

MALC. PENSAR EL PEU, MOURE L'ENTORN



LARA
FLUXÀ

17.09.2021-20.02.2022

LA RESPONSABILITAT DE SER

Imma Prieto

La presència no se'ns dona. Estar en un lloc és entendre que quan hi estam, hem de ser. Ser, significa integritat, ser, és holístic, perquè es fon en l'espai en què es troba. Si els cossos només ocupen el lloc, generam el desequilibri que clivella el fil vital. Formar part d'un entorn vol dir situar-se en un lloc des del qual establir diàleg és necessari i indispensable. El diàleg sorgeix de l'entesa de l'altre o d'allò altre, de saber que els éssers, allà, també són, i per això es fusionen en una atmosfera compartida.

Ser és saber que, independentment dels elements o dels organismes que habiten aquest territori comú, la nostra immersió exigeix responsabilitat. La responsabilitat de saber que tota acció comporta unes conseqüències. El món del qual formam part no és integral, és el símbol de l'amputació que s'ha perpetrat al llarg de la història. La responsabilitat d'entendre que la llibertat no és exercir el lliure albir, sinó que acceptar ser lliure té de manera intrínseca la limitació que la llibertat comporta: «L'alliberament es basa en la construcció de la consciència, de la comprensió imaginativa de l'opressió i, també, d'allò possible».¹

La nostra presència només podrà ser des de la cura, la capacitat d'escolta i el respecte. Habitar un espai no és posseir-lo, és transitar amb consciència, és integrar-se a través d'un mantell permeable i dèrmic. El contacte requereix proximitat, exigeix estar dins l'univers generat després de l'únic pacte que hauríem de generar, el de la vida.

Lara Fluxà genera organismes, crea i dona nom, i fa del seu estímul creatiu acte i potència. *Verni, Triça, Lupra, Alump, Úra* són només alguns dels organismes als quals ha

Lara Fluxà, *Ruec*, 2019. Vidre i oli de motor, 15 × 47 × 22 cm.
Cortesia de l'artista

1. Haraway, Donna. *Manifiesto Ciborg: el sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*, (1984). <https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf>

donat vida. Dona vida i anomena, i segueix, així, de manera subtil, una llarga tradició filosòfica que fa palesa la capacitat d'existir a partir del nom, del reconeixement del ser. Els seus éssers emergeixen des d'una fragilitat extrema, la que se'ls atorga a través de la matèria, el vidre, i també la que exhalen des de la seva pròpia exposició al món. Una fragilitat que genera tensió en l'espai. A vegades, també violència. Però la violència existeix per la nostra incapacitat d'habitar. Aquí rau la metàfora que enuncien els seus paisatges.

Els seus espais ens confronten amb el món que la humanitat ha creat, un món per al qual, segons sembla, només l'ésser humà pot existir. La seva pràctica ens presenta la matèria que adquireix presència i es fa sentir. I, sobretot, ens fa saber que la nostra acció compta: cuida o destrueix. Lara Fluxà genera una escena, no des d'un intent d'ordre i dominació, sinó fent evident la fragilitat de l'entorn i la necessitat de la nostra comprensió i atenció. Els seus llocs requereixen responsabilitat i cura, exigeixen pensar el peu, la columna, la gravetat del nostre cos. Endinsar-se en aquest espai ja habitat és compartir existència des de la diferència. «Malc» és ara un univers habitat per formes orgàniques que esperen la nostra presència sota l'horitzó de la responsabilitat: «La paraula responsabilitat ve del substantiu llatí *responsabilitas* que, al seu torn, té l'origen en el verb respondre, *respondere*. Responsabilitat és la qualitat de ser capaç de respondre a un compromís, de complir allò convingut, d'assumir les conseqüències de les accions i l'obligació de rescabalar o de reparar materialment o moralment a qui s'ha danyat».²

EL COMPORTAMENT DE LA MATÈRIA

Pilar Cruz

El treball de Lara Fluxà s'origina en l'aigua. Igual que la vida a la Terra, comença a la Mar, que forma part de la seva història personal, que marca els seus primers treballs i roman de manera recurrent en la seva obra.

Les claus del seu treball les trobam en els materials mateixos i en les seves característiques, el comportament i la química de les substàncies, els principis de la termodinàmica. Fluxà no només experimenta amb la mal·leabilitat i els límits de la matèria, sinó que a més ens convida a reflexionar sobre la nostra relació amb el món físic i la idea que els materials tenen la seva pròpia agència, la seva pròpia capacitat d'acció al marge del món humà.

