALÈCTIQUES TH. W. ADORNO

2003. 3:54 min

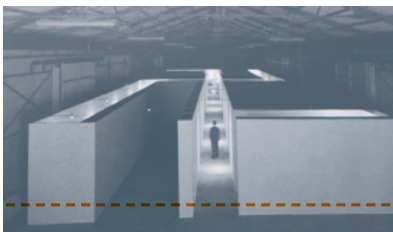
AZAILA

2003. 5:22 min

HOTEL EUROPA

1996. 10:17 min. So: Barbara Held. Realització: Adolf Alcañiz. Tínglado 2 (Tarragona)

Aquest és el projecte d'un laberint –de forma prou coneguda– com a “espai de dolor”, l'interior del qual cal recórrer per tornar-lo a conèixer. Davant del valor ètic de les emocions, ens trobem amb una nul·la capacitat comunicativa del llenguatge –en runes permanent– en qui no es pot confiar. Cal, doncs, configurar les paraules, les



imatges i l'espai de manera que aparegui una altra veritat que recuperi la dignitat humana.

Barbara Held va compondre un collage de sons semblant a un rèquiem, amb sons molt greus per ser escoltats més amb el cos que amb l'oïda. Els artesans del port de Tarragona van construir un altaveu subgreu a mida expressa per a l'espai, que es va instal·lar al centre del laberint, de manera que s'havia de passar sempre per sobre.

PEÇA-ACCIÓ (2). INSTITUT INDUSTRIAL DE TERRASSA

1973. 3:28 min. 16mm

Se situa en un moment d'especial rellevància en la trajectòria de Francesc Abad: l'inici de la seva pràctica conceptual. Després d'abandonar la pintura el 1971, Abad va realitzar una sèrie de propostes, properes al *Body Art* i al *Land Art*, que partien del seu interès per aconseguir un apropament empíric a la natura.

La pel·lícula forma part dels seus treballs sobre els quatre elements: aire, aigua, foc i terra, que va realitzar a través d'un projecte conjunt amb Alberto Corazón, Jordi Benito, Antoni Muntadas, Nacho Criado i Francesc Torres. En aquesta sèrie d'obres, Abad estableix diferents vies de relació amb el paisatge i els elements naturals com l'acotació i el mesurament a partir de formes geomètriques o l'observació del comportament dels elements després d'executar certes accions amb el cos (cremar, bufar, trepitjar, etc.). El projecte es va donar a conèixer a través de la sèrie *Documentos* y d'una mostra titulada *Tierra, Aire, Agua, Fuego*, celebrada el 1973 al Col·legi d'Arquitectes de València i a la galeria Juana de Aizpuru de Sevilla. Aquesta obra revela la situació híbrida de les pràctiques conceptuals a Espanya que, lluny de qualsevol especificitat, concentren posicions molt diverses, des de *l'arte povera* fins al treball amb el paisatge i el cos.

L'ARBRE SEC

2019. 6:39 min

Introducció a la meua manera de treballar, que recull elements biogràfics i s'impregna d'experiències viscudes. En el discurs hi ha el decurs del temps.

AUTORETRAT. EL GRILL DE DELFIÀ

2019. 6 min

Biografia-empelt, un índex de conceptes orals, poema a la paret, i al rerefons un record.



ACÀCIA-ACRÀCIA

ANOTACIONS A LES “IMATGES EN MOVIMENT”

DE FRANCESC ABAD

Claudia Kalász

Des del *Camí de l'arbre sec*, Francesc Abad es posa en marxa cap a una incursió a les creacions filmades que constitueixen una part important de la seva trajectòria pluridisciplinària i que es poden veure en el seu conjunt al Festival Flux 2019. El *Camí de l'arbre sec* és la metàfora per un camí artístic al marge de la productivitat mercantil, un camí que comporta una escassa presència als museus. Al mateix temps, el *Camí de l'arbre sec* és una carretera situada a la zona rural de l'Empordà.

En la introducció, filmada expressament per a la mostra, la càmera recorre lentament la calçada i un cartell indica que estem sortint d'un poble amb el nom “Arbre sec”. Com sovint a la trajectòria de Francesc Abad, la seva obra recull elements biogràfics i s'impregna d'experiències viscudes. Per això resulta significatiu que el camí arborat porti a la casa on Francesc Abad acaba de traslladar-se, per viure a prop de la natura, deixant enrere tota una vida a la ciutat de Terrassa, antic centre de la indústria tèxtil.

Allí va néixer (1944), i allí va créixer al mig de l'opaca grisor de la dictadura franquista, el silenci de la por i els drames familiars xiuxiuejats als patis dels anomenats casals anglesos (les cases unifamiliars per als obrers varen ser construïdes segons el model anglès), sent la transmissió oral l'única forma de construir una memòria col·lectiva de la història reprimida. Allí va començar a treballar quan tenia 14 anys, va viatjar com a representant de mostres de teixits fins que, l'any 1972, una beca i un viatge a Nova York varen conduir-lo a la decisió d'abandonar la fàbrica i dedicar-se principalment a la creació artística.

Així i tot, la producció industrial de teixits, les condicions de treball marcades pel fordisme i finalment el desmantellament de les fàbriques, que van implicar la desaparició de tot un món que havia definit la vida –*Lebenswelt*– de molta gent, impregnen la seva obra. Hi destaquem *La cultura és un ganivet que s'endinsa en el futur* (2003) on, darrere de les imatges d'un casal anglès enderrocat, se sent el relat d'una veïna que omple l'espai abandonat amb una presència recordada. Però cal remarcar que al mateix temps, i des del principi, la reflexió sobre la natura i el paisatge com a fet contraposat a la indústria, tot i que també intervinguda i sotmesa a factors alienants, constitueix un motiu important de l'activitat artística de Francesc Abad.

Això ja queda palès a les primeres accions filmades dels anys 1972 i 1973, que utilitzen el paisatge com a suport. Experimenten amb els quatre elements, mesuren espais naturals, com ara el llac de Banyoles, o realitzen intervencions en un quadrat marcat damunt d'una gespa, com va succeir a la “documenta 5” de Kassel. Són accions col·lectives, nascudes en el si de l'aleshores recentment constituït Grup de Treball, un col·lectiu obert d'artistes de diferents disciplines, units per la intenció d'allunyar-se de l'art com a objecte mercantil i d'atorgar-li una funció social. Les intervencions implicaven una reflexió sobre el procés de la creació artística, una actitud que segueix sent constitutiva en tota l'obra de Francesc Abad i que permet definir-lo –més enllà de les tendències d'una determinada època– com a artista conceptual.

La retrospectiva que abraça l'obra filmada des del 1972 fins al 2015 mostra com l'artista va trobar el seu camí molt particular al marge de l'atenció del gran públic, a vegades difícil per a ell, a vegades també incomodant per als altres. Es pot observar com va desenvolupant les seves idees i les eines d'expressió, inscrivint-se en la manera de fer de *l'arte povera*, fidel a l'impuls crític dels seus inicis sense estancar-se. Presenciem un *work in progress* ple d'inquietuds, mai acabat, sempre fragmentari, sempre experimentant, volent ser assaig en el sentit de "prova" i en el sentit de forma d'un pensament obert, tal com la va reivindicar Th. W. Adorno en el seu text *L'assaig com a forma*.

L'artista subratlla que fuig de la imatge perfecta, que no s'entén com a videoartista i que busca la imatge que no té els píxels suficients per ser consumida amb facilitat. En aquest sentit, els seus vídeos són "imatges en brut". Però paradoxalment, la seva imperfecció representa una subtil resistència a la invisibilitat. Gràcies al petit xoc que produeixen, entren en els nostres ulls cegats per l'allau d'imatges que ens inunden dia rere dia.

En la producció de Francesc Abad, el vídeo és la conseqüència d'un nou mode de treball, de la decisió de deixar el pinzell per la càmera i, com diu el mateix artista, "per donar constància que la idea i el procés són més importants que l'objecte final". Pensant en les accions, resulta natural que siguin filmades, vol dir, documentades en un mitjà visual que es basa en el moviment. Però més endavant, a partir dels anys 80, Abad utilitza el mateix mitjà per posar en moviment imatges estàtiques, siguin les runes de llocs abandonats, siguin instal·lacions temporalment exposades, o les pàgines dels quaderns on esbossa projectes (no sempre realitzats), on apunta reflexions i citacions de les seves lectures. Així neixen les "imatges en moviment" que provoquen reflexions –més vigents que mai– sobre el temps en què vivim, la nostra relació amb el passat i el món en què volem viure.

Dedicat al filòsof Ernst Bloch, el vídeo *Kultur-Zivilisation* (1983) planteja la relació entre els dos conceptes, críticament contraposats per alguns pensadors del segle xx, mentre la càmera passa pels espais enruncats d'una de les fàbriques tèxtils més importants de Terrassa, convertida en un camp de batalla del temps. Entre les despulls, l'artista ha col·locat retrats de cares humanes expressant emocions extremes i fotos de desastres provocats per la humanitat, com ara un cementiri de soldats i l'explosió d'una bomba atòmica. Podrà la cultura –aquí representada per les proporcions matemàticament equilibrades de l'*Home de Vitruvi* de Leonardo da Vinci– salvar una civilització destructora o és ella mateixa còmplice de l'esperit que condueix a la barbàrie? Els vídeos sobre les instal·lacions *Europa arqueologia de rescat* (1986) i *Dinosaures. Pertorbacions irreversibles* (1987-88) s'endinsen en la prehistòria per preguntar on ens porta l'evolució. Una crítica de la civilització actual exerceix també l'analogia de la Medusa –segons el mite quedava petrificat qui la mirava– amb la televisió (*Analogies*, 1991).

Welfare State o Els herois reals són morts (1987) era una instal·lació a la nau de l'antiga fàbrica Tecla Sala a l'Hospitalet, poc abans de convertir-se en Centre d'Art. Gairebé tots els components s'han perdut, destí de la majoria de les instal·lacions de Francesc Abad. El que queda és la documentació filmada del transport d'una embarcació del port de Barcelona a l'Hospitalet. Amb la seva textura fosca, baixa de contrast i ratllada, sembla una pel·lícula antiga. Descriu un trajecte a l'inrevés, de mar a terra, com si volgués recordar la història del vaixell que en el seu últim viatge torna al lloc de la producció, realitzant un passatge reflexiu.

