

MALC. PENSAR EL PIE, MOVER EL ENTORNO

17.09.2021-20.02.2022



LARA FLUXÀ

LA RESPONSABILIDAD DE SER

Imma Prieto

La presencia no nos es dada. Estar en un lugar es entender que cuando estamos, tenemos que ser. El ser significa integridad, el ser es holístico porque se funde en el espacio en el que se encuentra. Si los cuerpos solo ocupan el lugar, generamos el desequilibrio que agrieta el hilo vital. Formar parte de un entorno quiere decir situarse en un lugar desde el que establecer diálogo es necesario e indispensable. El diálogo surge del entendimiento del otro o de lo otro, de saber que los seres, allí, también son, y por ello se fusionan en una atmósfera compartida.

Ser es saber que, independientemente de los elementos u organismos que habitan ese territorio común, nuestra inmersión exige responsabilidad. La responsabilidad de saber que toda acción conlleva unas consecuencias. El mundo del que formamos parte no es integral, es símbolo de la amputación que se ha perpetrado a lo largo de la historia. La responsabilidad de entender que la libertad no es ejercer el libre albedrío, sino que aceptar ser libre tiene de forma intrínseca la limitación que la libertad conlleva: «La liberación se basa en la construcción de la consciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible».¹

Nuestra presencia solo podrá ser desde el cuidado, la capacidad de escucha y el respeto. Habitar un espacio no es poseerlo, es transitar con consciencia, es integrarse a través de un manto permeable y dérmico. El contacto requiere proximidad, exige estar dentro del universo generado tras el único pacto que deberíamos generar, el de la vida.

Lara Fluxà genera organismos, crea y da nombre haciendo del propio estímulo creativo acto y potencia. *Verni, Triça, Lupra, Alump, Úra* son solo algunos de los organismos

Lara Fluxà, *Ruec*, 2019. Vidrio y aceite de motor, 15 × 47 × 22 cm.
Cortesía de la 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>

a los que ha dado vida. Da vida y nombra, siguiendo, de forma sutil, una larga tradición filosófica que apunta a esa capacidad de existir a partir del nombre, del reconocimiento del ser. Sus seres emergen desde una fragilidad extrema, la propia que les es otorgada a través de la materia, el vidrio, y aquella que exhalan desde su propia exposición al mundo. Una fragilidad que genera tensión en el espacio. A veces, también violencia. Pero esta existe por nuestra incapacidad de habitar. Ahí yace la metáfora que enuncian sus paisajes.

Sus espacios nos confrontan con el mundo que la humanidad ha creado, uno para el que, según parece, solo el ser humano puede existir. Su práctica nos presenta la materia que adquiere presencia y se hace sentir. Y, sobre todo, nos hace saber que nuestra acción cuenta: cuida o destruye. Lara Fluxà genera una escena, no desde un intento de orden y dominación, sino haciendo evidente la fragilidad del entorno y la necesidad de nuestra comprensión y atención. Sus lugares requieren responsabilidad y cuidado, exigen pensar el pie, la columna, la gravedad de nuestro cuerpo. Adentrarnos en ese espacio ya habitado es compartir existencia desde la diferencia. «Malc» es ahora un universo habitado por formas orgánicas que esperan nuestra presencia bajo el horizonte de la responsabilidad: «La palabra responsabilidad viene del sustantivo latino *responsabilitas* que, a su vez, tiene su origen en el verbo respondo, *respondere*. Responsabilidad es la cualidad de ser capaz de responder a un compromiso, de cumplir lo convenido, de asumir las consecuencias de las acciones y la obligación de resarcir o reparar material o moralmente a quien ha sido dañado».²

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

EL COMPORTAMIENTO DE LA MATERIA

Pilar Cruz

El trabajo de Lara Fluxà se origina en el agua. Igual que la vida en la Tierra, comienza en el Mar, que forma parte de su historia personal, que marca sus primeros trabajos y permanece de manera recurrente en su obra.

Las claves de su trabajo las encontraremos en los propios materiales y sus características, el comportamiento y la química de las sustancias, los principios de la termodinámica. Fluxà no solo experimenta con la maleabilidad y los límites de la materia, sino que además con ello nos convida a reflexionar sobre nuestra relación con el mundo físico y la idea de que los materiales tienen su propia agencia, su propia capacidad de acción al margen del mundo humano.