L'aigua, per exemple, té la capacitat d'adquirir altres substàncies. La sal n'és una, i la principal diferència entre l'aigua de la mar i la del riu. De manera ràpida es podria pensar que l'aigua dolça, de riu o de font, és una substància més pura, més propera a la fórmula de dos àtoms d'hidrogen i un d'oxigen, mentre que la mar és una gran sopa de substàncies amb més densitat. És, tanmateix, impossible trobar aigua pura a la natura per la seva gran capacitat d'acollir dissolts altres elements, que la converteixen en un mitjà en el qual es desenvolupa la vida i de l'equilibri de la qual depèn.

La salinitat de la mar influeix en el clima, i la sal, per tant, és un factor clau per a l'equilibri biosfèric i un dels indicadors que estudia l'oceanografia. Dels mètodes d'aquesta disciplina s'apropia Lara Fluxà a *Estudi de salinitat n° 2 i n° 4*. Al primer, basant-se en la manera antiga de mesurament, cristal·litza sobre tela absorbent la sal de l'aigua del mar d'Aral en dos moments històrics diferents. Trista història, la d'aquest mar interior entre el Kazakhstan i l'Uzbekistan. Els anys seixanta la Unió Soviètica transvasà dos dels rius que l'alimentaven per al regadiu de l'estratègica indústria cotonera.

2. Herrero, Yayo. *Ausencia de responsabilidad y extravío de esperanza*, (20 d'agost de 2021). <<https://ctxt.es/es/20210801/Firmas/36967/#.YSISkaqcNuI.twitter>>

Un desastre ambiental de conseqüències múltiples que enfonsa l'economia i la salut de les comunitats de la zona i que l'artista reflecteix en aquesta peça.

A *Estudi de salinitat n° 4*, d'altra banda, utilitza el mètode actual de mesurament, que es basa en el nivell de conductivitat elèctrica de la dissolució marina: com més salina, més capacitat de conduir l'electricitat. La instal·lació presenta diversos monitors que s'il·luminen amb llum que prové de la conductivitat de les aigües dels mars Negre, Bàltic, Mort, d'Azov i Mediterrani. La sal dissolta, matèria que havia quedat invisibilitzada en la transparència de l'aigua, es converteix en ona i passa d'aquesta manera a l'espectre d'allò visible. La mar no és un tot únic i uniforme, se'n distingeix així la diversitat, i l'important que és mantenir aquesta individualitat.

Aquesta característica de la solubilitat de l'aigua és clau en un altre dels seus treballs, *Dissolution is the Best Sollution for Pollution* [La dissolució és la millor solució a la contaminació]. Durant anys l'empresa ERCROS va cometre la negligència de llançar vessaments tòxics al tram baix del riu Ebre, en concret en les immediacions de l'embassament de Flix, a la província de Tarragona. Si la indústria per desfer-se dels residus tòxics els dilueix en l'aigua del riu «i aquí no ha passat res», l'artista mira cap a l'homeopatia, una teràpia que es fonamenta en el principi de la curació per similitud, que parteix de la idea de la memòria de l'aigua, i basa el seu *modus operandi* en la dissolució extrema.

Seguint aquests principis, Lara agafa una d'aquestes substàncies, la dilueix al seu torn a escala centesimal i la proposa com a cura per al riu i els seus habitants. Així, elabora unes càpsules amb dosis que es poden ingerir i ritualitza un tractament homeopàtic contra la toxicitat que emet un paral·lelisme entre la dissolució tòxica i la curativa, que basa l'efecte curatiu en la memòria de l'aigua —i, per extensió, de les persones afectades, amb els records que els desperten el consum i l'exposició al mercuri—. Aquests records criden a la mobilització, de manera que aquesta instal·lació-acció opera en el pla d'allò simbòlic, però també en el pla d'allò real, com a denúncia efectiva

de la contaminació del riu i, per tant, com a curació mediam-
biental. La curació per la memòria, que no s'oblidi que allò que es dissol no desapareix, encara que sembli que no hi és.

El que la transparència pot amagar i, per tant, la impossibilitat de la transparència, apareix de nou, d'una altra manera, a *Fata Morgana* [Fada Morgana], i aquí es basa en l'efecte refractant que es produeix en els miratges d'ordre superior. Lara col·loca a les finestres de l'espai expositiu unes protuberàncies de vidre amb aigua a l'interior, que provoquen, mitjançant els efectes de refracció i difracció, la il·lusió òptica de la visió del paisatge exterior invertit. A través d'aquests elements damunt el vidre de la finestra es qüestionen les qualitats d'ambdós materials com a elements neutres sobre els quals la vista traspasa i accedeix a la realitat o al coneixement, a aquest món exterior que ens obre la finestra.

