

Indagine sulla xerografia nella prima produzione artistica di
Eugènia Balcells: *Ophelia, variacions sobre una imatge* (1979) e
Xerox Music (1981)

Investigation on xerography in the early artistic production of
Eugènia Balcells: *Ophelia, variacions sobre una imatge* (1979)
and *Xerox Music* (1981)

doi: 10.54103/2282-0035/28700

Elena Pellicciari

 0009-0007-3277-2303

pellicciarielena97@gmail.com

Abstract

[IT] L'articolo analizza l'uso della tecnica xerografica da parte dell'artista catalana Eugènia Balcells in due delle sue opere, *Ophelia, variacions sobre una imatge* (1979) e *Xerox Music* (1981). Entrambe le opere evidenziano le caratteristiche uniche di questo mezzo espressivo. Il primo paragrafo sottolinea l'essenza della xerografia, in particolare l'uso della fotocopiatrice Xerox 9200, uno strumento completamente non artistico e non convenzionale che diventa il materiale industriale preferito per creare non semplici duplicati ma un oggetto completamente nuovo e unico. In entrambe le opere, le caratteristiche intrinseche della macchina – come errori e striature – vengono amplificate e sfruttate nella costruzione dell'opera d'arte, sia che si tratti di un libro d'artista che di una partitura musicale. Il secondo paragrafo si concentra sull'aspetto innovativo introdotto dall'artista catalana. La xerografia viene presentata infatti come una forma intermedia, un ponte tra diversi media. Le xerografie non sono semplicemente risultati finali o prodotti artistici autonomi, ma punti di partenza che permettono transizioni flessibili da un medium

© Elena Pellicciari

Received: 10/04/2025

Accepted: 16/07/2025

all'altro. La xerografia consente all'artista di appropriarsi di contenuti di un medium e utilizzarli all'interno di un altro, una pratica fondamentale nei processi artistici della fine del ventesimo secolo.

PAROLE CHIAVE: Eugènia Balcells, arte contemporanea, intermedialità, xerografia

[EN] The article analyzes the use of xerographic technique by the Catalan artist Eugènia Balcells in two of her works, *Ophelia, variacions sobre una imatge* (1979) and *Xerox Music* (1981). Both works highlight the unique characteristics of this expressive medium. The first paragraph emphasizes the essence of xerography, specifically the use of the XEROX photocopier, an entirely non-artistic and unconventional tool that becomes the preferred industrial material for creating not mere duplicates but something entirely new and unique. In both works, the inherent characteristics of the machine – such as errors and streaks – are enhanced and exploited in constructing the artwork, whether it is an artist's book or a musical score. The second paragraph focuses on the innovative aspect introduced by the Catalan artist. Xerography is presented as an intermediary form, a bridge between different media. The xerographs are not merely final results or self-contained artistic products but starting points that allow for flexible transitions from one medium to another. Xerography enables the artist to appropriate content from one medium and use it within another, a key practice in the artistic processes of the late 20th century.

KEYWORDS: Eugènia Balcells, contemporary art, intermedia, xerography

INTRODUZIONE

«The fastest duplicator in the West» (fig.1),¹ «The duplicators for those who appreciate the virtues of simplicity».² Questi sono solo alcuni dei titoli della campagna pubblicitaria lanciata da Xerox Corporation tra il 1976 e il 1977. Le locandine spesso si trovavano in riviste specializzate come «The Star Building Systems», oppure facevano parte di un più ampio progetto promozionale iniziato nel gennaio del 1977 con una pubblicità, divenuta iconica, durante il Super Bowl XI (fig.2): il protagonista è Brother Dominic che assiste al miracolo di semplicità e velocità del nuovo modello della macchina fotocopiatrice: «When you push a few buttons on a Xerox high-speed duplicator, a miracle occurs»;³ premendo qualche bottone si assiste al miracolo della tecnologia in fatto di stampa tipografica. Ci si domanda se ci si trovi di fronte ad una «Science Fiction» e la risposta è immediata: «No. Science fact. It's here today. The new Xerox 9200 Duplication System».⁴ «Anyone who can master the technology of pushing buttons can operate one of our duplicators»;⁵ proprio chiunque, quindi, è in grado di utilizzarla.

¹ XEROX CORPORATION: <https://xeroxnostalgia.com/2013/10/27/xerox-9200/>

² XEROX CORPORATION: <https://www.news.xerox.com/news/Xerox-unveils-new-Brother-Dominic-commercial>

³ XEROX CORPORATION: <https://xeroxnostalgia.com/2013/10/27/xerox-9200/>

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*



The fastest duplicator in the West.

And the East. And the North. And the South.

The Xerox 9200 Duplicating System. Just push some buttons and the 9200 will automatically feed, cycle, reduce and sort a virtually limitless number of complete sets at the incredible speed of 2 pages a second. Which means it can get a lot more done in a lot less time.

So now, everyone in your firm can have copies of multi-page documents, briefs, even booklets in their hands faster than ever before.

In fact, the Xerox 9200 is so productive on jobs like these there isn't a duplicator in town that can stand up to it.

Whether it's 9 o'clock in the morning or high noon.

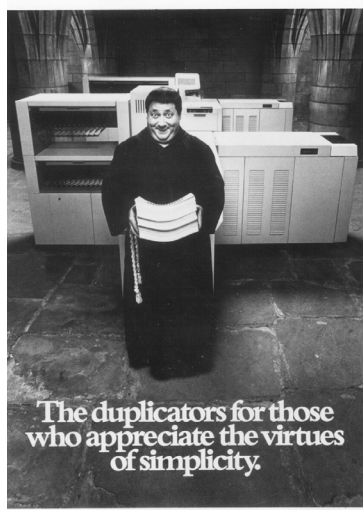
XEROX

XEROX AND COPY are trademarks of XEROX CORPORATION.

Circle 2 on Reader Service Card

September, 1977 • Volume 82, 1175

Fig.1, Pagina pubblicitaria che sponsorizza la fotocopiatrice Xerox 9200, settembre 1977.



The duplicators for those who appreciate the virtues of simplicity.

When you push a few buttons on a Xerox high-speed duplicator, a miracle occurs.

A multitude of complicated jobs are converted instantly into simple ones.

For example, you can get a Xerox duplicator that copies on both sides of a piece of paper, automatically.

That reduces, automatically. Collates, automatically.

Feeds and cycles up to 200 originals, automatically.

And even makes two-sided 8-1/2" x 11" copies from unburst computer printouts, automatically.

But of all the virtues of simplicity, the greatest is this: It increases productivity.

Since Xerox duplicators are so easy to use, people can spend more time using them, and less time figuring out how. Anyone who can master the technology of pushing buttons can operate one of our duplicators.

So if you appreciate the virtues of simplicity, look into the virtues of a Xerox 9200 or 9400 duplicator.

We'll even arrange a simple demonstration at your convenience.

Just in case you don't accept miracles on faith alone.

XEROX

XEROX AND COPY are trademarks of XEROX CORPORATION.

Fig.2, Pagina pubblicitaria che sponsorizza la fotocopiatrice Xerox 9200, 1977.

Infatti, solo due anni dopo il lancio sul mercato della Xerox 9200, anche l'artista catalana Eugènia Balcells impiega questo strumento di riproduzione per alcune sue opere, mutandone il contesto d'utilizzo, che passa dall'ufficio allo studio d'artista.

Per l'elaborazione di tale contributo, è stata fondamentale la consultazione di fonti primarie documentarie conservate non solo presso la Fondazione Eugènia Balcells, ma anche nelle collezioni permanenti del Museo di Arte Contemporanea di Barcellona (MACBA) e quello del Museo Nazionale Centro di Arte Reina Sofia a Madrid (MNCARS). Le fonti bibliografiche inerenti all'artista e alle sue opere sono risultate particolarmente ridotte (se non assenti nella letteratura artistica italiana) e, quindi, la consultazione delle fonti secondarie, quali recensioni e letture di vario genere, è stata di grande importanza per ricostruire la ricezione e disseminazione dei lavori dell'artista.

Dopo la laurea in architettura a Barcellona, Balcells si trasferisce a New York nel 1967: quattro anni più tardi consegue un Master in Arte dal titolo The Intermedia Program, presso la University of Iowa.⁶ Nel 1975, torna a Barcellona, dove ha sede tutt'oggi la sua Fondazione. Qui entra a far parte della generazione degli artisti concettuali catalani, tra cui Carlos Pazos, Juan Rabascall, Antoni Miralda, Carles Santos, Antoni Muntadas e Francesc Torres.⁷ Il periodo che va dal 1971 al 1975 è il cuore dell'arte concettuale catalana, termine che viene utilizzato per la prima volta nel dicembre

⁶ Cfr. GARCIA - ROM 2002, p. 21.