El agua, por ejemplo, tiene la capacidad de adquirir otras sustancias. La sal sería una de ellas, y la principal diferencia entre el agua del mar y la del río. En un pensamiento rápido se podría creer que el agua dulce, de río o de manantial, sería una sustancia más pura, más cercana a la fórmula de dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno, mientras que el mar sería una gran sopa de sustancias con una mayor densidad. Es, sin embargo, imposible encontrar agua pura en la naturaleza por su gran capacidad de acoger disueltos otros elementos, que la convierten en un medio en el que se desarrolla la vida y de cuyo equilibrio depende la misma.

La salinidad del mar influye en el clima, y la sal, por tanto, es un factor clave para el equilibrio biosférico y uno de los indicadores que estudia la oceanografía. De los métodos de esta disciplina se apropia Lara Fluxà en *Estudi de salinitat n°2 y n°4* [Estudio de salinidad]. En el primero, basándose en la manera antigua de medición, cristaliza sobre tela absorbente la sal del agua del mar de Aral en dos momentos históricos diferentes. Triste historia, la de este mar interior entre Kazajistán y Uzbekistán. En los años sesenta la Unión Soviética trasvasó dos de los ríos que lo alimentaban para el regadío de

la estratégica industria algodonera. Un desastre ambiental de múltiples consecuencias que hundió la economía y la salud de las comunidades de la zona y que la artista refleja en esta pieza.

En *Estudi de salinitat n° 4*, por otro lado, utiliza el método actual de medición, que se basa en el nivel de conductividad eléctrica de la disolución marina: cuanto más salina, mayor es la capacidad de conducir la electricidad. La instalación presenta varios monitores que se iluminan con la luz proveniente de la conductividad de las aguas de los mares Negro, Báltico, Muerto, de Azov y Mediterráneo. La sal disuelta, materia que había quedado invisibilizada en la transparencia del agua, se convierte en onda y pasa de este modo al espectro de lo visible. El mar no es un todo único y uniforme, se distingue así su diversidad, y lo importante que resulta mantener esa individualidad.

Esa característica de la solubilidad del agua es clave en otro de sus trabajos, *Dissolution is the best sollution for pollution* [La disolución es la mejor solución a la contaminación]. Durante años la empresa ERCROS cometió la negligencia de lanzar vertidos tóxicos al tramo bajo del río Ebro, en concreto en las inmediaciones del embalse de Flix, provincia de Tarragona. Si la industria se deshace de sus residuos tóxicos diluyéndolos en el agua del río «y aquí no ha pasado nada», la artista mira hacia la homeopatía, terapia que se basa en el principio de la curación por similitud, que parte de la idea de la memoria del agua, y basa su *modus operandi* en la disolución extrema.

Siguiendo esos principios, Lara toma una de esas sustancias, la diluye a su vez a escala centesimal, y la propone como cura para el propio río y sus habitantes. De ahí elabora unas cápsulas con dosis que se pueden ingerir, ritualizando un tratamiento homeopático contra la toxicidad que emite un paralelismo entre la disolución tóxica y la curativa, que basa su efecto curativo en la memoria del agua —y, por extensión, de las personas afectadas, con los recuerdos que despiertan en ellas el consumo y exposición al mercurio—. Estos recuerdos llaman a la movilización, de modo que esta instalación-acción opera en el plano de lo simbólico, pero también en el plano de lo real, como denuncia efectiva de la contaminación del río y,

por tanto, como curación medioambiental. La curación por la memoria, que no se olvide que aquello que se disuelve no desaparece, aunque no parezca estar ahí.

Lo que la transparencia puede esconder y, por tanto, la imposibilidad de la transparencia aparece de nuevo, de otra manera, en *Fata Morgana* [Hada Morgana], basándose aquí en el efecto refractante que se produce en los espejismos de orden superior. Lara coloca en las ventanas del espacio expositivo unas protuberancias de vidrio con agua en su interior, que provocan, mediante los efectos de refracción y difracción, la ilusión óptica de la visión del paisaje exterior invertido. A través de estos elementos sobre el propio vidrio de la ventana se cuestionan las cualidades de ambos materiales como elementos neutros sobre los que la vista traspasa y accede a la realidad o al conocimiento, a ese mundo exterior que nos abre la ventana.