Però, a més, assenyalava les mancances de la nostra visió com a element privilegiat d'accés a la realitat i fa que ens plantejem la impossibilitat de l'aprehensió total del món sensible. L'aparent transparència de l'aigua i el vidre, mancats de neutralitat, es revelen com l'agent mediador que són, com a entitats en si mateixos. Això ens porta a l'explicació de la nostra experiència del món com a il·lusió o miratge, negant el món sensible a través dels nostres sentits com a font de coneixement de la realitat. I obre la sospita sobre la creença que la transparència es pot oferir en estat pur, tant a la natura, com en política o al món corporatiu. La transparència, com ja ens indicava Fluxà a *Dissolution is the best sollution...*, no és sinònim de puresa.

Un altre dels temes que recorren el seu treball és el concepte d'equilibri, i tot i que és present en obres posteriors, s'especifica especialment en un grup de peces basades en el nivell de bombolla. Aquesta eina, mitjançant un líquid amb una bombolla d'aire a l'interior, serveix per comprovar amb precisió la rectitud d'un element, és a dir, la seva perfecta alineació horitzontal o vertical respecte al pla. Molt usat a les obres i a la construcció i imprescindible en el muntatge d'exposicions en l'intent de crear angles rectes.

A la vista humana crea una certa perfecció geomètrica entre plans de matèria i la il·lusió que la relació entre aquests plans pot ser totalment recta i estàtica.

A *A nivellaments*, una sèrie de peces de vidre estan suspeses en l'aire. A pesar que en aparença l'equilibri es produeix en una posició fixa, el fet de penjar literalment d'un fil permet la possibilitat d'un cert moviment que evidencia l'intent d'aquests elements per mantenir l'equilibri aconseguit en la posició estàtica. Encara més, es percep el risc que qualsevol canvi en les condicions de la sala, qualsevol moviment inesperat, pugui alterar aquesta posició subtil. L'artista, a més, fa ús del color blau en l'aigua d'aquests nivells, amb la qual cosa la peça remet, de nou, a l'horitzó del mar que apareix reiteradament als seus treballs.

D'altra banda, a *Nivell circular*, uns nivells en format de circumferència amb bombolles d'aire a l'interior marquen diverses posicions, amb la qual cosa neguen la funcionalitat d'aquest instrument de mesura i la possibilitat mateixa de l'equilibri únic. I, ja a les instal·lacions *Nivell dinàmic* o *Nivells dinàmics de compensacions contínues*, un motor imprimeix moviment a les peces, que es veuen obligades a intentar mantenir i cercar un equilibri constantment alterat que es revela com a qualitat no estàtica, no inamovible. L'intent incessant de les bombolles d'aire per cercar la posició central, la que en marcaria el descans, ens il·lustra que l'equilibri no és una posició, sinó una recerca. Aquesta recerca constant d'equilibri recorda l'autoregulació del planeta a través de la Hipòtesi Gaia de James Lovelock i Lynn Margulis, que proposa que la Terra és quelcom semblant a un súperorganisme que es va modificant per sobreviure.

Per això, la situació ideal d'elements que fa possible des de la nostra pròpia existència individual fins a la supervivència de totes les formes de vida és fruit d'una negociació constant amb l'entropia i es basa en tota mena de relacions amb altres ens, humans i no humans, i no es concep des d'una posició única i estable.

Aquesta recerca dinàmica d'equilibri es relaciona ferocement amb la fragilitat, un altre dels *leitmotiv* que l'artista desplega en sèries recents de treballs com «Úra» o «Verni», que assenyalen la presa de consciència de les característiques del material i la falsa il·lusió de control humà sobre el món físic. Aquest mateix corpus de peces és el que forma part de «Malc. Pensar el peu, moure l'entorn», la instal·lació que es presenta ara a Es Baluard Museu.

Malc, com a nom propi inventat, subjectivitzat i proposa la generació d'un lloc que encara no existeix, però que a partir d'ara podria existir, com el paisatge que recrea a «Verni» i a «Úra».