⁷ Cfr. CATALAN CONCEPTUAL ART 1994, p. 23.

del 1969 da Alexandre Cirici sulla rivista «Revista d'Or»:⁸ essa ha trovato diffusione anche in territori come Lleida, Sabadell, Banyoles, Granollers ma Barcellona rimane il centro propulsore più attivo per la nascita e la diffusione dell'arte concettuale e spazi come la Sala Vinçon e la Galleria Ciento – nei quali ha esposto la stessa Balcells – la Lleonart Gallery e la Fondazione Mirò, sono stati immediatamente attivi.

A partire dal 1976 Balcells si avvicina all'ambiente cinematografico con la produzione di film e poi, dal 1981, di video. *Album*, *Re-prise*, *Presenta* e *The End* sono i suoi primi lavori in questo ambito e si inseriscono a pieno titolo nella linea di indagine del cinema sperimentale che è propria del concettuale.

Con Eugeni Bonet, Manuel Huerga e Juan Bufill fonda la rivista «Visual» – pubblicata in soli due numeri nel dicembre del 1977 e nel maggio del 1978 – e lo spazio Film Video Informació. Nel settembre del 1979 l'artista si trasferisce nuovamente a New York, dove inizia a realizzare numerose partiture musicali e, contestualmente, continua la produzione di video, spesso esposti in centri di ricerca di ambito sperimentale come l'Experimental Intermedia Foundation⁹ o il The Kitchen:¹⁰ entrambi sono ambienti favorevoli all'esplorazio-

⁸ Cfr. Ivi.

⁹ Si tratta di un'organizzazione no-profit fondata nel 1968 da Elaine Summers e diretta dal 1985 da Phill Niblock. Fin dalla sua nascita, l'obiettivo della Experimental Intermedia Foundation era quello di sostenere gli artisti che lavoravano con gli intermedia organizzando concerti di musica sperimentale presso la sede a SoHo e invitando artisti e compositori sia americani che internazionali. Cfr. GARCÍA - ROM 2002, pp. 31-32.

¹⁰ The Kitchen è stato fondato nel 1971 da Woody e Steina Vasulka come spazio di condivisione di idee tra artisti sperimentali e con l'opportunità di creare e presentare nuovi lavori nel campo del video, della performance, della danza, della

ne interdisciplinare che hanno accolto anche numerose attività del gruppo Fluxus.

All'interno dell'ampia produzione artistica di Balcells, che include numerosi mezzi espressivi, l'utilizzo del medium xerografico assume una specifica valenza intermediale. Si tratta di un mezzo di riproduzione funzionale extra artistico, impiegato da Balcells per la produzione di opere come il libro d'artista *Ophelia, variacions sobre una imatge* (1979) e la partitura musicale *Xerox Music* (1981). Nell'articolo si vuole mettere in luce non solo come la macchina fotocopiatrice Xerox 9200 sia in grado, nelle sapienti mani di Balcells, di rispondere a finalità espressive e creative, ma anche come favorisca fluide filiazioni tra media diversi, in linea con quelle procedure intermediali che caratterizzano la produzione artistica nordamericana a partire dalla metà degli anni Sessanta.

INVENTATE PER RIPRODURRE IMMAGINI, OGGI POSSONO PRODURRE

Fin dai suoi esordi, Balcells si interessa alla forma artistica del libro, oggetto che diviene nelle sue mani una sorta di raccoglitore o album fotografico. Si tratta di libri in cui le parole lasciano spazio a oggetti e, soprattutto, a immagini, diventando strumenti da guardare e non più da leggere o in cui si ribaltano le comuni modalità di fruizione dell'oggetto libro.

musica. Si è trattato di un ambiente favorevole all'esplorazione interdisciplinare e ha invitato il pubblico ad impegnarsi con opere fortemente innovative. Cfr. ØRUM - HUANG 2016, p. 90.

Non è sicuramente l'unica artista in Spagna ad utilizzare il libro come spazio di sperimentazione: agli stessi anni, infatti, risale l'opera di Isidoro Valcàrcel Medina con *El libro transparente* (1970)¹¹ o Benet Rossell con *Quadern "La mort est hors de prix"*.¹² Inoltre, solo qualche anno più tardi ha luogo l'esposizione *Livres d'Artistes* al Centre Georges Pompidou di Parigi. La mostra, a cui partecipa anche Balcells, consta di artisti che vedono nel libro ordinario stampato in serie un nuovo mezzo espressivo da esplorare.¹³

Risalgono agli anni del master le prime opere di Balcells *Clear Books*, libri composti da classificatori di plastica trasparente: ognuno di essi contiene un diverso tipo di oggetto, così come accade in *Book of things* (1970), costituito da 20 pagine con 20 diversi oggetti colorati che sono conservati e ordinati a seconda della tipologia. Tali opere sono segnate da un impulso alla raccolta e alla classificazione che rimarrà una costante di numerosi lavori successivi di Balcells.

Ophelia, variacions sobre una imatge è il libro d'artista che Balcells realizza nel 1979 e che dà avvio all'utilizzo delle xerografie nella sua produzione artistica. L'immagine iniziale di riferimento è una riproduzione a colori della tela di John Everett Millais *Ophelia* (1851-1852), conservata presso la Tate Gallery di Londra, da cui prende il

¹¹ *El libro transparente* (1970) di Isidoro Valcàrcel Medina è un libro d'artista in cui l'autore costruisce un testo combinando parole comuni e proprie stampate su fogli trasparenti. Man mano che si sfogliano le pagine, le parole si assommano stratificandosi su quelle delle pagine precedenti. Si veda il sito del MACBA: <https://www.macba.cat/en/obra/2010bro86-pagina-del-quadern-la-mort-est-hors-de-prix-la-mort-no-te-preu/>

¹² *Quadern "La mort est hors de prix"* (1975) di Benet Rossell, esponente del Grup de Treball insieme a Balcells. Si veda il sito del MACBA: <https://www.macba.cat/en/obra/2010bro86-pagina-del-quadern-la-mort-est-hors-de-prix-la-mort-no-te-preu/>

¹³ Cfr. *LIVRES D'ARTISTES* 1985, MNCARS SP 2167.

nome: di questa immagine sono state realizzate mille stampe xerografiche. Ciascuna stampa presenta una variazione differente, e allo stesso tempo costituisce nell'unione con le altre l'unità concettuale del libro d'artista. Esse possono essere ricondotte a tre differenti tipologie: variazioni dovute alle caratteristiche della macchina (errori, striature, intensità diverse), variazioni sull'immagine originale (decentramento, posizionamento di altre immagini o carte, scomposizione di vario tipo dell'immagine, sovrapposizione di oggetti) e variazioni sulla carta di stampa (differenti colori e qualità, con oggetti cartacei allegati). In alcuni casi la riproduzione di *Ophelia* è stata stampata su un foglio con grafiche della Letraset, azienda inglese che nel 1962 brevettò gli instant lettering. I fogli della Letraset sono costituiti da un materiale sensibile alla temperatura, con le grafiche stampate tramite degli inchiostri speciali. Lo sfregamento aumenta il calore e permette al carattere di trasferirsi sul supporto desiderato senza avere un particolare spessore e assomigliando a una vera e propria stampa. Il risultato è che l'opera di Millais si mostra riconoscibile nei suoi tratti essenziali e allo stesso tempo appare trasfigurata: in superficie, infatti, emergono le linee delle grafiche che si sono impresse su quelle dell'opera originale, creando una texture (fig.3). Un'ulteriore mutazione dell'immagine proposta dall'artista vede il posizionamento di un frammento di carta violacea con due piccoli fori circolari e una sorta di timbro rettangolare. Il frammento è stato posto sopra la figura della giovane fanciulla, coprendone per intero il corpo: ciò da una parte evidenzia, anche dal punto di vista cromatico, il cuore della tela, e dall'altra invita il fruitore a soffermarsi e ad aguzzare la vista per scorgere chi e cosa si celi dietro al sipario viola, che sembra pronto a cedere del tutto

a partire dall'ampio strappo presente nel lato superiore (fig.4). Numerose alterazioni, invece, riguardano la scelta della carta di stampa, la quale più volte presenta cromie diverse (fig.5). Qui Balcells predilige una carta gialla con linee curve di colore verde e blu che incorniciano la fascia orizzontale della tela dove si trova Ophelia.