Pero, además, señala las carencias de nuestra visión como elemento privilegiado de acceso a la realidad y nos hace plantearnos la imposibilidad de la aprehensión total del mundo sensible. La aparente transparencia del agua y el vidrio carecen de neutralidad y se revelan como el agente mediador que son, como entidades en sí mismos. Esto nos llevaría a la explicación de nuestra experiencia del mundo como ilusión o espejismo, negando el mundo sensible a través de nuestros sentidos como fuente de conocimiento de la realidad. Y abre la sospecha sobre la creencia de que la transparencia se pueda ofrecer en estado puro, tanto en la naturaleza, como en política o el mundo corporativo. La transparencia, como ya nos indicaba Fluxá en *Dissolution is the best sollution...*, no es sinónimo de pureza.

Otro de los temas que atraviesan su trabajo será el concepto de equilibrio, y aunque está presente en obras posteriores, se especifica sobre todo en un grupo de piezas basadas en el nivel de burbuja. Dicha herramienta, mediante un líquido con una burbuja de aire en el interior, sirve para comprobar con precisión la rectitud de un elemento, es decir, su perfecta alineación horizontal o vertical respecto al plano. Muy usada en albañilería y construcción e imprescindible en el montaje de exposiciones en el intento de crear ángulos rectos. A la vista

humana crea cierta perfección geométrica entre planos de materia y la ilusión de que la relación entre esos planos puede ser totalmente recta y estática.

En *A_nivellaments* [A_lineamientos], una serie de piezas de vidrio cuelgan en el aire. A pesar de que en apariencia el equilibrio se produce en una posición fija, el hecho de estar literalmente colgados de un hilo permite la posibilidad de un cierto movimiento que evidencia el intento de estos elementos por mantener ese equilibrio alcanzado en su posición estática. Aún más, se percibe el riesgo de que cualquier cambio en las condiciones de la sala, cualquier movimiento inesperado, pueda alterar esa sutil posición. La artista, además, hace uso del color azul en el agua de esos niveles, con lo que la pieza remite, de nuevo, al horizonte de ese mar que aparece reiteradamente en sus trabajos.

Por otro lado, en *Nivell circular* [Nivel circular], unos niveles en formato circunferencia con varias burbujas de aire en el interior marcan diversas posiciones, negando la funcionalidad de este instrumento de medida y la posibilidad misma del equilibrio único. Y, ya en las instalaciones *Nivell circular* [Nivel circular] o *Nivells dinàmics de compensacions contínues* [Niveles dinámicos de compensaciones continuas], un motor imprime movimiento a las piezas, que se ven obligadas a intentar mantener y buscar un equilibrio constantemente alterado que se revela como una cualidad no estática, no inamovible. El intento incesante de las burbujas de aire por buscar la posición central, esa que marcaría su descanso, nos ilustra que el equilibrio no es una posición, sino una búsqueda. Esa búsqueda constante de equilibrio recuerda a la autorregulación del planeta a través de la Hipótesis Gaia de James Lovelock y Lynn Margulis, que propone que la Tierra es algo parecido a un súperorganismo que se va modificando para sobrevivir.

Por ende, la situación ideal de elementos que hace posible desde nuestra propia existencia individual hasta la supervivencia de todas las formas de vida es fruto de una constante negociación con la entropía y se basa en todo tipo de relaciones con otros entes, humanos y no humanos, y no se concibe desde una posición única y estable.

Esa búsqueda dinámica de equilibrio estaría ferozmente relacionada con la fragilidad, otro de los *leitmotiv* que la artista despliega en recientes series de trabajos como «Úra» o «Verni», que apuntan a la toma de conciencia de las características del material y la falsa ilusión de control humano sobre el mundo físico. Este mismo corpus de piezas es el que forma parte de «Malc. Pensar el pie, mover el entorno», la instalación que se presenta ahora en Es Baluard Museu.