Verni, amb tot, no és un nom inventat, sinó massa real. Es tracta del residu que queda a les roques properes a la mar com a resultat de la neteja de les bodegues dels vaixells petrolers.

En aquests treballs, Fluxà barreja dos materials tan antics com el vidre i el petroli —encara que aquest darrer, aquí, en un derivat refinat i contemporani, l'oli de motor usat—. Com a residu de la societat industrial i de consum i material inestable, la conjunció de la seva toxicitat amb la delicadesa de les formes en vidre situa les peces al límit de l'accident. Aquest límit encara es força més amb la col·locació de cada element i la seva posició en l'espai, que gairebé eludeix la gravetat. Així crea un ecosistema de formes organicistes que envaeixen l'espai formant un paisatge posthumà. A pesar d'aquesta toxicitat, o tal vegada per aquesta causa, el paisatge que forma és bell —en aquest sentit de bellesa sublim catastròfica—, una zona d'exclusió amb una qualitat gairebé morbosa, en què formes estranyes emergeixen a pesar de tot. Una bellesa que ni és vida ni és mort, només és perill.

Les peces són cossos de formes diverses, no reconegibles. A pesar que tenen una certa organicitat no es podrien reconèixer com a organismes, són més aviat criatures estranyes emergides en una zona d'exclusió, que han integrat com a forma i contingut els rebuigs d'un Antropocè ja extingit. Igual que les males herbes s'obren pas en un lloc sobtadament abandonat, a «Malc» es generen aquestes formes que

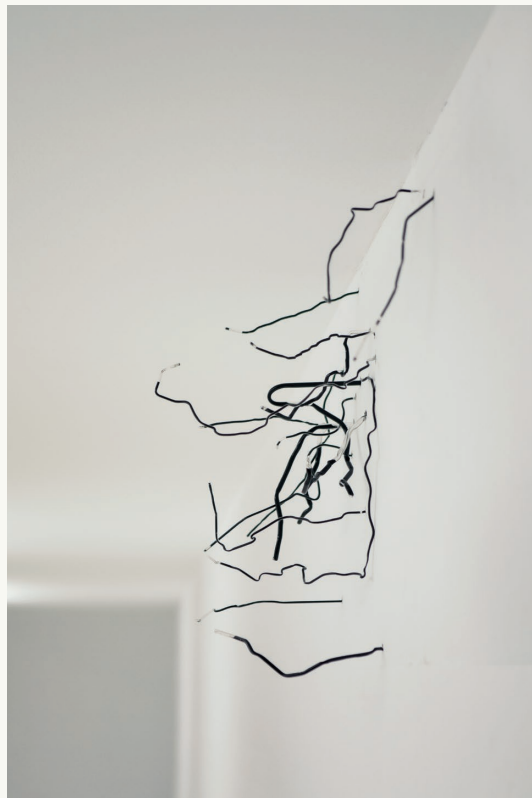
podrien ser organismes no humans o formes geogràfiques incomprensibles.

Els dos materials principals, l'oli de motor i el vidre, estableixen una relació en la qual l'un tensiona i l'altre dona forma. El vidre conté en la seva cavitat el líquid, però també el conté en la seva accepció d'aturar-lo i d'evitar que vessi.

Aquestes criatures fan present l'imaginari de la catàstrofe. No sols convoquen, sinó que tenen implícit l'accident en si mateixes. Com deia Paul Virilio, tota invenció comporta una nova possibilitat d'accident, tota tecnologia porta implícita la seva pròpia categoria de catàstrofe. La interacció d'ambdós materials, amb la toxicitat viscosa d'un, les tensions i resistències pròpies de l'altre, que fins i tot en les formes desafien l'estabilitat, impliquen la imminència del col·lapse.

Els qui entren en aquest paisatge es fan conscients d'aquesta possibilitat, ja que el cos ha anat aprenent en la pràctica els comportaments que demanen els materials i adapta els seus moviments a aquest coneixement. D'aquesta manera, la coreografia en l'espai es desenvolupa a càmera lenta, amb més consciència dels límits de les peces i mesurant mil·límetricament l'abast dels moviments. Com a espectadors hem de dominar una tendència natural envers aquesta curiositat, lligada a la visita a exposicions, que ens fa apropar-nos fins que notam la vibració del material. «Malc» genera un apropament tens, que fa palpable el punt en què la distància de seguretat és depassada i ens fa conscients que el més petit moviment mal calculat podria desencadenar l'esclafit dels recipients, el vessament dels líquids, el desastre.