Fig. 3, Balcells Eugènia, *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 1979, Madrid, Centro di documentazione del Museo Nazionale Centro di Arte Reina Sofia, Fondazione Eugènia Balcells.

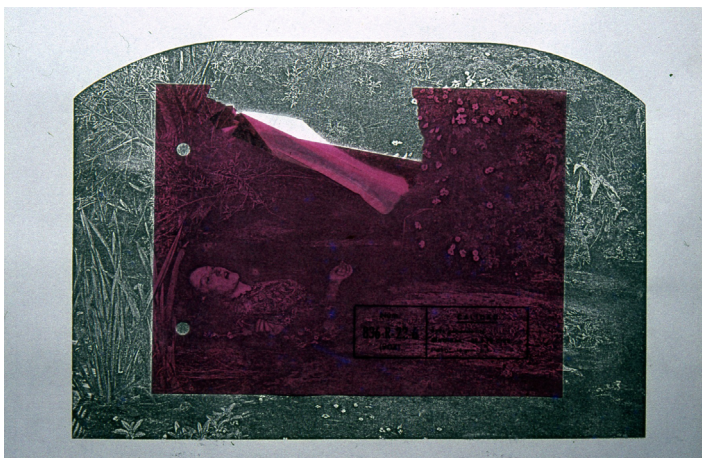


Fig. 4, Balcells Eugènia, *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 1979, Madrid, Centro di documentazione del Museo Nazionale Centro di Arte Reina Sofia, Fondazione Eugènia Balcells.



Fig. 5, Balcells Eugènia, *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 1979, Madrid, Centro di documentazione del Museo Nazionale Centro di Arte Reina Sofia, Fondazione Eugènia Balcells.

Di fronte a una mole così ingente di variazioni, sorge una molteplicità di interrogativi: quale, tra tutte, è l'autentica *Ophelia*? Lo sono ancora tutte, oppure ormai non lo è più nessuna?

La tecnica xerografica, che prevede l'utilizzo della macchina fotocopiatrice modello Xerox 9200, permette all'artista un'ampia esplorazione delle possibilità della riproduzione di un'immagine: «el plantejament inicial fou simplement el de fer, a manera d'exercici, una exploració d'al·lo més complete possible de les possibilitats i característiques de la fotocòpia d'una imatge».¹⁴ Per Balcells – come per altri artisti a partire dagli anni Sessanta – la fotocopiatrice, mezzo assolutamente extra-artistico e per nulla tradizionale, diventa il materiale industriale prediletto per dare vita non a meri duplicati ma a qualcosa di nuovo e unico.

Com'è noto, nel dicembre 1968 Seith Siegelau e Jack Wendler avevano pubblicato *The Xerox Book*, un libro in mille esemplari stampati in offset: «*The Xerox Book* is an exhibition of conceptual art. It brings together artists and curators who, through their discussion, playful experiments and desires to subvert the traditional ways of making and presenting art, created a new form exhibition filled with new forms of art».¹⁵

Il libro raccoglie lavori realizzati appositamente con stampa xerox da sette artisti: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris e Lawrence Weiner.¹⁶ Sie-

¹⁴ «L'approccio iniziale è stato semplicemente quello di fare, come esercizio, un'esplorazione quanto più completa possibile delle possibilità e delle caratteristiche della fotocopia di un'immagine», (traduzione di chi scrive). Cfr. EUGÈNIA BALCELLS 1979.

¹⁵ RAWCLIFFE 2013, p. 86.

¹⁶ ANDRE - BARRY - HUEBLER - KOSUTH - LEWITT - WEINER 1968.

gelaub era affascinato da questo medium perché molto più accessibile: la fotocopia, infatti, è uno strumento che consente potenzialmente a chiunque di diventare uno stampatore.¹⁷ «Non soltanto [Siegelaub] impiegò la macchina fotocopiatrice come apparecchio di riproduzione ma richiese anche che gli artisti trattassero la nuova tecnologia come una componente concettuale dell'opera»,¹⁸ invitandoli a confrontarsi con questo procedimento nello spazio di 25 pagine formato A4 che ognuno aveva a disposizione.¹⁹

Pur ricordando i precedenti *Illustrations for Tender Buttons* di Edward Meneley (1965) e *Xerox Book # 1* di Ian Burn (1968), certamente *The Xerox Book* di Siegelaub e Wendler ha immediatamente avuto un'eco internazionale all'interno delle pratiche concettuali, sollecitando altri artisti a riflettere in merito alla pratica xerografica come pratica artistica, tra cui anche Alighiero Boetti con *Nove Xerox AnneMarie* (1969)²⁰ e artiste quali Pati Hill (*Slave Days*, 1975) ed Esta Nesbitt.

In particolare, agli inizi degli anni Settanta Nesbitt²¹ collabora con Anibal Ambert e Merle English della Xerox Corporation per teorizzare e mettere a punto nuove tecniche xerografiche attraverso la manipolazione delle macchine fotocopiatrici e la sperimenta-

¹⁷ Cfr. POLI 2010, p. 22.

¹⁸ ALBERRO 2011, p. 119.

¹⁹ «Each artist was given 25 consecutive pages on which to display their work; the rule being those 25 pages had to be an artwork in itself and not the documentation of existing work». Cfr. RAWCLIFFE 2013, p. 81.

²⁰ Ci sono più riscontri che *The Xerox Book* fosse noto a Boetti nella primavera del 1969. Cfr. MESSINA 2022, pp. 215-216.

²¹ Si veda il sito dello *Smithsonian American Art Museum* che ospita una collezione di 33 opere xerografiche di Nesbitt: [https://americanart.si.edu/search/artworks?content_type=artwork&persons\[\]=4585&page=1](https://americanart.si.edu/search/artworks?content_type=artwork&persons[]=4585&page=1)

zione con diversi materiali, ben visibili in opere come *Xeroxia #4* (1971)²² e *All the Lines are Nines* (1971).²³

In questo panorama di vivace ricerca, la Xerox 9200 viene utilizzata da Balcells facendola funzionare in modo nuovo per creare opere d'arte dalle caratteristiche insolite: l'artista, cioè, si avvale delle macchine fotocopiatrici in direzioni non consuete, e insieme non ne trascura i caratteri costitutivi. Anzi, le singole specificità vengono esaltate tanto da diventare esse stesse l'elemento determinante delle tipologie di variazioni sull'immagine originale, in un modo che può essere accostato a quello di Bruno Munari, il quale si era avvalso dell'uso della fotocopiatrice a partire dal 1963 per la serie delle *Xerografie*.²⁴ Benché non sia attestato alcun contatto tra Balcells e Munari, le parole dell'artista milanese possono offrire una valida chiave di lettura per comprendere a fondo l'approccio alle opere della catalana: «alla base del mio macchinismo è la volontà di inventare un altro uso delle macchine. Un uso ancora utile, ma in senso estetico, nel quadro del comprensivo concetto di utilità nel quale c'è posto persino per l'ironia e per il divertimento serenante». ²⁵

Così come le xerografie di Munari sono immagini «ottenute sfruttando il tempo di lettura della luce che si sposta sotto il ve-

²² Si veda il sito dello *Smithsonian American Art Museum* che, tra le varie opere xerografiche di Nesbitt, ospita anche *Xeroxia #4* (1970): <https://americanart.si.edu/artwork/xeroxia-4-18270>

²³ Si veda la collezione del *Museum of Fine Arts* di Houston che ospita una collezione 4 opere xerografiche di Nesbitt tra cui *All the Lines are Nines* (1971): <https://emuseum.mfah.org/objects/6957/all-the-lines-are-nines>

²⁴ Cfr. *XEROGRAFIE* 1968, pp. 3-4. Per riferimenti bibliografici e cenni storici inerenti all'utilizzo del medium xerografico da parte di Bruno Munari si veda: <https://www.munart.org/index.php?p=20>

²⁵ *Ibidem*.

tro di esposizione e sono quindi caratterizzate dai segni dei patterns, dalle materie delle textures e dalla regolarità o irregolarità dei movimenti imposti dall'operatore»,²⁶ allo stesso modo alcune delle mille variazioni di *Ophelia* hanno origine dalle caratteristiche proprie della macchina come errori, striature o diverse intensità.