L'art de Francesc Abad està compromès amb els "subalterns", com anomena en sintonia amb la filòsofa índia Gayatri Spivak a tots aquells subjectes socials que no són escoltats o que són silenciats per la història oficial. El 1992 va dedicar la instal·lació multimèdia S. A. (Gijón) a la vaga dels miners asturians de l'empresa Hunosa (que finalment va reduir la plantilla en més de 4000 treballadors).

Solo cum solo (1994), ocupant una ampla sala al MAGASIN de Grenoble, evoca el gran silenci que envolta el dolor, la soledat i la mort mitjançant una seqüència de petits espais hospitalaris on es troben objectes o imatges carregades de significat. La meditació sobre qüestions tan existencials de la condició humana ret homenatge a Simone Weil (1909-1943), una heroïna de la solidaritat, que es va consumir en la seva cerca radical de la vida justa i el camí solitari cap a la veritat espiritual.

Un espai de memòria traumàtic ofereixen els passadissos llargs i estrets de l'inhòspit *Hotel Europa* (1996). El vídeo (realitzat, com alguns altres, per Adolf Alcañiz) documenta la construcció d'un laberint enorme. Vist des de dalt, l'estructura va cobrant la forma d'una creu gammada. Les parets d'aquell Hotel Europa claustrofòbic, sense portes ni finestres, evoquen l'inimaginable patiment de les víctimes de les dictadures del segle xx

–persecució, tortura, mort i exili (amb un collage de sons greus a manera d'un rèquiem, compost per Barbara Held). Però alhora surt l'homenatge a la resistència. Als passadissos hi ressonen les veus de poetes que "lluitaren contra diferents formes de totalitarismes i especialment contra el nazisme i l'estalinisme" com ara René Char, Anna Akhmàtova i Ossip Mandelstam. Nosaltres som "invitats a quedar-nos a l'Hotel Europa perquè hem sigut convidats a no oblidar".

L'exposició "Diari: Un ull que no forma part del món" (1997) comprèn diferents instal·lacions també dedicades a escriptors que varen aixecar la seva veu, entre ells, Primo Levi, Hanna Arendt i el poeta polonès Zbigniew Herbert (1924-1998). L'últim és representat amb una sèrie de calaixos tancats ("Szuflada / calaix") perquè sota el règim estalinista no va poder publicar les seves obres. Fins a l'any 1956, quan va aparèixer el seu primer poemari *Struna wiatła* (*La corda de llum*), només havia "escrit per al calaix". Un vídeo mostra els interiors dels calaixos, que contenen textos de diaris i un dels seus poemes.

Així mateix l'exposició "Literatures de l'exili" (Barcelona, CCCB, 2005-06), amb instal·lacions de Francesc Abad, es preocupava pel rescat de la memòria històrica dels escriptors silenciats i exiliats, en aquest cas els del Franquisme; i la paraula *Winnipeg*, estesa al vestíbul del CCPLM (Centro Cultural Palacio de la Moneda, Santiago de Xile, 2007), amb unes mides totals de 50 m x 6.90 m, es referia a la nau que, noliejada per Pablo Neruda, va arribar a Valparaíso el 3 de setembre de 1939 amb 2200 exiliats a bord.

Les propietats de les instal·lacions ofereixen una forma de recordar el passat que ens interpel·la, que permet actualitzar els esdeveniments i vincular-los amb el nostre present. És precisament això el que Walter Benjamin va suggerir amb la seva teoria de la "imatge dialèctica". L'entén com a fruit d'una presa de consciència instantània, arrancada al flux del temps, una il·luminació sortosa quan el present es reconeix en el passat. La preocupació pel rescat de la memòria dels vençuts en perill de desaparèixer va apropar Francesc Abad al pensament del filòsof alemany. El *Llibre dels Passatges* i les tesis *Sobre el concepte de la Història*, originalment pensats com a introducció a aquest gran projecte inacabat, es converteixen en textos de capçalera. Francesc Abad transforma el particular mètode dels *Passatges*, és a dir la citació de fragments, en mètode artístic que consisteix a treure imatges i frases del seu context i crear noves constel·lacions mitjançant el muntatge (per cert, no per casualitat un mètode intrínsecament fílmic, una altra de les fonts de les quals beu l'artista).

Així neixen les seves imatges del pensament, realitzacions visuals de la figura intel·lectual que Benjamin anomenava *Dialektisches Bild*. Aquestes imatges representen una lectura del passat des del present. El projecte *Block W.B. La idea d'un pensament que crea imatges*, una extensa instal·lació al Museu de Granollers inaugurada el 2005, buscava explícitament el diàleg amb els conceptes de Walter Benjamin, mentre que *La línia de Portbou* (1990) es basava principalment en la reconstrucció de l'últim passatge pels Pirineus que va portar el filòsof cap a la mort quan intentava fugir de l'Europa feixista. A Granollers, les conegudes divuit tesis de l'assaig *Sobre el concepte de la Història* servien de bastida per estructurar un recorregut a través dels projectes anteriors de l'artista, documentats en suport digital, i permetien rellegir-los mitjançant conceptes benjaminians com ara memòria i oblit, petjades, passatges, crítica del progrés o civilització i barbàrie.

Pel que fa als vídeos, el canvi a formats més interactius i complexos es fa palès a partir del 2000, coincidint amb el canvi de la càmera analògica a la càmera digital. Les conseqüències estètiques es poden apreciar en el projecte *Wartwar* (2000), en el passeig fílmic per l'exposició *Wooden House, Iron Bed, Straw Hat* (2001) o en *Imatges dialèctiques* (2003), al voltant de Th. W. Adorno, com ja s'ha dit, un dels referents filosòfics importants de l'artista. Els *Diaris del pensar* (el nom al·ludeix als *Denktagebücher* de Hannah Arendt), dels quals l'anomenat vídeo constitueix un exemple, representen una forma d'assaig constant i una part essencial del treball artístic. La reelaboració digital d'aquests *Diaris* hi afegeix la transició d'una imatge a l'altra, així com la simultaneïtat de diferents imatges mitjançant la superposició o la inserció. En aquest sentit, tots els *Diaris del pensar* filmats (2001-2003) són imatges dialèctiques.

I ho són també les instal·lacions de grans dimensions que entrellacen imatge, veu, so i acció, com ara *Conjunciones copulativas* (2002), un assaig sobre la vulnerabilitat de la natura davant de l'impacte humà, agreujat a l'era de l'enginyeria genètica.

Un tema recurrent a l'obra de Francesc Abad és la fragilitat de la memòria, a nivell individual i col·lectiu. La representen la desaparició silenciosa de la paraula escrita amb tinta sobre paper que es dilueix a l'aigua (*Memòria*, 2001) o l'acció contundent de trencar una llosa de marbre amb la paraula gravada –peça d'una antiga instal·lació– perquè ja no hi és la persona que es relacionava amb ella (*Memòria 2015-1988*). El vídeo *Azaila* (2003) conta l'intent fallit de localitzar la tomba d'un soldat desaparegut durant la Guerra Civil, familiar del propi artista: els descampats vora l'estació del poble d'Azaila (Terol) no guarden cap senyal de la Història.

Un gran exemple de rescat de la memòria col·lectiva el constitueix l'arxiu *El Camp de la Bota* (2004) que reuneix 1200 documents i unes 30 entrevistes per combatre l'oblit dels més de 1700 dissidents que Franco va fer afusellar a una platja al límit del municipi de Sant Adrià. Quan el lloc es va enterrar sota el paviment del Fòrum de les Cultures de Barcelona, Francesc Abad va començar a recollir testimonis i documents. Al febrer del 2019, finalment, es va inaugurar en el lloc dels esdeveniments el Memorial *Parapet de les executades i executats 1939-1952*, també realitzat per Francesc Abad.

L'únic documental de la retrospectiva, *Rotsparien* (2005), filmat seixanta anys després de l'alliberament dels camps d'extermini nazi de Mauthausen, Gusen i Ebensee, ofereix una reflexió sobre el que són en l'actualitat aquests llocs de memòria.

Davant "la devastadora globalització que fins i tot ens pren els somnis", l'any 2010 Francesc Abad enfoca de nou la filosofia d'Ernst Bloch per preguntar-se què queda de les utopies socials del segle xx, del concepte blochià de la utopia concreta i del pensament transgressor. El projecte comprèn catorze entrevistes amb pensadors i pensadores de vessants diverses. Helga Reidemeister, cineasta i autora d'un documental sobre Ernst i Karola Bloch, és retratada a través del seu arxiu fotogràfic (2013). Després de diferents gestions infructuoses per presentar el projecte *Ernst Bloch: Espai per a la utopia* en una sala d'exposició de la ciutat de Barcelona, l'artista va decidir donar-li la forma d'un espai web.

Tant Ernst Bloch com Walter Benjamin trenquen amb la idea de la Història com a progrés continu. Hi contraposen un model de la convivència de corrents contemporànies (*Ungleichzeitigkeit*) que no pertanyen al mateix nivell de desenvolupament. D'acord amb aquesta idea, Francesc Abad concep el rescat de la memòria com a tasca arqueològica. Representa la memòria com a lloc, *Stelle*, una sedimentació de capes de vivències, conceptes, esdeveniments socials i biogràfics (conferència "Un lloc anomenat Stelle", 2014). A aquesta idea li corresponen el palimpsest com una de les seves representacions gràfiques, la metàfora del teixit –exportada de la indústria tèxtil– i l'empelt com a mètode adoptat de la botànica que interromp la continuïtat de l'arborescència per crear una espècie nova. Així conviuen elements heterogenis com ara paraules, dibuixos, fotografies, fulles i altres elements naturals en els espais de reflexió creats per l'artista. Fins i tot el videomuntatge més autobiogràfic amb el títol irònic *Retrat autobiogràfic* (2010), s'inscriu en aquesta estètica de l'empelt. "La memòria és un paisatge topogràfic", aquesta frase encapçala una obra gràfica amb el títol "Empelt" que representa una superposició d'imatges realitzades entre 1986 i 2013.

L'últim vídeo, *La fissura al mur* (2015), torna en certa manera als principis, documentant una "acció pensament". Pretén protestar contra la persecució del pensament crític.