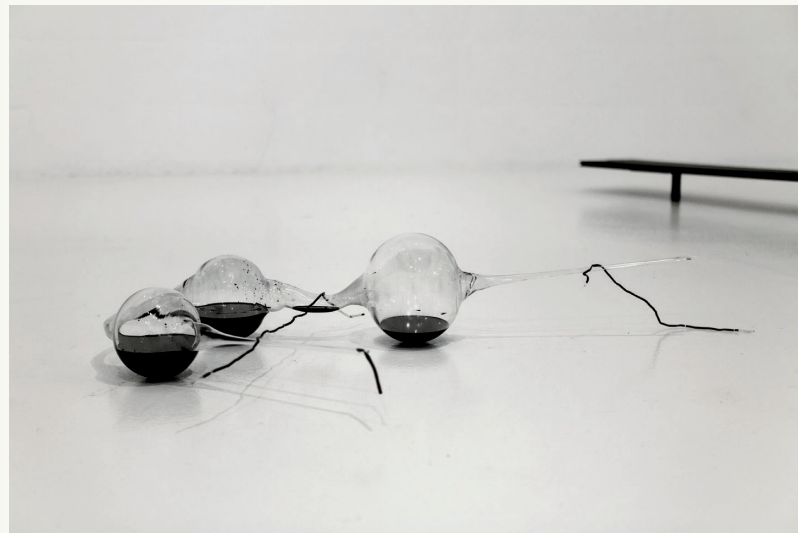
La consciència del delicat equilibri d'aquest ecosistema ens desarma envers la seva fragilitat, ens obliga a la cautela, a no fer un pas en fals, a controlar el nostre cos i les seves extensions, els gests que realitzam. Aprendre aquesta nova realitat espacial implica sentir-se totalment colpit per la idea de la cura, materialitzar aquest concepte i portar-lo a l'òrbita de l'abstracció. És posar en negre i incolor el perill de col·lapse real d'un planeta de rebuigs industrials, amb prou feines continguts per fràgils filaments de vidre.



Lara Fluxà, *Zaluc*, 2018. Vidre i oli de motor, 35 × 130 × 68 cm.
Col·lecció Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Lara Fluxà, *Lupra*, 2018. Vidre i oli de motor, 45×130×89 cm.
Col·lecció Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Lara Fluxà, *Luprea*, 2018. Vidre i oli de motor, 40×150×82 cm.
Col·lecció Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Lara Fluxà, *Luprea*, 2018 (detall). Col·lecció Es Baluard
Museu d'Art Contemporani de Palma

CAOS, COS I PAISATGE

Héctor Sanz Castaño

Fa gairebé una dècada, i en aquest mateix Museu, vaig entrar en contacte per primera vegada amb les obres de Lara Fluxà i els eixos simbòlics i conceptuals que organitzen la seva pràctica artística. Les bases del seu treball ja s'havien establert des de l'inici: contenidors de vidre, de formes múltiples i amb funcions diverses, associats amb materials en estat líquid. Treballava en aquell moment en les sèries de nivells dinàmics o suspesos per explorar el moviment i el comportament dels seus components. Vaig argumentar ja aleshores que aquestes primeres obres s'inscrivien en una tradició ben clara en la història de l'art contemporani, en la qual el vidre, els fluids i els sistemes circulatoris hi han estat presents amb freqüència. Vaig fer referència a Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Alfredo Jaar o Per Barclay, entre molts altres.¹ Artistes que utilitzaren el vidre per les seves qualitats simbòliques, o que han construït sistemes circulatoris de tota mena en els quals algun líquid ocupa un lloc central. El pas del temps i el desenvolupament cada vegada més complex del corpus de la seva obra conviden a reconsiderar algunes d'aquelles primeres impressions, si bé es pot constatar que determinades estratègies hi continuen presents.

«Malc» reuneix un conjunt d'estructures de vidre que s'escampen per terra, emergeixen de les parets i es reparteixen al voltant de la sala: un contenidor blanc que les embolcalla en una atmosfera neutra i asèptica. Té un interès

1. En aquest context, i sense ser exhaustius, pensam en obres com: *Air de Paris* (1919) o *Le grand verre* (1915-1923) de Marcel Duchamp; *Almadén* (1937) d'Alexander Calder; *For Carl André* (1970) de Lynda Benglis; *Splashing* (1968) de Richard Serra; *Suelo impregnado con cincuenta kilos de asfalto* (1996) de Santiago Sierra; *Emergencia* (1998) d'Alfredo Jaar; *Ayúdame Ribera* (2007) de Per Barclay; o *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1977), que Joseph Beuys instal·là durant la Documenta VI.