Malc, como nombre propio inventado, subjetiviza y propone la generación de un lugar que aún no existe, pero a partir de ahora podría hacerlo, como el paisaje que recrea en «Verni» y «Úra».

Verni, sin embargo, no es un nombre inventado, sino demasiado real. Se trata del residuo que queda en las rocas cercanas al mar, como resultado de la limpieza de las bodegas de barcos petroleros.

En estos trabajos, Fluxà mezcla dos materiales tan antiguos como el vidrio y el petróleo —aunque este último aquí traído en su derivado refinado y contemporáneo, el aceite de motor usado—. Como residuo de la sociedad industrial y de consumo y material inestable, la conjunción de su toxicidad con la delicadeza de las formas en vidrio pone a las piezas al límite del accidente. Este límite aún se fuerza más con la colocación de cada elemento y su posición en el espacio, casi eludiendo a la gravedad. Con ellas crea un ecosistema de formas organicistas que invaden el espacio formando un paisaje posthumano. A pesar de esa toxicidad, o quizás a causa de ella, el paisaje que forma es bello —en ese sentido de belleza sublime catastrófica—, una zona de exclusión con una cualidad casi morbosa, en la que extrañas formas emergen a pesar de todo. Una belleza que ni es vida ni es muerte, solo es peligro.

Las piezas son cuerpos de formas diversas, no reconocibles. A pesar de que tienen cierta organicidad no se podrían reconocer como organismos, son más bien extrañas criaturas emergidas en una zona de exclusión, que han integrado como forma y contenido los desechos de un Antropoceno ya extinguido. Igual que la maleza se abre paso en un lugar repentinamente abandonado, en «Malc» se generan estas formas que

bien podrían ser organismos no humanos o formas geográficas incomprensibles.

Los dos materiales principales, el aceite de motor y el vidrio, establecen una relación en la que uno tensiona y el otro da forma. El vidrio contiene en su cavidad al líquido, pero también lo contiene en su acepción de pararlo y evitar su derrame.

Estas criaturas hacen presente el imaginario de la catástrofe. No solo convocan, sino que tienen implícito el accidente en sí mismos. Como decía Paul Virilio, toda invención conlleva una nueva posibilidad de accidente, toda tecnología lleva implícita su propia categoría de catástrofe. La interacción de ambos materiales, con la toxicidad viscosa de uno, las tensiones y resistencias propias del otro, que hasta en las formas desafían la estabilidad, implican la inminencia del colapso.

Quienes entran en este paisaje se hacen conscientes de esta posibilidad, puesto que el cuerpo ha ido aprendiendo en la práctica los comportamientos que demandan los materiales y adapta sus movimientos a ese conocimiento. De esta manera, la coreografía en el espacio se desarrolla a cámara lenta, con mayor consciencia de los límites de las piezas y midiendo milimétricamente el alcance de los movimientos. Como espectadoras tenemos que dominar una tendencia natural a esa curiosidad, ligada a la visita a exposiciones, que nos hace acercarnos hasta sentir la vibración del material. «Malc» genera un acercamiento tenso, que hace palpable el punto en que la distancia de seguridad es rebasada y nos hace conscientes de que el más mínimo movimiento mal calculado podría desatar el estallido de los recipientes, el vertido de los líquidos, el desastre.