Francesc Abad manifesta que en els últims anys no crea obra nova sinó que es dedica a repensar la feina feta. Ho fa des d'un lloc que anomena Casa *Dämmerung*, paraula alemanya que significa alhora crepuscle i alba. Assenyala un espai de traspàs on és possible mirar enrere i endavant. Aquí emboca el camí d'una producció artística constant, incorrupta i compromesa amb les qüestions virulentes de la nostra època, un camí al marge de la gran indústria cultural, un camí on és possible prestar atenció a les coses rebutjades, menyspreades i oblidades. Actuar al marge concedeix una certa autonomia, als marges hi creixen plantes fortes i resistents. Heus aquí la frondosa acàcia que apareix al final del *Camí de l'arbre sec*, un ésser crescut en llibertat. L'artista li dedica una inscripció en una petita pedra. És un joc de paraules i al mateix temps un acte d'autoreconeixement: "acàcia - acràcia".

Eugènia Balcells

www.eugeniabalcells.com araahoraw.blogspot.com.es www.universoeugeniabalcells.com eugeniabalcellsfoundation.org

Eugènia Balcells neix a Barcelona (1943) on es diploma en Arquitectura Tècnica. Filla i néta d'arquitectes i inventors, el contacte quotidià amb tot tipus d'enginys relacionats amb la visió i les matemàtiques la inicia en l'aprenentatge del fràgil equilibri entre l'intangible i el material, entre l'il·lusori i l'exacte. Es trasllada a Nova York el 1968 i completa la seva formació a la Universitat d'Iowa, on obté el 1971 el Màster en Art. Fins a l'any 1979 viu entre Barcelona i Nova York, any en què fixa la seva residència als Estats Units. A partir del 1988 torna a residir alternativament a ambdues ciutats.

Comença la seva activitat artística a mitjans dels anys setanta en el context de l'art conceptual, i esdevé una de les pioneres del cinema experimental i de l'art audiovisual del país. Forma part del nucli d'artistes que, a nivell mundial, van utilitzar per primera vegada el vídeo en les seves obres.

Hi ha uns quants temes que conformen l'eix de gran part de les seves peces: el cercle, la relació entre so i imatge, la coexistència dels mons racional i intuïtiu. l'essència simbòlica i energètica dels objectes quotidians, el temps, la imatge i el paper de la dona en la cultura i, finalment, l'energia de la llum com a element que permet i al mateix temps delimita la percepció.

A la intensa activitat creativa que du a terme, s'hi afegeixen els cursos impartits a diversos centres i universitats. En els seus tallers treballa la llum com a essència creativa i integra diferents formes de coneixement com la filosofia, la literatura, la poesia i la física.

selecció de vídeos per a projecció

BLACK FEET

1981. 1:02 min. Vídeo

Videoperformance que consisteix en un únic pla fix del moviment, ritme i so dels peus de l'artista que caminen, salten, van de puntetes i trepitgen amb força en un terra de fusta.

GOING THROUGH LANGUAGES

1981. 2:02 min. Videoinstal·lació

Treball sobre la imatge de la dona als mitjans de comunicació realitzat en col·laboració amb Noni Benegas, poeta, i Marta Moia, antropòloga. Contraposa dues projeccions:

- 1– Canal esquerre: *Llenguatge públic*
(Miss Universe 1981)
- 2– Canal dret: *Llenguatge personal*

INDIAN CIRCLE

1981. 2:04 min. Vídeo

Aquest treball és una videoperformance en col·laboració amb el músic Peter Van Riper. Va ser enregistrat en un únic pla, a temps real, i consisteix en la improvisació entre l'acció musical i la càmera de vídeo, segons un model circular d'exploració de l'espai, un interior, des d'un punt fix central.



Presenta una experiència fascinant de la percepció de l'espai i el temps en la qual el so estableix un diàleg amb la situació i el moviment de la càmera.

FROM THE CENTER

1982. 3:34 min. Videoinstal·lació

Videoinstal·lació de 12 canals. Monument circular, visió de Manhattan, contemplació d'energies urbanes i naturals, evocació també d'arquitectures primitives i símbols ancestrals. Multiplicitat d'angles de visió, del macro al micro, esguard en diferents direccions, sempre des d'un punt fix simbolitzat, a la instal·lació, per una pedra al centre del cercle. Les 12 músiques compostes per Peter Van Riper formen un dens espai sonor.

SEEING THE DANCE

1989. 1:53 min. Videoinstal·lació

Instal·lació de dotze canals de vídeo en forma d'espiral en la qual múltiples imatges i sons coexisteixen. L'espiral consta de dotze pantalles translúcides de formats progressius, suspeses a l'espai. Les projeccions, al ser visibles per les dues cares, formen una escultura lluminosa d'imatges en moviment. Es tracta de la visió d'un paisatge natural situat a la zona del Cap de Creus a la costa nord de Catalunya.

TV WEAVE

1985. 1:27 min. Instal·lació audiovisual.

Música: Peter Van Riper

Explora els límits de la percepció i de la formació d'imatges. Consta d'una paret de televisors les pantalles dels quals estan cobertes amb cinta adhesiva negra (opaca) deixant unes fines ranures (entre 3 i 7) per les quals es poden veure fragments de les imatges emeses pels diferents canals de la televisió fent un teixit de llum sempre canviant.



EXPOSURE TIME

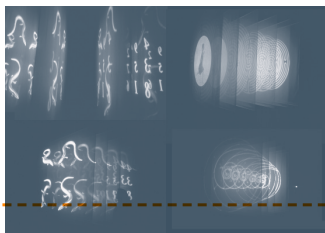
1989. 1:22 min. Videoinstal·lació. So: Peter Van Riper

Instal·lació vídeo/diorama que explora el pas del temps. L'escena està composta per fragments de murs i mosaics recents, restes del paviment dels carrers, trossos de marbre, columnes de pedra, capitells... col·locats sobre la sorra en una càpsula platejada. Al fons de l'escena i a través d'una finestra circular es van projectant imatges de l'aigua que en cicles successius van de la foscor a la llum.

VEURE LA LLUM [Camps de color i Traspassar límits]

1994. 4:06 min. Videoinstal·lació. Música: Peter Van Riper

Traspassar límits proposa moure's a través i més enllà dels rígids límits del pensament dual, oferint la possibilitat d'experimentar el complex espai on coexisteixen els oposats, es confronten i es dissolen uns en altres. Aquesta obra està formada per un sistema de pantalles translúcides, paral·leles, en forma de cub 2 x 2 x 2 m, suspeses en el centre d'un espai totalment fosc i negre. Des d'ambdós extrems de l'espai, dues



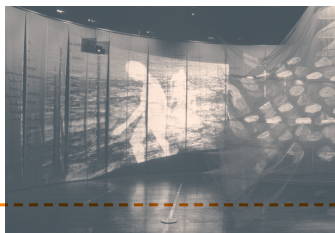
projeccions s'enfronten traspasant les pantalles.

Camps de color és un ambient totalment blanc que tracta la llum com a creadora d'espais i explora la vida i la vibració dels colors. Les projeccions de color sobre quatre pantalles blanques suspeses, formant un cub, tenyeixen tot l'espai, el terra, les parets i el sostre. Els colors canvien constantment formant horitzons que davallen lentament en les quatre pantalles a la vegada. Els sons de Peter Van Riper són purs, metàl·lics, sense melodia i acompanyen aquesta experiència del color.

UN ESPAI PROPI

2000. 1:39 min. Instal·lació audiovisual. Música: Barbara Held

L'espai circular de la instal·lació està delimitat per tires de paper vegetal de quatre metres d'alçada sobre les quals s'inscriuen fragments dels textos de Virginia Woolf que poden ser llegits per l'espectador. Sobre aquesta gran superfície translúcida es desplacen, lentament, les projeccions, en positiu i negatiu, d'una dona (interpretada per Gemma Sin) relacionant-se amb el mar, l'aire,



la terra, l'espai i la llum en una lluita i fusió contínues, metàfora del canvi de l'evolució permanent de la vida.

RODA DE COLOR

2009. 1:56 min. Instal·lació audiovisual

Consta d'un elevadíssim nombre d'imatges ordenades i compostes en forma de petites pel·lícules que posteriorment s'entrellacen per ser projectades sobre un artefacte de pantalles giratòries. Mostra la capacitat dels colors per representar i ordenar la realitat. *A Roda de Color* intenta crear imatges, properes a les hologràfiques, en les quals coexisteixin diferents plans per representar la realitat com un teixit de freqüències.

MÁRMOL

2010. 1:33 min. Instal·lació audiovisual

Obra audiovisual basada en el color de les pedreres portugueses de marbre de l'Alentejo, que és present a tots els pobles de l'entorn en forma de paviments d'espais públics, escales, volutes, fonts, columnes, cornises, escultures, làpides... Projecció sobre un artefacte de pantalles giratòries.

ANYS LLUM

2012. 5:01 min. Instal·lació audiovisual

Passeig per l'exposició que consta de les següents obres:

UNIVERS instal·lació audiovisual

FREQÜÈNCIES audiovisual

HOMENATGE ALS ELEMENTS mural

VISLUMBRAR EL UNIVERSO documental

SELF PORTRAIT

2018. 7:25 min. Vídeo

Inèdit. Es presenta per primera vegada en aquest festival.

New York 1980 – 2018



EUGÈNIA BALCELLS. UNA PRE-RETROSPECTIVA

Juan Bufill

Eugènia Balcells fue la primera de toda una generación de artistas catalanes que emigraron a los Estados Unidos, y particularmente a Nueva York, entre finales de los años sesenta y principios de los setenta. Hoy la mayor parte de esos artistas son calificados como conceptuales, aunque entonces se hablaba más bien de “arte con medios alternativos”. Eugènia fue a América en junio de 1968. Antes, pues, que Àngels Ribé, Francesc Torres, Mireia y Marta Sentís, Zush, Miralda, Muntadas y otros artistas de su generación que también buscaron espacios de libertad lejos de la dictadura española. En 1976, tras la muerte de Franco, Eugènia regresó a Barcelona y fue entonces cuando la conocí, a través de Eugeni Bonet, quien en esos años hizo de puente entre los autores de cine experimental y los artistas conceptuales de Barcelona y otras ciudades, con un estilo muy lacónico que resultaba paradójico, pues contrastaba con unos resultados dignos de un profesional de las relaciones públicas.

La diferencia de edad –yo tenía entonces 20 años y Eugènia 32– no impidió que sintonizáramos profundamente ya desde nuestra primera conversación, en un bar cerca del puerto. La memoria es olvidadiza, pero es también selectiva, y recuerdo que aquella tarde-noche hablamos, entre otras cosas, de lo que llamábamos los sucedáneos, sustitutos o simulacros de lo que podría ser una vida verdadera. Yo aún no había leído a María Zambrano, pero sí a Albert Camus y a Erich Fromm. Es cierto que desde los años sesenta el contexto ideológico progresista era crítico con la sociedad de consumo, pero –considerado desde la perspectiva del siglo **xxi**– aquel diálogo resultó ser casi profético. En 1976 no existían todavía los videojuegos, ni la realidad virtual, ni la adicción a las pantallitas digitales, ni los “selfies”, ni las vanidades de Instagram. Pero en la publicidad y en las tiendas ya asomaba el morro de ese lobo alienador.