Replicando il procedimento adottato per *Ophelia*, in cui ogni pagina è la copia della pagina precedente, nel 1981 l'artista utilizzerà la fotocopiatrice Xerox 9200 come mezzo espressivo e comunicativo anche per l'opera *Xerox Music*. Si tratta di una partitura musicale composta da 99 copie progressive di un pentagramma: ogni pagina è quindi la copia della pagina precedente, secondo il procedimento adottato anche per *Ophelia*.²⁷ Durante il meccanismo di fotocopiatura, iniziano ad apparire segni dovuti al processo di stampa: viene così documentata sui fogli la vibrazione dell'inchiostro della Xerox 9200, che rimanda all'oscillazione delle corde di violino suonato da Malcom Goldstein per la prima performance dell'opera, tenutasi presso la Experimental Intermedia Foundation di New York nel 1984.²⁸ Il violinista fa vibrare le corde del proprio strumento con una intensità sempre crescente e, di conseguenza, all'evoluzione della partitura corrisponde l'aumento e il mutamento delle informazioni causate dal meccanismo di stampa (fig.6).

²⁶ Ivi, p. 5.

²⁷ Cfr. ORTÍNEZ 2021.

²⁸ Cfr. GARCÍA - ROM 2002, pp. 31-32.



Fig. 6, Balcells Eugènia, *Xerox Music*, 1981, Barcellona, Fondazione Eugènia Balcells.

Xerox Music fa parte di una raccolta di dodici partiture musicali denominate *Sound Works* composte tra il 1981 e il 1982 (fig.7), fortemente influenzata dall'ambiente artistico newyorkese che Balcells frequenta a partire dalla fine degli anni Settanta. Determinante, infatti, è l'incontro e la collaborazione con il musicista Peter Van Riper, conosciuto nel settembre del 1979, quando l'artista catalana si trasferisce nel quartiere di SoHo, nello stesso palazzo di Van Riper, e di altri artisti e musicisti:²⁹ «la bailarina y coreógrafa Simone

²⁹ Cfr. *Ibidem*.

Forti, el japonés Ay-O, Nam June Paik, Shigeko Kubota, entre otros de Fluxus. También la música y compositora Barbara Held, quien había vivido en Barcelona y había trabajado con Carles Santos. Allí también conocí a Peter van Riper, que fue una persona y un artista fundamental para mí».³⁰

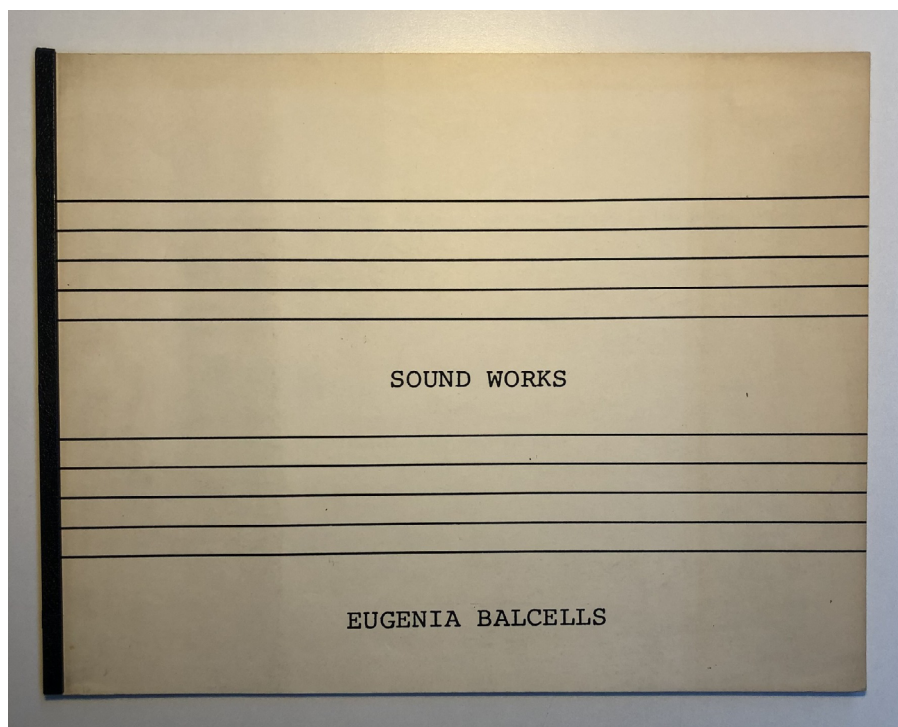


Fig. 7, Balcells Eugènia, *Sound Works*, 1981, Barcellona, Collezione MACBA.

³⁰ «Il ballerino e coreografo Simone Forti, la giapponese Ay-O, Nam June Paik, Shigeko Kubota, tra gli altri di Fluxus. Anche la musicista e compositrice Barbara Held, che aveva vissuto a Barcellona e aveva lavorato con Carles Santos. Lì ho conosciuto anche Peter van Riper, che è stata per me una persona e un artista fondamentale», (traduzione di chi scrive). Cfr. BASSAS VILA 2020, p. 100.

L'incontro con Peter Van Riper e, attraverso di lui, con Malcom Goldstein e Barbara Held, suscita in Balcells l'interesse per la musica, dando il via a una proficua collaborazione nella realizzazione di partiture musicali e opere video:

Peter colaboraba con mis piezas y yo en las suyas. Intervenir en la pieza del otro debía ser siempre un reto porque si no lo era, no lo hacíamos. Ambos trabajábamos en estudios separados, pero en el mismo edificio. La colaboración se establecía de diversas maneras: él interpretaba mis partituras o bien yo hacía imágenes para sus performances, o bien, cuando yo hacía una instalación, le pedía a él que creara en sonido.³¹

Lo stretto rapporto dell'artista con Peter van Riper permette di comprendere come le partiture musicali dei primi anni Ottanta nascano proprio all'interno delle coordinate del movimento Fluxus: «mis partituras nacen en aquel momento y, principalmente, fruto de la inmersión en el mundo de Fluxus a través del músico Peter van Riper. Podríamos decir que nacen de mi interés por el sonido y la exploración de su mundo».³² L'influenza delle ricerche e pratiche di Fluxus si esprime anche nella redazione degli apparati descrittivi che accompagnano le singole partiture musicali. Sulla falsariga

³¹ «Peter ha collaborato con i miei pezzi e io ho collaborato con i suoi. Intervenire nella stanza dell'altro dovrebbe essere sempre una sfida perché se così non fosse non lo faremmo. Lavoravamo entrambi in studi separati, ma nello stesso edificio. La collaborazione si è instaurata in vari modi: lui interpretava le mie partiture, oppure io realizzavo immagini per le sue performance, oppure, quando realizzavo un'installazione, gli chiedevo di creare il suono», (traduzione di chi scrive). Ivi, p. 101.

³² «Le mie partiture sono nate in quel periodo e, soprattutto, sono frutto dell'immersione nel mondo di Fluxus attraverso il musicista Peter van Riper. Potremmo dire che nascono dal mio interesse per il suono e dall'esplorazione del suo mondo», (traduzione di chi scrive). Ivi, p. 99.

della stesura di vere e proprie istruzioni per la corretta esecuzione dell'opera da parte di artisti quali George Maciunas,³³ Terry Riley³⁴ o Dick Higgins,³⁵ Balcells utilizza la parola come mezzo espressivo dell'idea artistica e come garante del fatto che quest'ultima rimanga nel tempo aderente all'idea originaria dell'artista. In *Sound Works*, infatti, ognuna delle dodici partiture musicali è introdotta da una breve ma dettagliata descrizione come nel caso di quella di *Xerox Music*:

Xerox Music is the successive transformation by almost imperceptible change of a musical staff. The score is a series of 99 xerox copies that starts with the original staff. Each page is a copy of the one before. In performance the pages of the score are laid out on the floor making a big spiral that reflects the development of the score over time. The performer starts on the center reading the pages from left to right slowly moving in the space between the lines of the spiral. *Xerox Music variation 2* is an additional transformation by the exact same process.³⁶

L'opera è una sorta di installazione, i fogli sono disposti l'uno accanto all'altro, formando a terra un'ampia spirale che riflette il cambiamento graduale e progressivo della partitura. Il musicista si posiziona al centro – qui ha inizio la performance, divenendo il punto generativo attorno al quale si sviluppa temporalmente la partitura che viene poi percorsa per intero. Ogni segno sullo spartito è da considerarsi una notazione inclusa nella partitura musicale e deve essere quindi eseguito. La struttura delle linee, la spaziatura,

³³ FLUXUS 1990, p. 234.