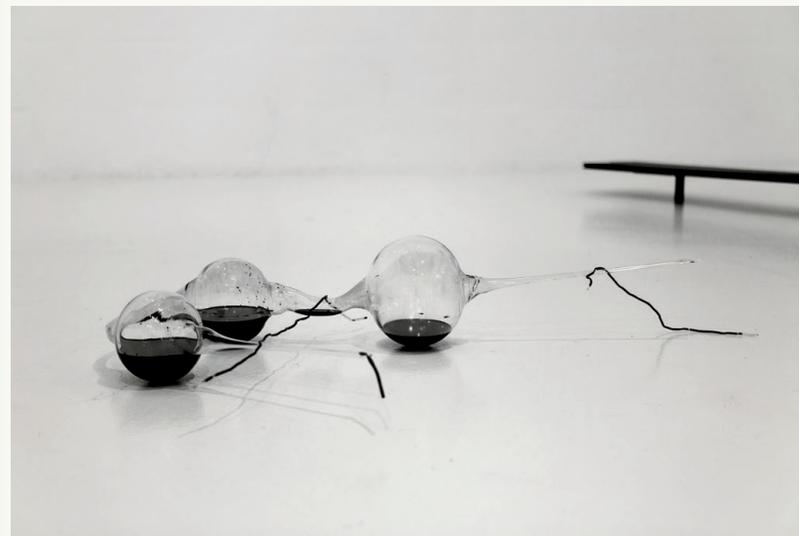
La conciencia del delicado equilibrio de este ecosistema nos desarma frente a su fragilidad, nos obliga a la cautela, a no realizar pasos en falso, a controlar nuestro cuerpo y sus extensiones, los gestos que realizamos. Aprender esta nueva realidad espacial implica sentirse totalmente atravesada por la idea del cuidado, materializar ese concepto y bajarlo de la órbita de la abstracción. Es poner en negro e incoloro el peligro de colapso real de un planeta de desechos industriales, a duras penas contenidos por frágiles filamentos de vidrio.



Lara Fluxà, *Zaluc*, 2018. Cristal y aceite de motor, 35×130×68 cm.
Colección Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Lara Fluxà, *Lupra*, 2018. Cristal y aceite de motor, 45×130×89 cm.
Colección Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Lara Fluxà, *Luprea*, 2018. Cristal y aceite de motor, 40×150×82 cm.
Colección Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Lara Fluxà, *Luprea*, 2018 (detalle). Colección Es Baluard
Museu d'Art Contemporani de Palma

CAOS, CUERPO Y PAISAJE

Héctor Sanz Castaño

Hace ya casi una década, y en este mismo Museo, entré en contacto por primera vez con las obras de Lara Fluxà y los ejes simbólicos y conceptuales que organizan su práctica artística. Las bases de su trabajo estaban sentadas desde el inicio: contenedores de vidrio, de múltiples formas y con diversas funciones, asociados con materiales en estado líquido. Se ocupaba en aquel momento en sus series de niveles dinámicos o suspendidos, explorando el movimiento y comportamiento de sus componentes. Argumenté ya entonces que esas primeras obras se inscribían en una tradición bien clara dentro de la historia del arte contemporáneo, en la que el cristal, los fluidos y los sistemas circulatorios han estado presentes con frecuencia. Me referí a Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Alfredo Jaar o Per Barclay, entre muchos otros.¹ Artistas que utilizaron el vidrio por sus cualidades simbólicas, o que han construido sistemas circulatorios de toda clase en los que algún tipo de líquido ocupa un lugar central. El paso del tiempo y el desarrollo cada vez más complejo del corpus de su obra invitan a reconsiderar algunas de aquellas primeras impresiones, si bien se puede constatar que determinadas estrategias siguen estando presentes.

«Malc» reúne un conjunto de estructuras de vidrio esparcidas por el suelo, emergiendo de las paredes y repartidas alrededor de la sala: un contenedor blanco que las envuelve en una atmósfera neutra y aséptica. Tiene particular interés el

1. En este contexto, y sin ser exhaustivos, pensamos en obras como: *Air de Paris* (1919) o *Le grand verre* (1915-1923), de Marcel Duchamp; *Almadén* (1937) de 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) de Alfredo Jaar; *Ayúdame Ribera* (2007) de Per Barclay; o la *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1977) que Joseph Beuys instaló durante la Documenta VI.

subtítulo de la exposición, porque ese «pensar el pie, mover el entorno» revela mucho sobre el proceso creativo de la artista, precisamente al encarar un proyecto como este. Nos habla de una noción de *performance* que implica directamente al visitante, pues es a él a quien se dirige la advertencia: la necesidad de calcular las consecuencias de cada paso en el mundo que nos rodea, porque cada acción, cada gesto, implica una reacción. La instalación tiene evidentemente una dimensión hipotética e invisible. Al igual que en *Le grand verre* (1915-1923) de Marcel Duchamp operan una serie de engranajes y mecanismos —algunos de ellos no representados visualmente— cuyo funcionamiento simbólico explica y da sentido a la obra,² podemos imaginar también en el espacio que propone Fluxà una forma de realidad aumentada, una existencia/experiencia de la obra de arte que desborda el campo de lo tangible. El fondo blanco en el que reposan las formas de vidrio bien podría ser una superficie líquida en la que flotarían a merced de las corrientes, o un fondo marino, o un desierto lunar o la esplanada límpida y frágil de una salina. Algunas de estas hipótesis han entrado seguramente en juego durante la gestación intelectual de este proyecto, aunque finalmente —por unas u otras razones— no se hayan manifestado físicamente en la exposición.