Es difícil ahora imaginar la situación y el contexto de entonces en Cataluña. Para los poderes culturales locales que operaban en los años setenta y ochenta, el cine experimental simplemente no existía y era materia de ninguneo. La ignorancia y el desprecio suelen ir en el mismo paquete. Cuando conocí a Bill Viola en 1983 –en el Festival de Cine de San Sebastián– recuerdo que le pareció un escándalo que autores como Balcells, Bonet o yo, que ya habíamos representado a España en la Bienal de São Paulo y habíamos presentado nuestro cine experimental en el Centro Pompidou, tuviéramos varios proyectos no realizados por falta de recursos económicos y de apoyo de instituciones públicas o privadas, pese a haberlo solicitado debidamente. Hay que decir que, sin becas ni ayudas a la producción, la videografía de artistas como Viola o Marclay simplemente hoy no existiría. A principios de los años ochenta Balcells pudo realizar sus mejores instalaciones con el apoyo de instituciones estadounidenses.

Hacia el vídeo, en cambio, había al menos una cierta curiosidad, quizá por la novedad tecnológica o porque una videoinstalación es más coleccionable que un film. El “vídeo-arte” se veía más “artístico”. Qué ridículo. Así que Nam June Paik parecía más “artístico” que Michael Snow o que Paul Sharits. Esto en España, incluida Cataluña: por supuesto no en París, ni en Nueva York, ni en Bélgica. En cuanto a otros medios de expresión “alternativos”, me limitaré a contar una anécdota que por desgracia es muy representativa. En torno a 1977 o 1979 la galería Ciento, dirigida por Marisa Díez de la Fuente, era una de las mejores y más modernas del país. En la inauguración de una de las exposiciones que Eugènia Balcells presentó en esa galería barcelonesa, recuerdo que estaba hablando con ella y de repente pasó junto a nosotros una crítica de arte bastante influente, que dejó ir en voz alta esta frase despectiva: “¡Estas artistas que se creen que las fotocopias son arte!”... Nos quedamos de piedra, pues la exposición era estupenda, arriesgada y una propuesta pionera. Muchos años más tarde aquella aguafiestas anticonceptual se ha descrito a sí misma como gran defensora del arte conceptual desde el primer momento... Tampoco es excepcional que la crítica de arte y el coleccionismo lleven veinte, treinta o cuarenta años de retraso con respecto a los y las artistas de verdadera vanguardia. Otra cosa es el simulacro de arte de vanguardia:

en el contexto catalán y español las obras epigonales de lo que previamente ha triunfado internacionalmente sí suelen recibir un inmerecido apoyo en los ámbitos y medios “mainstream”.

Pero el tiempo pasa y las cosas cambian, a veces a mejor. Y el día que un museo de arte contemporáneo como el MACBA de Barcelona, el MNCARS (Reina Sofía) de Madrid o el MoMA de Nueva York programe por fin una exposición retrospectiva de la obra de Eugènia Balcells –y espero que esto suceda más pronto que tarde– creo que va a necesitar muchas salas, y hará bien en dedicárselas si realmente ese museo quiere presentar una muestra que sea suficientemente representativa de los diferentes aspectos que componen la obra de esta artista multidisciplinar.

Este pseudoproblema que he mencionado –la necesidad de mucho espacio expositivo por abundancia de obra relevante que exponer– no lo tienen nunca aquellos artistas que han basado toda su obra en unas pocas ideas y formas, quizá demasiado explotadas o exprimidas, en algunos casos por necesidades profesionales (éxito comercial o institucional) antes que por genuina necesidad de exploración, reflexión y expresión. O, en otros casos, por genuino temperamento obsesivo: por ejemplo, el abuso de ojos y neuronas en la pintura de Zush, o la insistencia en las representaciones teatralizadas con personajes solemnes y ralentizados en la –por otra parte excelente– videografía de Bill Viola. En casos semejantes, conviene una selección mesurada, pues una muestra retrospectiva “demasiado” grande no haría más que revelar obscenamente los trucos reiterativos y pondría en evidencia la repetición innecesaria, rutinaria o incluso oportunista de fórmulas estéticas que un día le funcionaron a ese artista y tuvieron éxito en el mercado o en las instituciones artísticas.

Por supuesto, hay también artistas de repertorio reducido, que insisten y logran profundizar en unos pocos temas o elementos, y que son excelentes, espléndidos, especialmente cuando con esos pocos elementos expresivos logran remitir a un todo, a un contexto amplio y significativo. Es el caso de Johannes Vermeer en pintura, Alberto Giacometti en escultura, James Turrell en instalación, Saul Leiter en fotografía o Yasujiro Ozu en cine narrativo.

Si observamos la obra que ha realizado Eugènia Balcells desde 1970 hasta el año 2019, podemos ver que su ambición artística y su sentido general son totalizadores, tanto en los fines como en los medios. Y que su alcance abarca distintas escalas de la realidad y diversos tonos y temas, desde la crítica de los valores sociales y de los estereotipos culturales de nuestra época –visibles en comportamientos de personajes o en objetos de consumo– hasta la reflexión poética y filosófica en torno al universo, a la existencia, con sus ciclos y transformaciones, a las relaciones entre lo material y lo espiritual o a la complementariedad del conocimiento científico y la intuición poética. La artista dedica tanta atención a la experiencia y la percepción directa como a las representaciones culturales y científicas de algunas intuiciones que se expresan en ciertos mitos, arquetipos, símbolos, poemas o pensamientos filosóficos, especialmente los presocráticos.

Desde el principio el campo de acción de Balcells fue doble, y muy pronto fue múltiple. Sus primeras obras fueron libros de artista que significaban o prefiguraban ya sus principales modos y campos de acción: los inventarios de objetos (*A Book of Things*, 1970), los juegos combinatorios (*Combinations 1 2 3 4*, 1970), las representaciones y reflexiones en torno al cosmos (*Möbius Spaces*, 1971), la crítica de los estereotipos culturales y de género, en un sentido liberador y feminista entonces pionero (*Re-visió y Fin*, de 1977, y *Ophelia*, 1979) y la colaboración con otros autores afines y complementarios (*Anar i Tornar*, 1979, con el poeta Carles Hac Mor).

Algunos de aquellos libros de artista fueron inmediatamente anteriores a sus primeras obras en otros medios y soportes. Su primera instalación (*Supermercant*, 1976), se presentó en la Sala Vinçon de Barcelona y significaba a la vez una crítica del consumismo y un despliegue objetual plásticamente potente, que sorprendía por su combinación de poesía, sentido del humor, estética pop y reflexión conceptual profunda y en tono ligero.

El primer film de Eugènia Balcells fue la primera versión de *Àlbum*, de 1976, más larga que la versión de 1978. Hace tanto tiempo que no las veo que ya no me atrevo a afirmarlo, pero si no recuerdo mal, la primera versión era más intensa. La relación entre texto e imagen en un contexto romántico que se aprecia en este film me hizo pensar en Marguerite Duras, sobre todo en *India Song* (1975). De hecho, Duras y Balcells comparten su conexión euroasiática, y uno de los proyectos más atractivos de la artista catalana es un largometraje en vídeo –todavía inédito en el año 2019–

donde aparece su vinculación familiar con Birmania. Así pues, la biogeografía de Eugènia Balcells tiene sus lugares en Barcelona (y el Empordà) y en Nueva York, pero también en Birmania.

Balcells siempre ha alternado estancias de meses o de varios años en Barcelona y en Nueva York. En la capital americana coincidió desde 1968 hasta 1975 –y posteriormente desde 1979– con las actitudes de Fluxus, Nam June Paik, John Cage y Yoko Ono, que llevó a su territorio bifronte: propuestas de carácter crítico y sociológico y creaciones de alcance filosófico, poético, místico. En Barcelona, entre 1976 y 1979, la programación de la Filmoteca (entonces dirigida por el pintor Ramón Herreros) y de otros centros culturales como el Instituto de Estudios Norteamericanos, incluía ciclos de cine experimental que influyeron positivamente en los cineastas barceloneses. En la obra de Balcells –por ejemplo en películas como *Fuga*, de 1979– se pueden encontrar elementos en sintonía con el cine de Michael Snow, Werner Nekes y Dore O.

Eugènia trabajó con Eugeni Bonet en algunos proyectos cinematográficos, particularmente en *133* (1979), que realizaron y firmaron conjuntamente. Esta película es un caso singular de collage cinematográfico, pues el punto de partida era un sonido encontrado (un disco de efectos sonoros) que se ilustra también con imágenes encontradas (restos de películas compradas en un mercadillo barcelonés). En aquellos años Bonet promovió la realización de un film colectivo (*En la ciudad*, 1976-1977) en el que participamos con diferentes piezas breves bastante integrantes del arte conceptual y del cine experimental catalán y español, desde Miralda hasta Iván Zulueta. La pieza de Balcells era un collage creciente de objetos de consumo que iban saturando el espacio hasta convertirse en un caos por acumulación indiscriminada. Han tenido que pasar cuarenta años para que una gran parte de la sociedad empiece a ver por fin lo que algunos ya veían –o veíamos– entonces. Pero en 1977 ya había demasiados plásticos y demasiados objetos tóxicos.

En esa etapa barcelonesa Eugènia fue cofundadora del grupo FVI (Film Vídeo Informació), un grupo que sirvió para organizar proyecciones de cine experimental y vídeo, para adecuar el local de Rafael Tous que más tarde se convirtió en la primera sede de Metrònom (en la calle Berlínès) y para editar dos números del fanzine “Visual”. En FVI nos juntamos Bonet y Balcells (“els Eugenis” o “los Eugenios”), Manuel Huerga y yo. Y también participaron otros colaboradores, como Ignacio Julià, Carles Hac Mor, Luis “Platinos” Serra, Magdala Miquel o incluso visitantes esporádicos como un entonces aún adolescente José Luis Guerin. También se nos denominaba “los Visuales”. FVI se dispersó en 1979 porque Huerga y yo tuvimos que hacer el servicio militar –en Madrid– y también Eugènia Balcells regresó ese año a Nueva York.