³⁴ SMITH 1998, p. 98.

³⁵ HOME 2005, p. 56.

³⁶ Raccolta di 12 partiture del 1981 dal titolo *Sound Works*, MACBA A03893.

i punti, gli spessori relativi e i rapporti sono elementi che determinano la resa musicale. Ogni imperfezione di stampa presente nella pagina non solo diventa parte integrante dell'opera ma, si potrebbe dire, costruisce l'opera stessa. La versione finale di *Xerox Music* non poteva in alcun modo essere decisa a priori da Balcells che fa dell'imprevisto e del caso – propri dell'imperfezione dell'uso di uno strumento meccanico ripetitivo – l'espedito creativo dell'intera opera. Si è di fronte a una pratica artistica che avvicina le ricerche di Balcells a quelle della musica d'avanguardia condotte da John Cage. Il tentativo del musicista californiano di creare l'apparente casualità è attuato tramite l'impiego di procedure compositive aleatorie e attraverso l'indeterminazione delle azioni da svolgere: l'obiettivo di Cage è quello di elaborare nuovi sistemi di articolazione dei suoni, dentro l'influsso delle teorie Zen.³⁷ L'indeterminazione è la possibilità che un componimento musicale possa essere eseguito in modi differenti e unici aprendo, all'interno dell'opera, zone il cui contenuto non è precostruito:³⁸ «the work exists in such a form that the performer is given a variety of unique ways to play it».³⁹

L'indeterminazione, in sintesi, è una delle più audaci sfide lanciate da Cage alla tradizione musicale europea ed è il mezzo attraverso cui sono state elaborate una serie di tecniche sperimentali volte alla trasformazione dell'opera dall'essere un oggetto fisso e imm modificabile all'essere un processo dinamico e mutevole.⁴⁰ Sol tanto l'aleatorietà «può dar luogo ad una musica libera rispetto alla

³⁷ Cfr. ZANCHETTI 1993, pp. 24-25.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ PRITCHETT 1993, pp. 107-108.

⁴⁰ Cfr. FRONZI 2014, pp. 73-74.

memoria ed alla fantasia di chi la scrive».⁴¹ Tale procedimento è applicato dal musicista californiano in numerose sue opere, tra cui *2 Pages, 122 Words* del 1957:⁴² si tratta di due pagine su cui sono state dislocate una serie di parole che creano brevi frasi, tra affermazioni e domande. Il numero di parole utilizzato è stato stabilito a priori come esito di operazioni casuali: «Imperfections in the sheets of paper upon which I worked gave the position in space of the fragments of text. That position is different in this printing, for it is the result of working on two other sheets of paper of another size and having their own differently placed imperfections».⁴³ Il caso è il motore generatore dell'opera anche in *Theatre Piece* (1960), in cui gli esecutori devono interpretare sul palco sostantivi e verbi tratti a sorte. Cage arriva, quindi, a lasciare all'esecutore la più completa libertà di scelta riguardo a quali suoni, gesti o azioni inserire nel diagramma da lui predisposto in precedenza.⁴⁴ Il carattere di aleatorietà è segno di un cambiamento in atto nelle modalità di composizione delle opere, che trova le sue radici nel pensiero innovativo di Cage: «di fatto, alla sparizione dei confini tra le arti corrisponde l'abbattimento dei confini interni alla musica e alla pratica compositiva, tanto per quel che riguarda l'oggetto quanto per quel che riguarda le modalità di composizione delle opere».⁴⁵ Nell'ottica intermediale propria di Fluxus, per cui le varie discipline artistiche agiscono contemporaneamente non per sommatoria ma per incro-

⁴¹ CAGE 1971, p. 30.

⁴² Cfr. CAGE 1971, p. 96.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Cfr. ZANCHETTI 1993, p. 65.

⁴⁵ FRONZI 2014, p. 74.

cio e intreccio di campi d'azione, si crea una porosità delle pratiche artistiche che favorisce una proliferazione successiva e continua. Balcells, in tal senso, utilizza la xerografia come mezzo per promuovere un superamento dei limiti tra medium artistici, consentendo una fluida continuità dell'uno nell'altro.

LA PROMESSA DEL NUOVO: FLUIDE FILIAZIONI DA UN MEDIUM ALL'ALTRO

Nei lavori di Balcells le xerografie non sono semplici esiti finali o prodotti artistici autosufficienti: è la pratica stessa ad essere il punto di partenza che consente elastiche filiazioni da un medium all'altro, avendone indagato e sfruttato le singole specificità. Con Balcells si può parlare di onnivivorismo di media che, in alcuni casi, conduce anche a una loro commistione. «Fotografía, cine, vídeo, etc. tienen su especificidad artística y técnica. Es aquí donde, para mí, está lo realmente atrayente: en encontrar en cada caso tu relación creativa con cada medio. A mí me interesa siempre la partícula Y y no la partícula O».⁴⁶ E ancora: «Yo creo que la tecnología no es más que una posibilidad de abrir nuevas ventanas; cada vez que el espectro tecnológico se ha ampliado, se ha ampliado también nuestro sentido de la realidad y la manera de verla».⁴⁷

⁴⁶ «Fotografia, Film, video etc. hanno la loro specificità artistica e tecnica. È qui, che per me, si trova la cosa veramente interessante: il trovare in ogni caso il tuo rapporto creativo con ciascun mezzo. A me interessa sempre la particella E e non la particella O», (traduzione di chi scrive). Cfr. ROJO 1993, p. 43.

⁴⁷ «Credo che la tecnologia non sia altro che una possibilità per aprire nuove finestre; ogni volta che lo spettro tecnologico si è ampliato, si è ampliato anche il nostro senso della realtà e il modo in cui la vediamo», (traduzione di chi scrive).

Sfogliando le pagine di *Ophelia*, l'esperienza è proprio quella di un assommarsi di media che trovano nella forma xerografica il loro intermediario. Grazie alla xerografia, l'opera pittorica di Millais diviene, più di cento anni dopo, un libro d'artista: dapprima fa sua l'immagine dipinta per poi trasformarla, ampliandola, in mille variazioni diverse che vengono scelte e collocate da Balcells nel libro finale. È proprio a partire da una riflessione tautologica sui codici che, grazie alla trasgressione degli stessi, è possibile reinterpretare i significati di un'opera del passato.

Tale procedimento rientra nella più ampia pratica della *remediation* che caratterizza i processi artistici del secondo Novecento. Con questo termine si intende la presa d'atto che nella nostra cultura un singolo medium non può mai operare in una forma isolata perché si appropria di tecniche, forme, significati sociali di altri media. Il concetto stesso di multimedialità è allora ricompreso all'interno di un *network of remediation* che alimenta la tensione dialettica tra nuovi e vecchi media.⁴⁸ Si tratta di una pratica che nasce in seno alle sperimentazioni Fluxus e alle riflessioni artistiche di stampo concettuale; nel 1965, infatti, è Dick Higgins, importante esponente del gruppo Fluxus, a introdurre il concetto di Intermedia⁴⁹ con cui si intendono i lavori «which fall conceptually between media that are already known».⁵⁰ Higgins sottolinea, nell'omonimo saggio, che la tradizionale separazione tra i mezzi espressivi risulti ormai sterile

Ibidem.

⁴⁸ Cfr. BOLTER - GRUSIN 2002, pp. 16-17.

⁴⁹ Il termine appare per la prima volta «in the writings of Samuel Taylor Coleridge in 1812 in exactly its contemporary sense», HIGGINS - HIGGINS 1966, p. 52.