La instalación de Fluxà nos sitúa en un espacio/tiempo ambiguo que podría tanto pertenecer a un futuro postapocalíptico como a un momento primigenio del mundo: una suerte de Caos. Ovidio comienza sus *Metamorfosis* describiendo este estado anterior al Cosmos como «una mole informe y desordenada [...], una masa de embriones dispares de cosas mal mezcladas». En este tiempo fluido e indefinido de la materia y los elementos «nada conservaba su forma, y unas cosas obstaculizaban a las otras, porque dentro de un mismo cuerpo lo frío se oponía a lo caliente, lo húmedo a lo seco, lo duro a lo blando,

2. La descripción más precisa y la explicación de los procesos que entran en juego en esta obra fundamental de Duchamp se encuentran en Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela, 1993.

y lo que no tenía peso a lo pesado».³ En «Malc» se conjura esta visión de un mundo primordial y aún por organizar de acuerdo con los estándares binarios del pensamiento clásico. Ofrece un estado de las cosas en el que todas las posibilidades de la materia permanecen abiertas, mutables —con todas sus aparentes contradicciones— y, en este sentido, plantea una visión liberadora y optimista de la realidad.

Podríamos decir, haciendo un ejercicio de simplificación, que «Malc» funciona a la vez como paisaje y como cuerpo, ambos conceptos entendidos de una forma voluntariamente difuminada. En primer lugar, el paisaje/territorio/ecosistema que construye dentro del espacio expositivo es un digno heredero de la ciencia ficción en sus manifestaciones filmicas y literarias, en esa mezcla de sensaciones apocalípticas y de oportunidad que nos ofrece. No solo por el aspecto árido, lunar, de la sala de exposición, sino —particularmente— por las *criaturas* que lo habitan. Se trata a primera vista de materiales inertes, pero que adoptan formas biológicas, vesiculares, y que arrastran por la superficie desértica sus *vientres* cargados de fluidos viscosos. Podrían activarse y entrar en movimiento gracias a un efecto reflejo detonado por los pasos del visitante. Existen y evolucionan en una forma de vida letárgica, en un tiempo largo que excede los límites de nuestra percepción como humanos. El vidrio entra, sin duda, en la práctica de Lara Fluxà por sus cualidades de transparencia y fragilidad, pero sería un error considerarlo como un contenedor inmóvil en oposición a la naturaleza fluida de los materiales que contiene. El vidrio es un material viscoso, inestable y —observado a lo largo del tiempo— líquido. La artista subraya esta cualidad cuando lo modela en trazos filiformes y deja que al soplarlo tome la forma arbitraria que le impone el aliento.

«Malc» es también una forma de organismo abierto, transparente, que nos permite ver su interior y caminar a través de él. Más que un cuerpo sin órganos, unos órganos sin cuerpo, o bien un cuerpo que carece de límites visibles. El resultado es una pléyade de órganos expandidos, una visión

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

envolvente que evoca la profundidad abisal o un mundo extraterrestre, poblado por organismos polimorfos y rizomáticos adaptados a un biotopo de una fragilidad hostil. Se ofrece al visitante como una posibilidad de encuentro, de «ser-cuerpo-con», de *Simpoiesis* —difícil no evocar en este contexto la manera en que Donna Haraway describe este término como propio «de sistemas complejos, dinámicos y reactivos»⁴—. Este concepto implicaría una interacción que va más allá de la colaboración entre especies o la simbiosis, y que evoca una fusión mucho más profunda en la que los cuerpos se confunden y se coaligan para hacer uno. En ese magma caótico —en cuanto se asemeja al Caos primigenio— en el que la artista nos invita a sumergirnos, encontramos una posibilidad de repensar y afrontar las relaciones en el mundo que nos rodea. En definitiva, como decía, una reconsideración de los límites corporales y de nuestras acciones.