Allí la artista barcelonesa realizó a menudo obras en colaboración con el músico Peter Van Riper, como el film *For/Against* (1983). Pero sobre todo instalaciones, performances y vídeos. Y también –en sintonía con algunas propuestas de John Cage– partituras heterodoxas, un filón que, por lo visto en la exposición de Christian Marclay recientemente presentada en el MACBA, todavía no se ha agotado.

En Nueva York Eugènia pudo realizar una obra muy visible: el díptico mural *Liberty, a Symbolic Puzzle* (1985), un mosaico-collage compuesto por postales de la Estatua de la Libertad, instalado al pie de este monumento. Todavía mejor fue el posterior políptico *Barcelona. Postal de postals* (1988-1990), compuesto por nueve murales también de carácter fractal (cada pieza era una variación del tema que se dibujaba en la imagen completa). La gran diferencia es que, mientras que la ciudad de Nueva York expone con orgullo su instalación, Barcelona guarda y esconde en unos almacenes municipales esa obra que tenía una vocación pública y popular.

La energía, la actitud y también el aspecto físico de esta artista la ha hecho parecer siempre mucho más joven de lo que dice el calendario, pero lo cierto es que en el año 2019 la trayectoria artística de Eugènia Balcells, iniciada en 1970, cumple cincuenta años, medio siglo ya. He dejado para el final la referencia a las obras que considero sus contribuciones más importantes, que son algunas de sus instalaciones con proyección o emisión de imágenes. Una de ellas es una escultura fotográfica y cambiante (*Traspassar límits*, 1995) y las demás son total o parcialmente videográficas: *From the Center* (1983), *Exposure Time* (1989), *Seeing the Dance* –que se presentó en Girona en el 2004 y no se ha visto todavía en la ciudad natal de la artista, Barcelona–, *Roda de color* (2009) y *Universo* (2012). Salvo *Exposure Time*, que tiene forma de escenario con objetos encontrados y completado por imágenes, todas las demás tienen estructuras curvas y cósmicas: de círculo, de hélice o espiral, o de esfera con secciones verticales en rotación.

A menudo los proyectos de Balcells son muy elaborados y complejos, y para su realización la artista ha tenido la necesidad y la suerte de contar con la complicidad de personas afines. Sobre todo de Eulàlia Bosch, quien impulsó y comisarió en 1996 la muestra del MACBA “Veure la llum” –una de las mejores que ha presentado este museo–, y desde entonces la ha ayudado en diversos proyectos. Pero también otras personas que han aportado contenidos, como el astrónomo Marc Balcells (en la instalación *Universo* y la muestra “Años luz”) o que han posibilitado la difusión puntual de sus obras, como Tere Carné, coordinadora de la Sala Montcada de la Caixa, donde se presentó *Exposure Time* en 1989.

Y en el caso de Eugènia Balcells las fechas son importantes. En febrero de 1995 presentó en Mataró su espléndida instalación *Traspasar límits*, sobre la cual escribí en “La Vanguardia”. Fue al cabo de unos meses cuando Bill Viola causó admiración en la Bienal de Venecia con una obra similar en algún aspecto, empleando la misma estructura de pantallas paralelas translúcidas y una similar doble proyección en sentidos opuestos. La obra de la artista catalana era anterior y también –en mi opinión– mucho más sugestiva y profunda que la del célebre artista americano.

Eugènia presenta en esta edición de Flux un autorretrato, por encargo de este festival de vídeo de autor. En esta pieza breve, la artista pasea por distintos lugares de Nueva York significativos en su biografía y emplea una esfera que refleja su imagen a la vez que concentra el paisaje de su entorno urbano. En esta acción-grabación, la autorretratada se deja sorprender por las visitas y los azares del paseo. La necesidad de inventariar y reunir lo diverso y lo disperso, el deseo de conciliar lo distinto y complementario, y el sentido deseado y el azar, y la voluntad de reflexionar sobre lo personal y lo universal, han sido constantes en la obra de Eugènia Balcells y por ello esta pequeña pieza es coherente con toda su obra anterior.

JUAN BUFILL és poeta (últim llibre: *Antinaufragios*, Vaso Roto, 2014), fotògraf, autor de vídeo i cine experimental, crític d'art (“La Vanguardia”, “Mirador de les arts”), periodista cultural i comissari d'exposicions. Va ser creador i guionista del programa *Arsenal* (TV3, 1985-1987).

Ramon Guimaraes

Barcelona, 1968. Creo espais on existir. El meu treball és un profund *work in progress*. M'expresso i manifesto a partir del cos, la veu i el moviment. Estilitzo o exagero la realitat per fer visibles aspectes invisibles de la nostra societat heteronormativa i posar-la en qüestió. Les emocions, els sentiments, els pensaments i les experiències personals són la matèria primera de la meua peculiar autoexploració física, psicològica i emocional.

La performance em permet anar més enllà del fet personal o individual i arribar a l'universal i col·lectiu. Per entendre: qui soc?, qui som?, què fem aquí?

Soc llicenciat en Belles Arts i Màster en comunicació audiovisual interactiva a la Universitat de Barcelona. Desenvolupo el meu treball a la ciutat de Barcelona. He exposat i realitzat performances a Matadero (Madrid), La Laboral (Gijón), i a Barcelona: al MACBA, La Fundació Joan Miró, el Centre d'Art Santa Mònica, Espace Ample, Homesession, Espacio Mutuo i Haimney Gallery.

La meua obra forma part de les col·leccions de la Fundació Vila Casas, del col·leccionista Franco de Toledo (Xile), de Homesession (Olivier Collet & Jérôme Lefaire), de l'Ajuntament d'Esplugues de Llobregat, de la Fundació Joan Brossa i del MACBA, entre d'altres.

selecció de vídeos per a projecció

A PIECE OF ART

2010. 2:35 min. Monocanal loop. Pal DV. Sonor.

Anglès subtitulat en castellà

Ocult rere una màscara amb una creu grega de cremalleres que m'impedeix la visió, investit com una obra d'art, parlo als espectadors i, alhora que els descobreixo el meu recorregut vital i sentiments més profunds, jugo a mostrar-me i ocultar-me rere la segona màscara.

IDENTITY CODE

2006. 1:55 min. Monocanal loop. Pal DV.

So: *Das Model* de Kraftwerk

Amb un sentit de l'humor exquisit, balla al ritme de l'hipnòtic *hit* de Kraftwerk dels setanta *Das Model*, en un joc de rols que oculta la seva verdadera identitat i la qüestiona.

C.V.

2011. 2:58 min. Monocanal loop. Pal DV. Sonor.

Anglès subtitulat en castellà

Com una víctima més després de les seqüeles i traumes d'haver passat pel sistema educatiu espanyol, faig aquest irònic *curriculum vitae* on desenvolupo un sarcàstic recorregut a través de tots els nivells d'aquest sistema pel qual molts hem passat i del qual tots som el resultat.



BIRD

2011. 1:04 min. Monocanal loop. Pal DV.

Sonor. No parlat

Em mostro amb el cap dins una gàbia d'ocells. Agafo un xiulet i començo a xiular com si en fos un fins a trobar una melodia que repeteixo sense parar. No la interrompo fins que deixo de ser mostrat. En el codi d'aquesta melodia hi ha el que ja és evident en la imatge.

DIALOGUE

2007. 19:03 min. Instal·lació en dos canals (en un angle de paret projectat o sobre monitors). Pal DV. Sonor.

Anglès subtitulat en castellà

El *Dialogue* que proposa Ramon Guimaraes té com a punt de partida, d'acord amb la seva estructura visual i espacial, el joc perceptiu sobre les posicions de l'emissor-receptor. Fidel a la permanent voluntat de l'artista per dislocar les coordenades geogràfiques de l'humà i del moral per fer de les seves representacions un potencial joc de projecció psicològica de l'espectador, la primera impressió a què ens porta és l'equívoc sobre



els participants en aquesta suposada conversa. Parlen entre si? Parlen directament al visitant? Parlen a algun tercer imperceptible o desconegut?

DAS MODEL

2009. 4:05 min. Monocanal loop. Pal DV.

So: *Das Model* de Kraftwerk versió Balanescu quartet

Sota la dolça melodia de la cançó *Das Model* de Kraftwerk interpretada pel Balanescu quartet, proposo a l'espectador una reflexió sobre l'esclavitud a què la moda i els canvis constants ens sotmet, així com a les màscares d'identitat que nosaltres mateixos ens construïm ja sigui per convicció o obligació i de les quals ens és molt difícil sostreure'ns.

BEING TACKY

2009. 2:13 min. Monocanal loop. Pal DV. Sonor, amb un fragment de *Give me, Give me, Give me...* del grup ABBA

Amb gran sentit de l'humor i com si es tractés del vídeo improvisat d'un adolescent a youtube, un emmascarat rosa deixa enrere la seva timidesa i ens mostra el seu fals amor com a expressió del seu egoisme desmesurat.



DOUBLE MASK

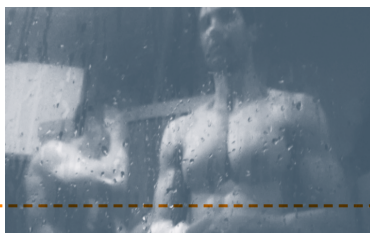
2009. 3:44 min. Monocanal loop. Pal DV. Sonor

Sota l'aparença de desinhibició i llibertat, un grup d'homes emmascarats s'aventuren en una experiència sexual furtiva als banys del club gay Church d'Amsterdam. A pesar d'estar completament nus, oculten els seus rostres rere una màscara inexpressiva d'aire picassià. Durant l'experiència sexual furtiva als banys, cauen les màscares però els seus veritables rostres continuen ocults per una segona màscara idèntica. Espaordits, fugen mirant de dissimular. Una nova reflexió sobre la identitat i la por d'enfrontar-nos a descobrir qui som.

DOORS

2009. 0:57 min. Instal·lació en set canals simultanis sincronitzats. Cada vídeo dura 57 segons i cada vídeo compta amb un fotograma. Primer van sols, després es barregen fins que al final s'activen tots alhora (Red, Yellow, Blue, Green, White, Black, Pink). Pal DV. Sonor.

A pesar de la quantitat de personatges amb diferents màscares que habiten aquest passadís, és molt palpable un alt grau



d'incomunicació, por, soledat i dificultat de relacionar-se entre ells. Les pors van més enllà de les màscares. El passadís es converteix en un carreró sense sortida on les portes, en lloc d'oferir resguard o obrir-nos a nous universos, es converteixen en tanques infranquejables, a vegades presons, altres vegades falses vies d'escapament que no condueixen enlloc. Aquesta instal·lació funciona com a metàfora de la realitat relacional cada vegada més quàntica que ens envolta.