particular el subtítol de l'exposició, perquè aquest «pensar el peu, moure l'entorn» revela moltes coses sobre el procés creatiu de l'artista, precisament sobre el fet d'encarar un projecte com aquest. Ens parla d'una noció de *performance* que implica directament el visitant, perquè és a ell a qui es dirigeix l'advertència: la necessitat de calcular les conseqüències de cada pas en el món que ens envolta, perquè cada acció, cada gest, implica una reacció. La instal·lació té evidentment una dimensió hipotètica i invisible. Igual que a *Le grand verre* (1915-1923), de Marcel Duchamp, hi operen una sèrie d'engranatges i mecanismes —alguns no representats visualment— el funcionament simbòlic dels quals explica i dona sentit a l'obra,² podem imaginar també en l'espai que proposa Fluxà una forma de realitat augmentada, una existència/experiència de l'obra d'art que desborda el camp d'allò tangible. El fons blanc en què reposen les formes de vidre podria ser ben bé una superfície líquida en la qual surassin a mercè dels corrents, o un fons marí, o un desert lunar o l'esplanada límpida i fràgil d'unes salines. Algunes d'aquestes hipòtesis han entrat segurament en joc durant la gestació intel·lectual d'aquest projecte, encara que finalment —per sí o per no— no s'hagin manifestat físicament a l'exposició.

La instal·lació de Fluxà ens situa en un espai/temps ambigu que tant podria pertànyer a un futur postapocalíptic com a un moment primigeni del món: una mena de Caos. Ovidi començà *Les metamorfosis* descrivint aquest estat anterior al Cosmos com «una mola informe i desordenada [...], una massa d'embrions disperss de coses mal barrejades». En aquest temps fluid i indefinit de la matèria i els elements «res no conservava la forma, i unes coses obstaculitzaven les altres, perquè dins un mateix cos allò fred s'oposava a allò calent, l'humit al sec, el dur al blan, i allò que no tenia pes a

2. La descripció més precisa i l'explicació dels processos que entren en joc en aquesta obra fonamental de Duchamp són a Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela, 1993.

allò pesat».³ A «Malc» es conjura aquesta visió d'un món primordial i encara per organitzar d'acord amb els estàndards binaris del pensament clàssic. Ofereix un estat de les coses en el qual totes les possibilitats de la matèria romanen obertes, mutables —amb totes les aparents contradiccions— i, en aquest sentit, planteja una visió alliberadora i optimista de la realitat.

Podríem dir, en un exercici de simplificació, que «Malc» funciona a la vegada com a paisatge i com a cos, ambdós conceptes entesos d'una manera voluntàriament difuminada. En primer lloc, el paisatge/territori/ecosistema que construeix dins l'espai expositiu és un digne hereu de la ciència ficció en les seves manifestacions filmiques i literàries, en aquesta barreja de sensacions apocalíptiques i d'oportunitat que ens ofereix. No només per l'aspecte àrid, lunar, de la sala d'exposició, sinó —particularment— per les *criatures* que l'habiten. Es tracta, a primera vista, de materials inerts, però que adopten formes biològiques, vesiculars, i que arrossegueu per la superfície desèrtica els seus *ventres* carregats de fluids viscosos. Podrien activar-se i entrar en moviment gràcies a un efecte reflex detonat per les passes del visitant. Existeixen i evolucionen en una forma de vida letàrgica, en un temps llarg que excedeix els límits de la nostra percepció com a humans. El vidre entra, sens dubte, en la pràctica de Lara Fluxà per les seves qualitats de transparència i fragilitat, però seria un error considerar-lo com un contenidor immòbil en oposició a la naturalesa fluida dels materials que conté. El vidre és un material viscos, inestable i —observat al llarg del temps— líquid. L'artista subratlla aquesta qualitat quan el modela en traços filiformes i en bufar-lo deixa que agafi la forma arbitrària que li imposa l'alè.