Podría pensarse, *a priori*, que Fluxà hubiera dejado atrás la lógica cartesiana de medidas y equilibrios que empezó a explorar en sus series de *A_Nivellaments* [*A_lineamientos*] (2011), evolucionando hacia un universo mucho más orgánico en el que rigen otro tipo de fuerzas y valores que no son necesariamente la gravedad, la salinidad o las leyes de la física. Sin embargo, esto no es del todo cierto. La cuestión de la medida ha sido integrada desde una experiencia performativa que la conecta directamente con el arte conceptual y particularmente con las aportaciones fructíferas que en este campo hicieron los artistas en Cataluña en la década de 1970, un periodo en el que empezaron a integrarse en el contexto español las

4. Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016, p. 58. En los últimos años este texto de Haraway se ha convertido en una referencia frecuente e importante entre muchos artistas preocupados por cuestiones en las que la ecología y la relación con el medio natural o animal son transversales. Las aportaciones de la investigación científica, la biopolítica y la ciencia ficción son clave en el argumentario de Haraway, cuya aportación al pensamiento contemporáneo es fundamental desde la década de 1980.

experiencias a nivel internacional del *body art* y la *performance*. Pienso ahora particularmente en la figura de Jordi Benito y la manera en la que hizo de su propio cuerpo objeto e instrumento de medición. Si en obras como *Equivalencia de medidas de distintas partes del cuerpo* (1973) se sometía a una catalogación minuciosa del tamaño de su anatomía, en *Peso y volumen de un cuerpo* (1973) invertía el proceso para hacer de su propio cuerpo —y de su energía en movimiento al sumergirlo en un bidón de agua— el patrón de medida de una realidad: el volumen de líquido desplazado. Es seguramente en esta acción en la que la vinculación con el trabajo de Lara Fluxà pueda resultar más evidente, sobre todo si reconsideramos sus primeros trabajos. La cuestión de la energía es también fundamental. Duchamp —de nuevo— fantaseaba en algunas de sus notas con «un transformador concebido para aprovechar las pequeñas energías desperdiciadas».⁵ Benito lo ponía en práctica en *Acción-transformación* (1972) bebiendo un vaso de agua y esperando a devolverlo en forma de orina tras su paso por el organismo. A pesar de que la *performance* no entra a formar parte de su práctica artística, Lara Fluxà hace también participe en su instalación a una multitud impredecible de fuerzas y energías que, de otro modo, serían *desperdiciadas*. No solamente energías motrices, sino también energías de *cuidado*, esfuerzos de atención y empatía con el entorno. Retoma asimismo la cuestión del nivel, puesto que los objetos dispuestos en la sala de exposición van a estar sujetos a una forma de equilibrio, pero, esta vez, su estabilidad deberá negociarse con la presencia del otro: del espectador. Cada interacción, cada paso, cada movimiento tendrá consecuencias sobre la configuración, y en última instancia, la perennidad de la instalación. Como si se tratase de una *performance* al ralentí, los visitantes irán poco a poco adentrándose en el paisaje material y formal de la pieza, en un ejercicio *simpoiético* que requiere de responsabilidad y toma de conciencia. La fragilidad de la instalación y los objetos que la componen queda en manos de un «nosotros» indeterminado, en el que cada uno desempeña un rol ineludible.

5. Duchamp, Marcel. *Notas*. Madrid: Tecnos, 1989, notas 176 y 187.

La posibilidad del accidente —una noción que la artista ya ha puesto en juego en otras ocasiones, pero que en esta ocasión lleva mucho más lejos— aparece como un factor determinante en esta coreografía minuciosa y pausada que modula la acción de los cuerpos y su circulación en el espacio.