THE ARTIST

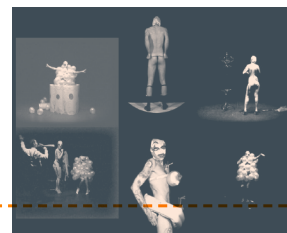
2011. 3:54 min. Instal·lació karaoke interactiva. Monocanal loop. Es presenta en projecció amb un micròfon i altaveus perquè el públic pugui cantar. Pal DV. So: *Das Model* de Kraftwerk

En aquesta videoinstal·lació se'ns convida a utilitzar el micròfon i cantar en karaoke davant el que, en aparença, és un divertit nou videoclip de *Das Model* (1979) del grup alemany Kraftwerk, però que amaga una nova lletra manipulada amb la intenció de provocar una reflexió sobre el paper de l'art i de l'artista.

CLEANING LADIES

2014. 7:15 min. Monocanal loop. HD. Sonor

Encara que no ho sembli, aquesta peça va ser gravada amb un iPhone 5 de forma oculta en un passadís rere els miralls transparents d'una discoteca on se celebrava una festa del Circuit Festival l'estiu del 2014, on m'havia convidat Franco de Toledo. Vaig quedar fascinat per tot el que passava en els lavabos d'aquella discoteca. El que més em va sorprendre va ser que mentre la fauna d'homes assedegats per seduir els altres s'arreglava davant els miralls transparents, les dones de la neteja, sense immutar-se per res del que passava allà, anaven netejant els lavabos per mantenir-los en bon estat. I em pregunto: qui són les *Ladies*?



BEING BURLESQUE

2011. Instal·lació de vídeo en 6 canals en loop col·locats darrere un mur amb forats i auriculars que permeten el visionat com si es tractés d'un Pin Up Show. Pal DV. Sonor

MISS BALLOONS DREAM BOY 1:08 min

MISS ZIPPERS DREAM BOY 0:36 min

MIS BALLOONS 1:52 min

MIS ZIPPERS 1:19 min

HAPPY BIRTHDAY MISS BALLOON 0:44 min

BEING BURLESQUE 1:48 min

A partir de la reutilització del material generat per a la performance *Being Burlesque* es construeix un espai per al voyeurisme que invita el públic a mirar un tipus d'aproximació al món *burlesque* des d'unes perspectives de gènere més actuals, en les quals la dona deixa de ser l'únic objecte de desig, joc i manipulació alhora que incorporen una major dosi d'humor i ironia no sempre tan present com suposadament hauria de ser en aquest gènere.

READY MADE

2016. 2 min. Monocanal loop. HD. Sonor.

Anglès subtitulat en castellà

Amb gran simplicitat de mitjans, una vegada més, em permeto jugar amb l'espectador, ja sigui a través dels meus constants canvis capil·lars, com a través del meu discurs durant el vídeo, per retenir-lo i que es quedi amb mi fins al final. D'aquesta manera, aconsegueixo que l'espectador, sense que fos la seva intenció, validi el meu discurs i aquesta peça de vídeo. Capgirant aquest ja vell concepte duchampià.

QUANTIC SELF-PORTRAIT

2019. 10 min (en versió monocanal quàntica). HD. Banda sonora original: Canvo. Vídeo i instal·lació de vídeo en nou canals.

30 min (en versió monocanal lineal). Durada variable (en versió instal·lació multipantalla)

Quantic Self-portrait és una sincera i profunda reflexió sobre l'ésser, a partir de l'hipnòtic joc de les nou lletres del meu cognom sobre un tauler d'escacs. A partir de les lletres, estableixo nou grans temes: Gènere, Universal, Inspiració, Mort, Art, Raó, Amistat, Edat, Sexe, rere els quals hi ha, de forma implícita, altres subtemes relacionats. Per parlar d'aquests nou temes i subtemes, em construeixo vint-i-una identitats diferents, amb perfils de diferent índole, tant social, cultural, política com de gènere. Mitjançant aquests vint-i-un alter egos vaig teixint un fals documental en blanc i negre que transita i recorre diferents racons de la meua ment, del meu cos i del meu esperit, amb una mirada tan atmosfèrica que permet que s'hi colin música, amics, espais, present, passat, futur, els vius i els morts. Una experiència d'intensa immersió i autodescobriment mitjançant l'aplicació de la física quàntica a la idea clàssica de l'autoretrat.



EL PODER DE ACTUAR:

EL ARTE PERFORMATIVO DE RAMON GUIMARAES

Jérôme Lefaure / Olivier Collet

El autorretrato es “otro mundo en el cual es imprescindible olvidar este en el que vivimos”: en contraposición a la postura de retirada introspectiva de Jean Cocteau, el trabajo de Ramon Guimaraes explora el retrato y el autorretrato precisamente desde su poder de representación, de descodificación y de reformulación del mundo: el artista lo utiliza como punto focal de sus dispositivos para especular sobre nuestras contradicciones y la incomodidad de nuestra condición, desde el paradigma de la soledad en las sociedades contemporáneas hasta el estatuto de la verdad o la legitimidad del poder.

El vídeo *Selfimage* (2005) entremezcla entrevistas de diferentes personas sobre la percepción de su propia imagen, una imagen que el espectador sólo puede ver durante un breve instante antes que se difumine para el resto de la entrevista. El deseo universal de ver se enfrenta a la reticencia personal de verse a sí mismo. El vídeo explora así el protagonismo que ostenta nuestra imagen y la alienación que supone su proyección. Atracción e inhibición, deseo y negación: el artista incide en la tensión entre la voluntad de control y aquello que la desborda, entre el marco normativo e intencional y aquellos impulsos que lo suelen rebatir. *Atrets* (2004) presenta, por ejemplo, un dispositivo en base al engaño que anticipa su título (un juego de palabra en catalán entre “atraídos” y “a tiros”): el artista captura, en diferentes participantes, una expresión de miedo provocada por una detonación no prevista. La obra expuesta consiste en una serie de retratos serenos que el público tiene la posibilidad de alterar, mediante un botón, el cual activa la proyección de las mismas caras deformadas por el rictus del susto. La investigación del sadismo y del voyerismo que sustenta el proyecto atraviesa toda la obra de Guimaraes, en tanto que estas prácticas son reveladoras de la distribución del poder en el sujeto, que ejerce de manera intrincada el rol de autoridad y de víctima. *Being Cool* (2008) sintetiza esta duplicidad del ser humano en una paradoja: “la belleza es un invento que nos hace sentir horribles”. En el vídeo, personajes travestidos confiesan con un tono un tanto teatral su incomodidad de cara a un determinado punto de su apariencia, antes de asestar, con tono altivo, una serie de frases de desprecio hacia el aspecto del otro. La dialéctica del complejo y de la burla devuelve el concepto de belleza a lo que supone: el sufrimiento en carne propia del ejercicio de un biopoder, que nos ha convertido en sus agentes más efectivos.

El artista no ha dejado de explorar la manera en que nos rendimos, por voluntad propia, a mandamientos ajenos sobre la manera de comportarse o de estar en el mundo. Una extensa lista de performances o vídeos se refieren al esfuerzo que realizamos de cara a la imagen que proyectamos. Algunas de estas lo hacen de manera muy directa: *Souvenir* (2007) encadena fragmentos de vídeos que anticipan la moda del *selfie*: se ve el artista a punto de autorretratarse frente a una acumulación de imágenes de monumentos con estética de postal. *Without your mask on* (2005) recurre en cambio a la disimulación de la cara para confesar comportamientos considerados como no admisibles. Con ello, Guimaraes explora cómo la tergiversación de la identidad propia cristaliza el conflicto entre normas sociales y búsqueda de la verdad, un tema que indaga de manera recurrente. Ahonda así en los roles que adoptamos para actuar en sociedad: esto es, estructuralmente hablando, en los marcos de comportamiento y de conocimiento que nos preceden. El artista especula con ello sobre el valor de la verdad frente a los sistemas de aprendizaje, a las convenciones y al grado de aceptación social. El uso habitual de la máscara en sus performances, sus vídeos y sus esculturas tiene connotaciones relacionadas con el teatro, la actuación y

la puesta en escena. Este accesorio constituye una forma de cuestionar la alienación a la que nos expone la obligación social, sufrida o asumida, de conformarnos a unos modelos preexistentes. Es también una manera de discutir la relación entre lo visto y lo inteligible. La obra *Das Model* (2009) superpone así dos capas: una pista de audio –la melodía de una canción de Kraftwerk cuya letra relaciona la belleza y el consumo– y un vídeo –un stop-motion, donde una cabeza enmascarada cambia frenéticamente de aspecto mediante pelucas, máscaras y otros atrezos–. La disimulación y la opacidad es el hilo rojo de esta pasarela de “looks”. El espectador se ve forzado a admitir que todo lo que se nos da a ver es intrascendente para alcanzar el conocimiento.

El desengaño y la desilusión atraviesan de hecho una parte importante del trabajo que Guimaraes dedica a nuestras relaciones. En piezas aparentemente conversacionales, destaca la soledad y la incomunicación que caracterizan la sociedad contemporánea. La máscara deviene una metáfora del aislamiento que acabamos sufriendo. En *Being words* (2008), una serie de personajes enmascarados sueltan réplicas y tópicos, que se hacen eco por momentos, sin que el conjunto consiga escapar a una honda sensación de absurdidad. *Dialogue* (2007) confronta una máscara dorada de tendencia barroca y una máscara negra de obediencia más bien masoquista: las frases que declama cada una de ellas parecen proceder de una conversación, pero vienen agrupadas en un monólogo que invoca de manera casi desesperada la presencia y la interacción con el otro. El vídeo pone así en escena los estigmas de la contemporaneidad: egoísmo, superficialidad, falta de empatía, y la ausencia de cualquier interlocución que no sea el eco que suscitan nuestras palabras en la oscuridad. En otra pieza, *Wordless* (2012), el artista invita a reducir el ruido de nuestras palabras y a explorar el valor del silencio para huir del vacío creado por nuestras propias conversaciones. Bien sea mediante una postura sincrética (*Being God*, 2009) bien sea mediante la reevaluación de formas comunitarias desaparecidas (performance *Step forward a second chance*, 2015), el artista utiliza de hecho sus piezas para valorar nuevos caminos vitales, especialmente cuando nuestra vida se ve invadida por la presión consumista y la capitalización de nuestros deseos (*Pot art sucks*, fotografía, 2018). En la performance *Being Blind* (2018), Guimaraes camina a ciegas con una máscara y el video *A piece of art* colgado en su pecho, con la única ayuda de un bastón y de la buena voluntad de los asistentes. El recorrido entre el centro de arte Santa Mònica y el Museo de arte contemporáneo de Barcelona sugiere la posibilidad de reactivar, desde el espacio público, la posición del arte como lugar de resistencia a la fragmentación social y al productivismo de la esfera relacional.