«Malc» és també una forma d'organisme obert, transparent, que ens permet veure'n l'interior i caminar a través seu. Més que un cos sense òrgans, uns òrgans sense cos, o un cos mancat de límits visibles. El resultat és una plèiade d'òrgans

3. Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid: Espasa Calpe, 1963, p. 75-76.

expandits, una visió envolupant que evoca la profunditat abissal o un món extraterrestre, poblat per organismes polimorfs i rizomàtics adaptats a un biòtop d'una fragilitat hostil. S'ofereix al visitant com una possibilitat de trobada, de «sercos-amb», de *Simpoesis* —difícil no evocar en aquest context la manera en què Donna Haraway descriu aquest terme com a propi «de sistemes complexos, dinàmics i reactius»⁴—. Aquest concepte implicaria una interacció que va més enllà de la col·laboració entre espècies o la simbiosi, i que evoca una fusió molt més profunda en què els cossos es confonen i es col·liguen per fer-ne un. En aquest magma càotic —en allò que s'assembla al Caos primigeni— en el qual l'artista ens convida a submergir-nos, hi trobam una possibilitat de repensar i d'afrontar les relacions en el món que ens envolta. En definitiva, com deia, una reconsideració dels límits corporals i de les nostres accions.

Es pot pensar, *a priori*, que Fluxà ha deixat enrere la lògica cartesiana de mesures i equilibris que començà a explorar a les sèries d'*A_Nivellaments* (2011) per evolucionar cap a un univers molt més orgànic en el qual regeixen una altra mena de forces i valors que no són necessàriament la gravetat, la salinitat o les lleis de la física. Tanmateix, això no és del tot cert. La qüestió de la mesura s'ha integrat des d'una experiència performativa que la connecta directament amb l'art conceptual i particularment amb les aportacions fructíferes que en aquest camp feren els artistes a Catalunya a la dècada de 1970, un període en el qual començaren a integrar-se en el context

4. Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016, p. 58. Els últims anys aquest text de Haraway s'ha convertit en una referència freqüent i important per a molts artistes preocupats per qüestions en què l'ecologia i la relació amb el medi natural o animal són transversals. Les aportacions de la investigació científica, la biopolítica i la ciència ficció són clau en l'argumentari de Haraway, l'aportació de la qual al pensament contemporani és fonamental des de la dècada de 1980.

espanyol les experiències internacionals del *body art* i la *performance*. Pens ara particularment en la figura de Jordi Benito i la manera en què feu del seu propi cos objecte i instrument de mesura. Si en obres com *Equivalencia de medidas de distintas partes del cuerpo* (1973) se sotmetia a una catalogació minuciosa de la mida de la seva anatomia, a *Peso y volumen de un cuerpo* (1973) invertia el procés per fer del seu propi cos —i de la seva energia en moviment quan el submergia en un bidó d'aigua— el patró de mesura d'una realitat: el volum del líquid desplaçat. És segurament en aquesta acció en què la vinculació amb el treball de Lara Fluxà pot resultar més evident, sobretot si reconsideram els seus primers treballs. La qüestió de l'energia és també fonamental. Duchamp —de nou— fantasiejava en algunes de les seves notes amb «un transformador concebut per aprofitar les petites energies malbaratades».⁵ Benito ho posava en pràctica a *Acción-transformación* (1972), bevia un tassó d'aigua i esperava fins a retornar-lo en forma d'orina després de passar per l'organisme. A pesar que la *performance* no forma part de la seva pràctica artística, Lara Fluxà fa també participi a la seva instal·lació a una multitud imprevisible de forces i energies que, d'una altra manera, haurien estat *desaprovechadas*. No només energies motrius, sinó també energies de *cura*, esforços d'atenció i empatia amb l'entorn. Reprèn, així mateix, la qüestió del nivell, ja que els objectes disposats a la sala d'exposició estan subjectes a una forma d'equilibri, però, aquesta vegada, haurà de negociar-se'n l'estabilitat amb la presència de l'altre: de l'espectador. Cada interacció, cada passa, cada moviment tindrà conseqüències sobre la configuració i, en última instància, sobre la perennitat de la instal·lació. Com si fos una *performance* al ralenti, els visitants a poc a poc s'endinsaran en el paisatge material i formal de la peça, en un exercici *simpoiètic* que requereix responsabilitat i presa de consciència. La fragilitat de la instal·lació i els objectes que la componen queda en mans d'un «nosaltres» indeterminat, en què cada un apleix un rol ineludible. La possibilitat

5. Duchamp, Marcel. *Notas*. Madrid: Tecnos, 1989, notes 176 i 187.

de l'accident —una noció que l'artista ja ha posat en joc altres vegades, però que aquest cop porta molt més lluny— apareix com un factor determinant en aquesta coreografia minuciosa i pausada que modula l'acció dels cossos i la seva circulació en l'espai.