⁵⁰ *Ibidem.*

sia come approccio critico sia da un punto di vista creativo.⁵¹ Nel giro di pochi anni questo termine verrà utilizzato e rilanciato da numerosi critici e artisti tra cui, in ambito italiano, Gillo Dorfles in *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*⁵² e Adriano Spatola in *Verso la Poesia Totale*,⁵³ saggio fondamentale per una lettura della poesia sperimentale del Novecento. Quello della combinazione dei media è un aspetto che contraddistingue le ricerche degli anni Settanta e che accomuna, in parte, i lavori degli artisti catalani del collettivo Group de Treball⁵⁴ con cui Balcells collabora. Punto di riferimento fondamentale è sicuramente Antoni Muntadas, membro attivo del gruppo, che porta avanti un tipo di ricerca che ha diversi aspetti in comune con quella di Balcells. I due artisti collaborano all'ideazione e realizzazione della rivista «Visual» – insieme a Eugeni Bonet, Juan Bufill, Carles Hac Mor e Manuel Huerga – pubblicata in soli due numeri nel dicembre 1977 e nel maggio 1978.⁵⁵ L'obiettivo è di aprire dibattiti e di condurre riflessioni nel campo dell'audiovisivo: interessati a esplorare e far conoscere le nuove possibilità del cinema e del video sperimentale, intesi come parte di un contesto interdisciplinare molto più ampio, rivolgono lo sguardo alla situazione estera, in particolare quella americana, e ciò permette alla rivista di essere continuamen-

⁵¹ Cfr. ZANCHETTI 1993, p.73.

⁵² DORFLES 1973.

⁵³ SPATOLA 1969.

⁵⁴ Il Grup de Treball è un collettivo di artisti attivo dal 1973 al 1975 che ha alimentato il dibattito artistico catalano con l'obiettivo di mettere in discussione il consolidato sistema d'arte. Fanno parte del gruppo Carles Santos, Antoni Muntadas, Pere Portabella, Angels Ribè, Francesc Torres, Carles Hac Mor, Antoni Mercader, Francesc Abad. Si veda il sito del MACBA: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/a-z/grup-treball-grup-dartistes>

⁵⁵ BALCELLS - BONET - HUERGA 1977; BALCELLS - BONET - HUERGA 1978.

te aggiornata sulle ricerche nel campo dei nuovi media. I coordinatori di «Visual» insistono sull'abbattere i confini tra mezzi espressivi diversi e sull'approccio multidisciplinare. La combinazione dei media, quindi, è un tema caro a Balcells fin dagli esordi e pienamente condiviso dagli artisti con cui collabora, primo fra tutti Muntadas.⁵⁶ Per l'artista, come per Balcells, la scelta del medium dipende dalle finalità e dagli esiti linguistici del progetto: «Credo che le caratteristiche di ciascun progetto determinino il medium. Ho lavorato con una varietà di media, usando per ciascun progetto quello che ho ritenuto più adeguato. [...] Infine, la decisione, o la combinazione di media, crea parzialmente la 'narrativa' o il 'linguaggio' a cui mi rivolgo col lavoro».⁵⁷ Il risultato del procedimento non è una struttura chiusa bensì un oggetto momentaneo, flessibile, adattabile alle circostanze, modellabile all'ambiente e sul pubblico: lo stesso accade in *Ophelia*.

Balcells si impossessa così di un contenuto di proprietà di un determinato medium come la pittura e lo usa, tramite la xerografia, all'interno di uno nuovo quale il libro d'artista. In questo modo, l'artista ristruttura e risemantizza il significato degli elementi già presenti in precedenza, e in questo consiste la novità: «ciò che appare nuovo dei nuovi media è perciò anche vecchio e familiare: la promessa del nuovo attraverso la rimediazione di quanto già è disponibile».⁵⁸ A partire dal febbraio del 1979, *Ophelia, variaciones sobre una imatge* diviene una installazione esposta presso lo spazio B5-125⁵⁹

⁵⁶ Cfr. VALENTINI 1991, p. 89.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ BOLTER - GRUSIN 2002, p. 305.

⁵⁹ Si veda il sito dello spazio espositivo B5-125 che raccoglie tutte le mostre organizzate dal 1978 al 2018: https://www.uab.cat/doc/EspaiB5_125

nel dipartimento di Arte dell'Università Autonoma di Barcellona (fig.8).⁶⁰ Quindi ben presto emerge come, per ogni tema affrontato, non sussiste per l'artista catalana una corrispondenza univoca con uno specifico medium: ciò promuove una molteplicità di sguardi alle singole opere. Balcells coglie come la ricerca condotta a partire dall'opera di Millais si possa arricchire ancor di più di nuove sfaccettature se adeguata a un diverso medium. Ecco, quindi, che dal libro d'artista passa all'installazione.



Fig. 8, Balcells Eugènia, Installazione *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 1979, (particolare), Barcellona, Università Autonoma, Espai B5-125, Fondazione Eugènia Balcells.

⁶⁰ EUGÈNIA BALCELLS 1979.

Essa consiste in pannelli, appesi al soffitto con lunghi fili e disposti nell'area centrale della stanza: ogni pannello contiene sedici stampe. Il visitatore, quindi, è chiamato a muoversi all'interno dello spazio saturo di immagini come se si trovasse in una camera oscura fotografica. Quelle che erano le pagine del libro si ingrandiscono divenendo grandi pannelli: una sorta di maxi-libro d'artista che non deve più essere sfogliato con le sole mani, ma attraversato con tutto il corpo (fig.9).



Fig.9, Balcells Eugènia, Installazione *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 1979, (particolare), Barcellona, Università Autònoma, Espai B5-125, Fondazione Eugènia Balcells

In quanto ricco di connotazioni, il medium installativo permette al fruitore di condurre un'esperienza diretta e di riconoscere attivamente l'interazione tra media differenti:

No me interesa el argumento pintura o vídeo o escultura, etc., sino pintura y vídeo y poesía y música y fotografía y performance, etc... me muevo en esta conjunción absoluta que es, ni más ni menos, mi libertad como creadora y mi libertad respecto a los medios en cada experiencia que me planteo. En este sentido la instalación me interesa en tanto que es un espacio vivencial y en tanto que me permite esa conjunción.⁶¹

Il fruitore di *Ophelia* è portato a soffermarsi davanti a ogni immagine per riconoscere – come fosse un gioco – il procedimento xerografico utilizzato da Balcells nel modificare l'opera di Millais. «El treball és, doncs, una recopilació sistemàtica, voluntàriament reiterativa, en la qual cal veure una actitud de recerca i una actitud lúdica per part de l'autora, actituds de les quals l'espectador participa a través del joc del recneixement – tant de la imatge com del procediment –, i un conjunt de troballes fortuïtes, tant al nivell formal com al novell allusiu».⁶² Il riutilizzo, infatti, comporta sempre e necessariamente una ridefinizione, ma può non

⁶¹ «Non mi interessa l'argomento pittura o video o scultura, ecc., ma pittura e video e poesia e musica e fotografia e performance, ecc... Mi muovo in questa congiunzione assoluta che è, né più né meno, la mia libertà come creatrice e la mia libertà dai media in ogni esperienza che considero. In questo senso l'installazione mi interessa in quanto è uno spazio esperienziale e in quanto mi permette quella congiunzione», (traduzione di chi scrive). Cfr. ROJO 1993, p. 43.

⁶² «L'opera è quindi una compilazione sistematica, volutamente ripetitiva, in cui si deve scorgere un atteggiamento di ricerca e un atteggiamento ludico da parte dell'autore, atteggiamenti ai quali lo spettatore partecipa attraverso il gioco della rinascita – tanto dell'immagine quanto della procedura –, e un insieme di riscontri fortuiti, sia sul piano formale che sul piano del romanzo allusivo», (traduzione di chi scrive). SUAREZ - VIDAL 1979, p. 49.

sussistere alcuna consapevole interazione tra i diversi media. «Se interazione si determina, essa esiste solo per il lettore o lo spettatore che è a conoscenza di entrambe le versioni ed è in grado di confrontarle».⁶³

Lo stabilirsi di un rapporto tra fruitore e spazio, come accade in *Ophelia*, è una caratteristica intrinseca al medium dell'installazione, infatti «la instalación es, por excelencia, un arte de la metáfora. El despliegue en el espacio de sus diversos elementos – objetos, imágenes, sonidos, textos, etc.– cumple a menudo un papel asociativo más o menos obvio».⁶⁴ Lo spettatore diviene un abitante dello spazio generato dai vari elementi dell'installazione e, da protagonista, vi si muove liberamente (fig.10): è come se l'artista, e quindi anche Balcells, costruisse una scena che viene definita da Bonet «un decorado, una escenografía que quiere ser habitada y vagabundeada por el espectador».⁶⁵

In occasione della mostra, il libro d'artista assume la valenza anche di catalogo dell'esposizione. Il lettore diventa quindi anche uno spettatore che è chiamato a interagire in maniera attiva e ludica con un apparato di immagini xerografiche che si prestano in modo duttile a essere parte di un libro d'artista, di un catalogo o di un'installazione. Si comprende come per Balcells il centro dell'opera sia proprio il rapporto che intercorre tra fruitore e opera, e come il

⁶³ BOLTER - GRUSIN 2002, p. 72.