Más allá de la incomunicación, otras piezas del artista se centran en el juego de poder sistémico que el aparato sentimental disimula. En un formato muy breve, *Being tacky* (2009) muestra un personaje con una máscara un tanto cursi, que parece cruzar el subtexto BDSM de este atrezzo fetiche con los códigos comerciales de San Valentín. El tierno acoso al que este curioso protagonista somete al espectador, cubriéndole de besos mediante la pantalla, se ve alterado muy pronto por un canto: su letra, que empobrece un *hit* de Abba, ya de por sí pegadizo (un “Give me” repetido al infinito), sitúa el gesto amoroso en el terreno de un puro mercadeo egoísta. Guimaraes retrata la conversión del sentimiento en un juego de beneficios, en consonancia con la ideología liberal que estructura nuestra esfera cultural y acaba contaminando nuestro pensamiento y nuestras emociones. El paradigma sentimental basado en la posesión y el beneficio, al que apunta el artista, aboca las relaciones al fracaso y propicia una soledad endémica: *Doors* (2009) representa, con un dispositivo que se podría calificar de meta-teatral, la dificultad para relacionarse con los demás: surgiendo de las puertas que puntúan un largo pasillo, la misma persona enmascarada se cruza a sí mismo de manera repetida sin que se genere, en ningún momento y a pesar del alboroto general, el menor amago de encuentro.

El trabajo de Guimaraes huye sin embargo de la resignación. El “camp” al que se refiere el título de una de sus obras atraviesa su obra de par en par: la ironía y el exceso se combinan para convertir el panorama pesimista, al que alude gran parte de sus trabajos, en un dispositivo de superación. Las máscaras vienen cargadas de significantes en este sentido: hechas de tejidos sedosos, de pieles sintéticas, con cremalleras, piezas sobrepuestas y pestañas sobredimensionadas, van del arquetipo a la caricatura. Si seguimos la definición del “camp” a partir del grado de artificio y de estilización, como lo sugiere Susan Sontag, la fuerza de la obra de Guimaraes radica sin duda en la dosis de exageración asumida, los juegos de roles y el humor, aunque sea negro. Se trata de una postura que aplica con tono mordaz a los roles de género en la performance *Being in between* (2008): allí, la

naturalización de los géneros se ve ridiculizada por unos genitales postizos y reversibles que se despliegan de manera descomunal. El travestismo y las máscaras que Guimaraes moviliza en sus piezas no se limitan a la simple representación de un papel, sino que caricaturizan los signos en que se sustentan, hasta subvertir su sentido. Les da además una vuelta de tuerca por un uso inesperado y desbordante: lo que podría ser un ejercicio de disimulación se complica al infinito, cuando Guimaraes superpone máscaras como en las performances *Ritual* (2007) o *Being Lovely* (2007), creando asimismo el desconcierto del público: ya no se trata de esconder, sino de esconder lo que esconde, siguiendo las estrategias retorcidas del poder para autojustificarse de manera permanente. El “camp” es una representación y una deformación que no se queda en la postura de denuncia, pero ofrece posibilidades generosas de reinención, de subversión y de reiteración rebelde, frente a lo que ya-está-aquí. ¿Pero quizás esto sea precisamente el auténtico papel del arte?

Con la performance *Being Burlesque* (2011), Guimaraes se adentra en el género documental desde una ficción supuestamente dedicada a narrar la historia del género burlesque. La conferencia-espectáculo que organiza entonces puede ciertamente leerse como una referencia a lo que se ha popularizado como *fake news* y a nuestra capacidad para discernir las narrativas comprobadas de las tergiversadas. Pero es también una manera de poner el foco sobre la construcción de los discursos y del imaginario colectivo; y de subrayar la capacidad del arte para cuestionar el relato hegemónico. Guimaraes ve en ello el potencial real del arte; y, en varias piezas (*Maneki Neko*, 2007; *Masterpiece*, 2013 o *The artist*, 2011), lo contrapone al valor exclusivamente relacionado con el éxito que le suele otorgar la sociedad liberal. Hace alusión, en estas obras, a la inserción obligada de los artistas en un sistema meramente especulativo para sobrevivir, pero también a la desactivación del poder subversivo del arte mediante su sumisión a las dinámicas comerciales o institucionales que dominan el paradigma artístico actual. Guimaraes realiza así, en 2016, una performance (*Being Punk*) en el MACBA, con el motivo de la exposición “Punk”, sin que le hayan invitado. Incide con ello en una paradoja: que una exposición sobre un movimiento tan contestatario no admita acciones que no pertenezcan a las que son definidas por las autoridades museísticas. Apunta otra vez al doble discurso del poder y a nuestra propia participación en sus estrategias: una reflexión que el artista reitera en el marco del conflicto social relacionado con la reivindicación independentista en Catalunya, refiriéndose a la problemática del Estado como forma de represión. En la performance *Made in Spain* (2017), un mapa de España en género de punto que se deshilacha apunta a la construcción del paradigma nacional, haciendo hincapié en su fragilidad, su inconsistencia histórica y el carácter anticuado de sus fundamentos.

¿Cuál debe ser nuestra relación con la autoridad y cuál es el estatuto del artista de cara a una posible resistencia? Son cuestiones que acompañan toda la trayectoria de performance de Guimaraes. Algunas performances someten a sus participantes a una mutilación simbólica de su libertad: bocas selladas, manos maniatadas, pies presos de una telaraña tejida por el artista (*Unveiling the bride*, 2018), etc. En muchas de ellas, mediante un guion preestablecido, el artista se convierte en garantía de un orden que repite y aísla, de forma metafórica, las estructuras de poder que se imponen en nuestras vidas. El uso y el control de los movimientos del público en la performance *Love in three acts* (2015) alude así al ejercicio de la autoridad y, a la vez, a la asunción por parte de los sujetos de su legitimidad. El arte se convierte, con ello, en un lugar de subordinación emancipadora, un lugar de conciencia y de reconocimiento de las opresiones que nos constituyen como seres sociales. Un ejercicio del autorretrato que utiliza las mecánicas de la reconstitución para explorar las servidumbres de las cuales somos partícipes.

JÉRÔME LEFAURE i OLIVIER COLLET han comissariat nombrosos projectes, especialment en el marc de Homesession, un espai independent barcelonès que van iniciar el 2007 i que combina programes de residències, de suport a la creació i d'educació artística.

Kònic Thtr

www.koniclab.info

Companyia de dansa multimèdia amb seu a Barcelona dedicada a la creació contemporània en la confluència de l'art i les noves tecnologies. Rosa Sánchez i Alain Baumann són els impulsors de la línia conceptual, creativa i tecnològica de Kònic (Thtr&Lab). Ambdós compten amb una llarga trajectòria professional en relació a les noves tecnologies aplicades a la instal·lació, la performance, la dansa i el teatre.

Kònic Thtr és reconeguda internacionalment com a pionera en la utilització i la incorporació de tecnologia interactiva a projectes de creació. Les seves propostes s'han mostrat a més de 40 països, d'Europa, Amèrica, Àsia i Àfrica.

BRUMA

Concert-performance intermèdia. 40 min

BRUMA és un concert performatiu sobre plantes i posthumans, que evoluciona a partir dels senyals sonors i visuals captats en directe d'un set vegetal sensat i connectat a un dispositiu interactiu realitzat per Kòniclab per a aquesta peça. La referència conceptual explora l'impacte de la tecnosfera sobre la biosfera amb l'objectiu d'articular un sistema híbrid de natura-sensada on la part orgànica consisteix en elements vegetals que creen un ambient capturat i sensat digitalment. La part electrònica permetrà interactuar amb el dispositiu visual i sonor a partir del valor de diversos sensors d'ambient: llum, humitat, temperatura i humitat del sòl.

"Hem infligit canvis a la terra de tal mesura que no hi ha cap acció possible per revertir-los. Hem d'aprendre a viure en un nou entorn, en el qual possiblement no podrem fer-ho sense l'ajut dels avenços tecnològics. Per a aquesta nova configuració, proposem crear un espai on, per un moment, evsaiem el núvol que representa aquest canvi, bufant com ho faria una mare o un pare sobre la ferida d'un infant, que no es curarà per fer aquest gest, però que alleujarà a totes dues parts temporalment."



Concepte, direcció escènica i coreogràfica: **Rosa Sánchez**. Composició musical: **Alain Baumann**. Intèrprets: **Rosa Sánchez, Viktoria Kohalmi, Alain Baumann**. Escenografia: **María de Frutos**. Desenvolupament dispositiu robòtic de càmera: **Andrés Costa i Citlali Hernández (Colectiu ENE_ENE)**. Direcció tecnològica, desenvolupament electrònica i interactius: **Alain Baumann**. Comunicació: **Francesc Benages**. Producció: **Kòniclab**. Aquest projecte escènic es va realitzar en el marc de la residència artística de Kòniclab a la Fabra i Coats. Amb el suport de: **Fabra i Coats, Fàbrica de Creació Institut de Cultura; Ajuntament de Barcelona Departament de Cultura; Generalitat de Catalunya**