Esta idea de un paisaje, que hemos dejado de lado por un momento, es la que conecta de manera más inequívoca la obra con el territorio en el que se inscribe. Como muchos otros artistas baleares de su generación —podríamos mencionar, entre otros ejemplos, a Julià Panadès o Marijo Ribas Bermúdez—, Lara Fluxà integra en su trabajo la preocupación por la degradación medioambiental, particularmente desde el punto de vista de los ecosistemas marinos, que entran a formar parte literal de sus obras gracias a algunos componentes intrínsecos, como pueden ser el agua de mar, la sal o la brea. Aunque no todo se resume a la presencia de los materiales, es imposible no pensar, sin embargo, en realidades muy concretas de nuestro tiempo, en las catástrofes ligadas al tráfico petrolífero por el Mediterráneo, en los yates y cruceros que liberan aceite de motor y combustible en las orillas baleares, en los restos de chapapote plagando costas y playas, o en aquellos tristemente célebres «hilillos de plastilina» escapándose de un buque en el fondo del océano. No puedo dejar de pensar que las formas filiformes de cristal tengan algo que ver con ellos. El paisaje que ha construido para nosotros no es un jardín apacible, sino una especie de campo minado. La fragilidad y la amenaza —de fractura, de contaminación, de desastre— son, en efecto, dos ejes importantes en «Male» y otros trabajos recientes de la artista, tales como «Verni» (2019). Como ella misma dice, el accidente es algo que nos proyecta en futuro. Sobre la superficie blanca, simbólicamente identificada con las salinas, la arena de las playas o el fondo marino, se posan los volúmenes de vidrio que, desde esta óptica, se configuran como objetos amenazantes, trampas activadas, vesículas hinchadas a punto de estallar difundiéndose en el ambiente su carga tóxica y viscosa —de nuevo las imágenes de la ciencia ficción vienen a la mente y contaminan el discurso. Diría, llegados a este punto, que la referencia

al pensamiento de Donna Haraway —que ya hemos mencionado— no es casual o puntual, sino que inspira en gran medida este proyecto artístico de Fluxà. Es también la que más claramente la sitúa en una lectura próxima al ecofeminismo, integrando transversalmente las preocupaciones medioambientales con un análisis de la realidad que afecta al plano de lo económico y a las lógicas capitalistas de producción y valor: ya sea el valor de los materiales empleados —su función, utilidad y durabilidad— o el de la fuerza de trabajo. Nos habla de la importancia de esas energías puestas en el cuidado en contraste con el desarrollo omnipresente de las actividades extractivas y de explotación. Nos invita a repensar nuestras relaciones con el entorno y a construir formas de existencia nuevas, integradas y colaborativas. Pone en cuestión, en definitiva, nuestros modos de hacer y nuestra respuesta ante la crisis ecológica, devolviendo de nuevo al espectador a una posición en la que la toma de conciencia y responsabilidad se vuelven inexcusables.



Lara Fluxà, *Luprea*, 2018 (detalle). Colección Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

Malc. Pensar el pie, mover el entorno

Lara Fluxà

Del 17 de septiembre de 2021

al 20 de febrero de 2022

Organización

Es Baluard Museu d'Art

Contemporani de Palma

Dirección

Imma Prieto

Comisariado

Imma Prieto

Coordinación exposición

Catalina Joy

Beatriz Escudero

Registro

Soad Houman

Rosa Espinosa

Montaje

Art Ràpid

Es Baluard Museu

Transporte

Balears Art i Llar

Seguros

Correduría March-Rs

Diseño gráfico

Hermanos Berenguer

Textos

Imma Prieto. Directora
de Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Héctor Sanz Castaño. Historiador
del arte

Pilar Cruz. Comisaria, gestora
cultural y crítica del arte

Traducciones

Àngels Àlvarez

Impresión

Esment Impremta

Créditos fotográficos

Violeta Mayoral, pp. 11-14 y 22

Roberto Ruiz, portada

© de la presente edición,

Fundació Es Baluard Museu d'Art

Contemporani de Palma, 2021

© de los textos, los autores

© de las obras, Lara Fluxà, 2021

Agradecimientos

Ferran Collado

Paco Chanivet

Lluc Ferrà

Pep Fluxà

Víctor Jaenada

Ariadna Parreu

Fase

Y a la familia

Con la colaboración de



DL PM 00621-2021

ISBN 978-84-18803-20-8

#LARAFLUXAESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

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

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H