⁶⁴ «L'installazione è, per eccellenza, un'arte della metafora. Il dispiegamento nello spazio dei suoi vari elementi – oggetti, immagini, suoni, testi, ecc. – svolge spesso un ruolo associativo più o meno evidente», (traduzione di chi scrive). Cfr. BONET 2014, p. 297.

⁶⁵ «Un set, una scenografia che vuole essere abitata e percorsa in lungo e in largo dallo spettatore», (traduzione di chi scrive). *Ibidem*.

medium xerografico sia il valido supporto per consentire l'emergere di questo legame in forme differenti.



Fig. 10, Balcells Eugènia, Installazione *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 1979, (particolare), Barcellona, Università Autònoma, Espai B5-125, Fondazione Eugènia Balcells.

Anche nel caso di *Xerox Music*, la forma xerografica non è il risultato finale a cui Balcells ambisce, ma ciò che permette il rapido mutarsi da partitura musicale a performance. *Xerox Music* è stata presentata nel 1982 all'esposizione *Sonorità Prospettiche* di Rimini⁶⁶ – mostra che tematizza la relazione che intercorre tra ambiente e suono – con lavori di altri 66 artisti, di cui Balcells è l'unica espo-

⁶⁶ SONORITÀ PROSPETTICHE 1982.

nente spagnola.⁶⁷ Oltre a lei, sono presenti figure legate a Fluxus, come Malcolm Goldstein che presenta *The seasons: Vermont/Summer*,⁶⁸ Terry Riley con *Musica con sfere*⁶⁹ o lo stesso John Cage che collabora con il progettista elettronico John Fullemann per Montestella d'Ivrea.⁷⁰

Xerox Music rientra tra le opere esposte in occasione di *Sonorità Prospettiche* perché la scelta di disporre le singole pagine circolarmente promuove una conversione nella percezione del fruitore dello spazio espositivo che diviene a sua volta circolare. Il pubblico si trova ad ascoltare una melodia sempre diversa e a vedere il musicista intento a muoversi in un moto a spirale. Gli spettatori e

⁶⁷ La mostra si inserisce nel dibattito internazionale su una possibile definizione di *Sound Art* con l'intenzione di forzare i rigidi confini ambiente sonico e ambiente spaziale. L'esposizione ospitava artisti "debuttanti" come Nicolas Collins e Ron Kuivila – poi divenuti noti *soundartist* – ma accoglieva anche interventi di numerosi artisti già acclamati a livello internazionale come Laurie Anderson, Vito Acconci, Bill Fontana, John Cage, Terry Riley e molti altri. Inoltre, i curatori hanno allargato la ricognizione invitando a partecipare artisti dall'Asia e dall'Oceania come Takehisa Kosugi, Annea Lockwood, Jill Scott e Akio Suzuki. Cfr. MALVEZZI 2015, pp. 172-174.

⁶⁸ *The seasons: Vermont/Summer*, 1979, Malcom Goldstein: l'idea alla base dell'opera è che ogni musicista crei eventi musicali con un'ampia varietà di sfumature e quindi lo stesso brano non dovrebbe essere quasi mai ripetuto esattamente nello stesso modo. Il lavoro non imita i suoni che caratterizzano le due stagioni riportate nel titolo ma produce «estensioni del panorama sonoro nel suono/spazio dei gesti umani». SONORITÀ PROSPETTICHE 1982, p. 64.

⁶⁹ *Musica con sfere*, 1981, Terry Riley in collaborazione con Arlon Acton: l'esecuzione, dalla durata circa di tre ore, avviene all'interno di un ampio spazio abitato non solo dal musicista ma anche dal pubblico, seduto a terra, e da una serie di sfere di titanio levigatissime – opera dello scultore Arlon Acton – sospese al soffitto: esse «oscillano su altrettante sfere statiche, disposte sul pavimento, riflettendo così immagini convesse dell'ambiente nel loro moto pendolare». Ivi, p. 112.

⁷⁰ *Montestella d'Ivrea*, 1979, John Cage e John Fullemann: progetto che prevede la sonorizzazione del bosco di Monte Stella applicando microfoni e altoparlanti – costruiti a New York da John Fullmenn – alle piante diffondendo così i loro suoni. Cfr. Ivi, p. 34.

uditori partecipano a un susseguirsi vorticoso di passi e note insieme. Lo spazio di esecuzione – l'ampia spirale tracciata a terra – e il suono sono in stretta relazione l'uno con l'altro: si potrebbe parlare di una geografia sonora in cui l'ambiente di esecuzione viene inteso nella sua assoluta fisicità di spazio acusticamente agibile. Un ambiente che, facendosi spazio acustico, può accogliere l'esecutore come parte integrante della partitura, il quale si muove tra i fogli dello spartito e quindi all'interno della partitura stessa. L'esecutore diviene una sorta di tratto che ricorre di foglio in foglio, assommandosi a tutti i segni lasciati dal procedimento xerografico e insieme distinguendosi da essi. *Ophelia*, *variacions sobre una imatge* e *Xerox Music* sono, quindi, due fortunati esiti dell'ampia ricerca che Eugènia Balcells ha condotto sul senso della visione: attraverso la tecnica xerografica, infatti, l'artista ha esplorato gli effettivi visivi e conoscitivi delle possibilità di riproduzione/alterazione di un'immagine. In entrambi i lavori Balcells ha sfruttato la tecnologia di Xerox 9200 come componente concettuale: la macchina fotocopiatrice ha riprodotto l'immagine iniziale e, nel farlo, da un lato ha promosso una riflessione sul medium stesso e sull'attivazione di fluide trasformazioni da un medium all'altro, come nel caso di *Ophelia*, che da libro d'artista diviene installazione e catalogo, dall'altro consente la convivenza di media diversi come accade in *Xerox Music*. La partitura musicale, esito della tecnica xerografica, convive con la performance che il musicista conduce e si inserisce in *Sound Works*, raccolta di tutte le partiture create da Balcells, che può essere assimilata ad una sorta di libro d'artista.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANDRE - BARRY - HUEBLER - KOSUTH - LEWITT - WEINER 1968: C. Andre - R. Barry - D. Huebler - J. Kosuth - S. Lewitt - R. Morris - L. Weiner, *The Xerox book: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*, New York, S. Siegelau - J.W. Wendler, 1968.

ALBERRO 2011 : A. Alberro, *Arte Concettuale e strategie pubblicitarie*, Johhan&Levi Editore, 2011.

BASSAS VILA (2020) : A. Bassas Vila, *Performance, video-partiures y la mujer pez. Conversación con Eugènia Balcells*, «Sin Objeto. Arte, investigación, Políticas» 2, (2020), pp. 96-114, DOI 10.18239/sinobj_2020.02.06/ISSN 2530-6863.

BASSAS VILA (2001) : A. Bassas Vila, *Atravesando lenguajes: sobre el placer de ser cuerpo*, «DUODA Revista d'estudis feministes» 20, (2001), pp. 123-131, <https://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62564/90734>.

BASSAS VILA (2004) : A. Bassas Vila, *Eugenia Balcells, Volta de fulls* (2003). *Instal.laciò audiovisual*, «DUODA» 26, (2004), pp. 173-177, <https://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62851/91171>.

BISHOP 2014 : C. Bishop, *Installation Art*, Londra, Tate Publishing, 2014.

BOLPAGNI (2011) : P. Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi Romantici a Wagner*. «De Musica» 15 (2011) pp. 1-11, <https://doi.org/10.13130/2465-0137/1075>.

BOLTER – GRUSIN 2002 : J.D. Bolter - R. A. Grusin, *Remediation*.

Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi, a cura di Alberto Marinelli, Milano, Guerini Studio, 2002 (Cambridge, The MIT Press, 1999).

BONET 2014 : E. Bonet, *Escritos de vista y oído*, Barcellona, MACBA, 2014.

BUFILL - CAMBIN 2001 : J. Bufill - L. Cambin, *SigNaturas*, Barcellona, Università Autonoma di Barcellona, 2001.