Jesús Ramos Huete

vimeo.com/user3973306 jramoshuete@gmail.com

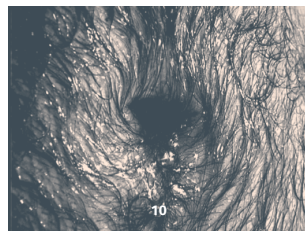
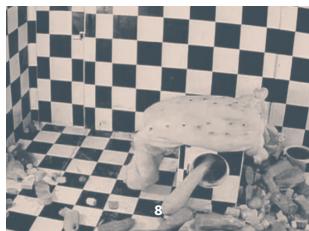
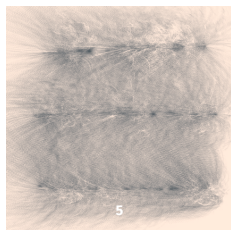
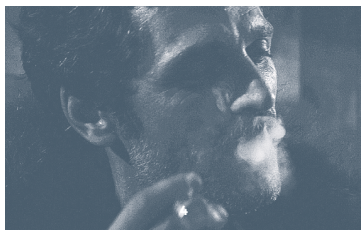
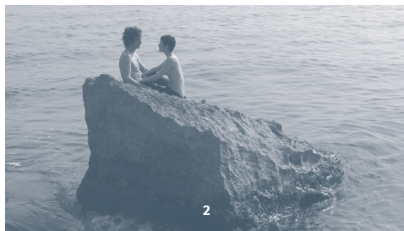
Mataró, 1961. Cineasta i escriptor cinematogràfic. Estudia Psicologia i Guió a universitats de Barcelona. Escriu els llargmetratges: *Orquídeas y Volcanes*, *El paraíso de los ángeles salvajes* i *El mercado Incandescente*. Des del 2001 guionitza, realitza i produeix peces audiovisuals que abracen des de curts experimentals fins a peces de videoart, com *Los hombres invisibles no tienen piel pero tienen alma*, *Reflejos y Sombras*, *El agua del castillo rojo*, *El despertar de la libélula*, *Paisaje celular* i *Autorretrato como tierra*. Imparteix conferències i tallers sobre l'audiovisual. Coescriu *El Diccionario del guion audiovisual* per

a l'editorial Océano. La seva trajectòria s'ha consolidat des de l'auto-determinació i la col·laboració que exigeix moure's pels marges. Amb la necessitat imperiosa de presentar al món altres realitats que se'n escapen, les seves peces representen la vitalitat però en petit, a l'estil dels haikus japonesos. L'interessa profundament el coneixement sobre l'ésser humà i l'audiovisual, a més de l'entreteniment com a vehicle d'aquest coneixement. Té preparat per publicar el llibre de poesies, fotografies i curtmetratges: *Algunas plantas no necesitan tiesto y Poemas abandonados*.

JARDINES ACUÁTICOS CON PRESENCIA DIVINA

2019. 4:26 min. Videoinstal·lació sense so (loop). Muntatge: Ramon Marcet

A les pantalles i a la manera de tríptics, apareixen rierols, ombres, plantes, llum de el sol i estanys. En aquests petits jardins, homenatges a la màgia de la natura i expressió d'espiritualitat entesa com a poesia, descobrim Tara, la mare dels budes; un buda nen; un Bodhisattva, ésser amb ment compassiva i empàtica; Shiva, el déu de tres ulls i senyor de la dansa, i el seu fill Ganesha, el déu elefant, gravat en una fulla.



Paula Ábalos www.paulaabalos.com

LOS INMORTALES

2017. 5 min. sense so

Los inmortales documenta fenòmens socials que tenen lloc a l'interior d'establiments culturals, específicament al Museu de l'Orangerie (París) davant de "Els Nenúfars" de Claude Monet, producte de la tecnologia.

L'obra reflexiona sobre com amb les xarxes socials i els telèfons mòbils, l'acció de retratar i d'autoretratar-se (*selfie*) pren rellevància per sobre de la contemplació de l'obra, on el subjecte se situa en primer pla i aquesta passa a ser teló de fons. És més important retratar l'experiència que viure-la. L'artista, aprofitant l'excés de càmeres dins del museu va retratar els seus usuaris en el moment de fer-se una *selfie* sense que ells ho notessin.

Marina Barsy Janer x Isil Sol Vil www.marinaxisil.com

LATIR

2017. 5:28 min

Ensorrar l'espai fronterer del cos.

Foradar-lo.

Desproveir-lo de la seva principal estructura de defensa cap a adversos externs.

Desprendre's de l'ego, jo, tu, meu, teu...

Convertir-lo en un nos i aquest, resignificar-lo.

Inexistència del qui,

en aquest punt resideix l'acte extrem de mimesi,

en el mateix on allò fronterer es dissipa i s'obre la percepció més enllà d'un batec del temps.

Rosó Cusó www.rosocuso.com

— 1 DESnaturalitzar-se_REnaturalitzar-se — 3

2018. 4:12 min

Quan pensem en una olivera, ¿ens la imaginem tal com és en estat salvatge –més a prop d'un arbust que d'un arbre– o ens la imaginem amb una imatge platònica, cultivada, podada i cuidada? Les oliveres són natura o són cultura?

Quan enyorem la vida a la natura ja no sabem realment què enyorem, si una realitat o un imaginari construït. No podrem viure mai en la natura salvatge perquè quan ens hi acostem la transformem, però sempre necessitem pensar que en algun lloc es manté pura i que ens està esperant per acollir-nos.

Jesús Etxart www.etxarte.com

I INVENTED THE WORLD WIDE WEB — 4

2019. 2:30 min

Blackout (apagada) a la base aèria Progress Arsenyev (Primòrie, Rússia). Leo, membre del supercomputeritzat helicòpter d'atac marítim Ka-52K, escolta una antiga conferència TED recuperada: "I Invented The World Wide Web".

Aurora Gasull www.aurora.cat

CARTES DES DEL BOSC — 5

2019. 4:30 min

Un dels meus somnis és viure prop del bosc.

Reconec pocs cants d'ocells i des del melic de la ciutat he començat a escoltar les gravacions que Eloisa Matheu ha fet pels boscos de Catalunya. Així és com ha anat sorgint una correspondència necessària, les *Cartes des del bosc*.

Aquestes cinc són per a vosaltres i per als qui han concebut i fet possible la Videocapsa a Flux. L'adreça: Arts Santa Mònica. El remitent: un grup d'orenetes, un rossinyol, un picot garser petit, un tord i un mussol.

Gonzalo Marcuzzi

www.youtube.com/channel/ucaxp_hbpznerztcranc-aqw?view_as=subscriber

LA DANSA DELS CONTENIDORS I LES NOSTRES ESCOMBRARIES NEODEMOCRÀTIQUES

2019. 3 min

De la sèrie “Danses Democràtiques Macabres”

La dansa és una noble eina per ballar i construir, malgrat les asfíxies d'un sistema democràtic cada vegada més hermètic, irracional dins d'un pensament únic, verticalista i repressiu davant les dissidències col·lectives o individuals. Un sistema que és brut, degradant i contaminant.

Aquesta sèrie de “Danses Democràtiques Macabres” (de balls contemporanis) denuncia la misèria contemporània i la necessitat d'un canvi ja no només nacional o estatal sinó mundial. Les escombraries fan pudor i contaminen, els contenidors són les noves urnes? La nova democràcia del segle XXI.

Xavier Moreno

www.xaviermoreno.info

LOVE

2019. 5 min

Una reflexió sobre l'amor i les relacions emocionals en els temps actuals, en els quals la tensió entre les velles tradicions i els nous models econòmics, simbòlics i polítics crea situacions desconcertants. Una mirada encuriosida vers diversos, conflictius i sovint delirants models que tenen els humans d'estar junts i separats de dos en dos. I d'explicar-s'ho.

Jaume Parera

www.jaumeperera.com

PIGGY

2003. 3:30 min

Piggy es presenta com un cos reconstruït que s'escenifica darrere d'un comportament animal. Atrapat en la seva pròpia pell i ocultant el seu rostre, intenta escapar de si mateix en una espiral sense sortida. Es manifesta la figura del porc com a símbol dels desitjos impurs, de la transformació d'allò superior a inferior, però és també metàfora de la necessitat i obsessió per la neteja i la higiene extrema. Una neteja que embruta, generadora de violència psíquica i domèstica a un personatge que muda i que s'autocastiga. *Piggy* viu trastocat per l'excés de control higiènic i lluita contra l'asèptic. Els productes de neteja són toxicitat i aliment a la vegada.

Javier Peñafiel

VÍCTIMAS DE SEÑALÉTICA

2006. 1:50 min

De la sèrie de vídeos per a dibuixos i locutor.

Pere Portabella

www.pereportabella.com

LA TEMPESTA

2003. 6 min. b/n

Uns cossos nus se sotmeten al fort impacte de l'aigua, mentre sona la peça “Il Temporeale” de l'òpera *La Cenerentola* i l'obertura de *Il barbiere di Siviglia*, ambdues de Gioacchino Rossini. La pel·lícula es va fer per integrar-se a l'espectacle de Carles Santos *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora*.

FLUX CLUB

EL CLUB DE VÍDEO DE BARCELONA

Sessions periòdiques quinzenals, amb projeccions seguides de col·loqui, que complementen el festival des del punt de vista dels seus continguts i que estenen el seu període d'acció més enllà dels dies dedicats estrictament al festival.

PROGRAMACIÓ FEBRER–NOVEMBRE 2019

SESSIÓ 1. DILLUNS 11 FEBRER

Daniel Barnett & Rose Present

SESSIÓ 2. DILLUNS 25 FEBRER

Llorenç Soler

SESSIÓ 3. DILLUNS 11 MARÇ

Gonzalo Marcuzzi Iglesias

SESSIÓ 4. DILLUNS 25 MARÇ

Miguel Andrés

SESSIÓ 5. DILLUNS 8 ABRIL

Enrique Lafuente

SESSIÓ 6. DILLUNS 22 ABRIL

Javier Guerra

SESSIÓ 7. DILLUNS 6 MAIG

Francesc Abad

SESSIÓ 8. DILLUNS 20 MAIG

nodoCCS

SESSIÓ 9. DILLUNS 17 JUNY

Pere Noguera

SESSIÓ 10. DILLUNS 23 SETEMBRE

Julián Álvarez

SESSIÓ 11. DILLUNS 7 OCTUBRE

Dionís Escorsa + Albert Merino

SESSIÓ 12. DILLUNS 21 OCTUBRE

Noemi Sjöberg

SESSIÓ 13. DILLUNS 4 NOVEMBRE

Mana Salehi



organitza_

HABITUAL
VIDEO TEAM

www.habitualvideoteam.org

info@fluxfestival.org

amb la col·laboració de_



Generalitat de Catalunya
Departament
de Cultura

cultura.gencat.cat



Ajuntament de
Barcelona

lameva.barcelona.cat/barcelonacultura

SANTAMÒNICA

www.artssantamonica.cat



www.anticteatre.com

amb el suport de_



SERVEIS DE PRODUCCIÓ,
POSTPRODUCCIÓ, DUPLICACIÓ
I MULTIMÈDIA

www.altervideo.tv



SEGELL DISCOGRÀFIC
INDEPENDENT

www.g33grecords.com