Aquesta idea d'un paisatge, que hem deixat de banda un moment, és la que connecta de manera més inequívoca l'obra amb el territori en el qual s'inscriu. Com molts altres artistes balears de la seva generació —podríem esmentar entre altres exemples Julià Panadès o Marijo Ribas Bermúdez—, Lara Fluxà integra en el seu treball la preocupació per la degradació mediambiental, particularment des del punt de vista dels ecosistemes marins, que entren a formar part literal de les seves obres gràcies a alguns components intrínsecs, com ara l'aigua de mar, la sal o la brea. Encara que no tot es resumeix a la presència dels materials, és impossible no pensar, això no obstant, en realitats molt concretes del nostre temps, en les catàstrofes lligades al trànsit petroler pel Mediterrani, en els iots i els creuers que alliberen oli de motor o combustible a les costes balears, en les restes de quitrà que infesten les costes i les platges, o en aquells tristament cèlebres «filets de plastilina» que s'escapaven d'un vaixell al fons de l'oceà. No puc deixar de pensar que les formes filiformes de vidre hi tenen alguna cosa a veure. El paisatge que ha construït per a nosaltres no és un jardí plàcid, sinó una mena de camp minat. La fragilitat i l'amenaça —de fractura, de contaminació, de desastre— són, en efecte, dos eixos importants a «Malc» i a altres treballs recents de l'artista, com ara «Verni» (2019). Com ella mateixa diu, l'accident és quelcom que ens projecta en el futur. Sobre la superfície blanca, simbòlicament identificada amb les salines, l'arena de les platges o el fons marí, es disposen els volums de vidre que, des d'aquesta òptica, es configuren com a objectes amenaçadors, trampes activades, vesícules inflades a punt de rebentar que difonen en l'ambient una càrrega tòxica i viscosa —de nou les imatges de la ciència ficció venen a la ment i contaminen el discurs—. Diria, arribats a aquest punt, que la referència al pensament

de Donna Haraway —que ja hem esmentat— no és casual o puntual, sinó que inspira en gran manera aquest projecte artístic de Fluxà. És també la que més clarament la situa en una lectura propera a l'ecofeminisme, que integra transversalment les preocupacions mediambientals amb una anàlisi de la realitat que afecta el pla econòmic i les lògiques capitalistes de producció i valor: sia el valor dels materials emprats —la seva funció, utilitat i durabilitat— o el de la força de treball. Ens parla de la importància d'aquestes energies esmerçades en la cura en contrast amb el desenvolupament omnipresent de les activitats extractives i d'explotació. Ens convida a repensar les nostres relacions amb l'entorn i a construir formes d'existència noves, integrades i col·laboratives. Posa en qüestió, en definitiva, les nostres maneres de fer i la nostra resposta davant la crisi ecològica, i retorna de nou l'espectador a una posició en què la presa de consciència i la responsabilitat són inexcusables.



Lara Fluxà, *Luprea*, 2018 (detall). Col·lecció Es Baluard
Museu d'Art Contemporani de Palma

Malc. Pensar el peu, moure l'entorn
Lara Fluxà
Del 17 de setembre de 2021
al 20 de febrer de 2022

Organització
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Direcció
Imma Prieto

Comissariat
Imma Prieto

Coordinació exposició
Catalina Joy
Beatriz Escudero

Registre
Soad Houman
Rosa Espinosa

Muntatge
Art Ràpid
Es Baluard Museu

Transport
Balears Art i Llar

Assegurances
Correduría March-Rs

Disseny gràfic
Hermanos Berenguer

Textos
Imma Prieto. Directora
de Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma
Héctor Sanz Castaño. Historiador
de l'art
Pilar Cruz. Comissaria, gestora
cultural i crítica d'art

Traduccions
Àngels Àlvarez

Impressió
Esment Impremta

Crèdits fotogràfics
Violeta Mayoral, pp. 11-14 i 22
Roberto Ruiz, portada

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2021
© dels textos, els autors
© de les obres, Lara Fluxà, 2021

Agraïments
Ferran Collado
Paco Chanivet
Lucia Ferrà
Pep Fluxà
Víctor Jaenada
Ariadna Parreu
Fase
I a la família

Amb la col·laboració de



DL PM 00622-2021
ISBN 978-84-18803-21-5

#LARAFLUXAESBALUARD

@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARI: DE DIMARTS A DISSABTE DE 10 A 20 H
DIUMENGE DE 10 A 15 H