CAGE 1971 : J. Cage, *Experimental Music*, testo di una conferenza tenuta al Congresso della Music Teachers National Association, Chicago, inverno 1957, ripubblicato in: J. Cage, *Silenzio*, antologia a cura di R. Pedio, Milano, Feltrinelli 1971.

CAGE 1971 : J. Cage, *Silence. Lectures and writings*, Londra, Calder and Boyars, 1971.

CATALAN CONCEPTUAL ART 1994 : *Ideas et Attitudes. Catalan Conceptual Art 1969 > 1981*, catalogo della mostra (Manchester aprile-giugno 1994), Manchester, Cornerhouse Gallery publication, 1994.

CELANT 1971 : G. Celant, *Book as artwork 1960/1970*, New York, 6 Decades Books, 1971.

DORFLES 1971 : G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al concettuale*, Milano, Feltrinelli, 1973.

EUGÈNIA BALCELLS 1979 : *Eugènia Balcells*, catalogo della mostra (Barcellona ottobre 1979), Barcellona, Università Autonoma di Barcellona, 1979.

FLYNT 1963 : H. Flynt, *Concept Art. An Essay*, in *An Anthology of chance operations, concept art, anti-art, indeterminacy, improvisation*,

meaningless work, natural disaster, plans of action, mathematics, poetry, essay, a cura di La Monte Young e Jackson Mac Low, New York, Heiner Friedrich, 1963.

FLUXUS 1990 : *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962, catalogo della mostra (Venezia maggio-settembre 1990)*, Milano, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1990.

FRONZI 2014 : G. Fronzi, *La filosofia di John Cage*, Milano, Mimesis Edizioni, 2014.

GARCÌA - ROM 2002 : F.J.M. García - M. Rom, *Eugènia Balcells*, Barcellona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2002.

HIGGINS - HIGGINS 1966 : D. Higgins - H. Higgins, *Intermedia*, «Something Else Newsletter», 1, New York, Something Else Press, 1966.

HOME 2005 : S. Home, *Assalto alla cultura*, Milano, Shake edizioni, 2005.

IL CAMMINO DI DODICI ARTISTI CATALANI 1985 : *Barcellona Parigi New York: il cammino di dodici artisti catalani 1960-1980, catalogo della mostra (Barcellona 1985-1986)*, Barcellona, Dipartimento della cultura di Catalogna, 1985.

LIVRES D'ARTISTES 1985 : *Livres d'Artistes. Collection Semaphore, catalogo della mostra (Parigi giugno-ottobre 1985)*, Parigi, Herscher, 1985.

LEWITT 1969 : S. LeWitt, *Sentences on conceptual art*, «0-9» 5, gennaio 1969, pp. 3-5.

MALVEZZI (2015) : J. Malvezzi, *Il suono e l'ambiente come circostan-*

za. *Il contributo della mostra Sonorità Prospettiche alla definizione di Sound Art*, «Ricerche di S/Confine», Volume VI, 1, (2015), pp. 170-183, <https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/3267/1/MALVEZZI-suono.pdf>.

MERCADER 1992 : A. Mercader, *El horizonte artístico de las tecnologías de la comunicación. El peso y contagio de un arte representativo*, «Telos» 30, luglio-agosto 1992.

MESSINA (2022) : M.G. Messina, *Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle Mappe, 1967-1971*, «L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità», 19, (2022), pp. 160-175, https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp160-175.

MOURE 1978 : G. Moure, *Barcelona*, «Guadalimar» 34, agosto 1978.

ORTÍNEZ 2021 : L. Ortínez, *Eugenia Balcells / Xerox Music (1981)*, intervista, Cientomasunas, 21.1.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=kcoyf517pag>.

ØRUM - PING HUANG 2016 : T. Ørum - M. Ping Huang, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*, Boston, Brill Rodopi, 2016.

POLI 2010 : F. Poli, *Minimalismo Arte Povera Arte Concettuale*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

PRITCHETT 1993 : J. Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

RAWCLIFFE (2013) : C. Rawcliffe, *The Xerox Book: The book that was an exhibition that became an artwork*, «Ambit» 214, (2013), pp. 80-86, <https://www.jstor.org/stable/44345215>.

- ROJO 1993 : A. L. Rojo, *La Ampliaciòn de la mirada*, «Lapiz» 97, 1993.
- SALVATORI 2006 : G. Salvatori, *L'ombra di Wagner: note sulla fortuna critica delle nozioni di Gesamtkunstwerk e Sintesi delle arti*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, vol. II, Foggia-Roma Paparo, 2006.
- SCUTERI 2015 : R. Scuteri, *New York Anni Ottanta. L'arte in presa diretta*, Roma, Castelveccchi, 2015.
- SONORITÀ PROSPETTICHE 1982 : *Sonorità Prospettiche, catalogo della mostra (Rimini gennaio-marzo 1982)*, Rimini, Comune di Rimini - Assessorato alla cultura, 1982.
- SMITH 1998 : O. F. Smith, *Fluxus. The history of an attitude*, San Diego, San Diego University Press, 1998.
- SPATOLA 1969 : A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Salerno, Rumma Editore, 1969.
- SUAREZ - VIDAL 1979 : A. Suarez - M. Vidal, *Ophelia, variacions sobre una imatge*, «Serra d'or», maggio 1979.
- VALENTINI 1991 : V. Valentina, *Dissensi tra film video televisione*, Palermo, Sellerio Editore, 1991.
- XEROGRAFIE 1968 : Bruno Munari. *Xerografie originali, catalogo della mostra (Como aprile 1968)*, Milano, Edizioni Danese, 1968.
- ZANCHETTI 1993 : G. Zanchetti, *John Cage. Alle radici delle seconde avanguardie*, Milano, Proredit, 1993.

Sitografia

- B5-125 : Spazio espositivo B5-125, https://www.uab.cat/doc/EspaiB5_125
- BAM ARCHIVES : <https://levyarchive.bam.org/Detail/occurrences/255>
- MACBA.CAT : <https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/exhibitions/revista-visual>
- MACBA.CAT : <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/a-z/grup-treball-grup-dartistes>
- MACBA.CAT : <https://www.macba.cat/en/obra/2010bro86-pagina-del-quadern-la-mort-est-hors-de-prix-la-mort-no-te-preu/>
- MACBA.CAT : <https://www.macba.cat/en/obra/2010bro86-pagina-del-quadern-la-mort-est-hors-de-prix-la-mort-no-te-preu/>
- MUNARI : B. Munari, <https://www.munart.org/index.php?p=20>
- NESBITT : E. Nesbitt, [https://americanart.si.edu/search/artworks?content_type=artwork&persons\[\]=4585&page=1](https://americanart.si.edu/search/artworks?content_type=artwork&persons[]=4585&page=1), <https://americanart.si.edu/artwork/xeroxia-4-18270>, <https://emuseum.mfah.org/objects/6957/all-the-lines-are-nines>
- XEROX CORPORATION : campagna pubblicitaria della Xerox Corporation (1976-1977), <https://xeroxnostalgia.com/2013/10/27/xerox-9200/>, <https://www.news.xerox.com/news/Xerox-unveils-new-Brother-Dominic-commercial>

Materiale di archivio

ARCHIVIO MACBA : Centro di studio e documentazione del Museo di Arte Contemporanea, Barcellona:

News Neon York, Palma di Maiorca, marzo 1982, G.0040 020 C1.

Raccolta di 12 partiture del 1981 dal titolo *Sound Works*.

Balcells - Bonet - Huerga 1977 : E. Balcells, E. Bonet, M. Huerga, «Visual» 1, Barcellona, FILM VIDEO INFORMACIÓ, dicembre 1977, A.VNO.0751.

BIBLIOTECA DE CATALUNYA, Barcellona:

Balcells - Bonet - Huerga 1977 : E. Balcells, E. Bonet, M. Huerga, «Visual» 2, Barcellona, FILM VIDEO INFORMACIÓ, maggio 1978, 03-Dipòsit General, S-8-3492.

BIBLIOTECA MNCARS: Biblioteca e centro di Documentazione del Museo Nazionale Centro Arte Reina Sofia, Madrid:

Catalogo della mostra *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 15 febbraio-15 marzo 1979, Espai B5-125, Università Autonoma di Barcellona, C 00194614c.

Livres d'Artistes 1985 : *Livres d'Artistes. Collection Semaphore, catalogo della mostra (Parigi giugno-ottobre 1985)*, Parigi, Herscher, 1985.