

El imaginario nómada de Avelino Sala en el tiempo de la dislocación

Fernando Castro Flórez

“La inmensa zona –escribe Lyotard- susurra miles de mensajes con sordina. Incluso sus violencias, guerras, insurrecciones, motines, desastres ecológicos, hambrunas, genocidios, asesinatos, son difundidos como espectáculos, con la siguiente mención: ¿Se da cuenta? Eso no está bien, exige nuevas regulaciones, hay que inventar nuevas formas de comunidad, ya pasará. Las desesperaciones se toman así como desórdenes que hay que corregir, nunca como signos de una ausencia irremediable”¹.

El pensamiento tiene algo patético. Deleuze y Guattari citan, en su tratado de nomadología, dos textos patéticos como figuras claves del pensamiento: “El texto de Artaud, en sus cartas a Jacques Riviere, explicando que el pensamiento se ejerce a partir de un *desmoronamiento central*, que sólo puede vivir de su propia imposibilidad para crear una forma, poniendo de relieve únicamente rasgos de expresión en un material, desarrollándose periféricamente, en un punto medio de exterioridad, en función de singularidades no universalizables, de circunstancias no interiorizables. Y también el texto de Kleist, “A propósito de la elaboración progresiva de pensamientos al hablar”: Kleist denuncia en él la interioridad central del concepto como medio de control, control de la palabra, de la lengua, pero también control de los afectos, de las circunstancias e incluso del azar. A él opone un pensamiento como proceso y desarrollo, un curioso diálogo antiplatónico, un anti diálogo entre el hermano y la hermana, en el que el uno habla antes de saber y el otro ya ha tomado el relevo antes de haber entendido: es el pensamiento del *Gemüt*, dice Kleist, que procede como debería hacerlo un general en una máquina de guerra, o como un cuerpo que se carga de electricidad, de intensidad pura”². Como Chatwin señalara en *tiempos desesperados* la alternativa nómada era una tentación irresistible. Avelino Sala señala que sus imágenes tiene un “arraigo transversal” que asocia con la idea de *rizoma*³, de Deleuze y Guattari, sus esculturas desplazándose entre diferentes ámbitos arquitectónicos revelan tanto un *imaginario nómada* cuando una voluntad de dotar a la obra de una *contra-monumentalidad*. “Memoria –escribe Avelino Sala- a la vez, trabajo fotográfico que también funciona bajo la idea del desplazamiento a través de la ciudad y del escenario social contemporáneo y la idea del viaje personal que es la vida formando un trabajo que podríamos denominar la identidad nómada”. El *arte nómada* está definido, según Deleuze y Guattari, por la visión próxima y el espacio háptico que se oponen, respectivamente, a la visión alejada y al espacio óptico, característicos del territorio estriado. En sus movimientos el nómada tiene que atenerse a las huellas, descartar las suyas, si las reconoce, evitar el camino circular: en el desierto el camino cambia constantemente de dirección. Pero los ojos tienen una cualidad táctil, “es una animalidad que no se puede ver sin tocarla espiritualmente, sin que el espíritu no devenga dedo, incluso a través del ojo”⁴. La rebelión de la materia obliga al artista al nomadismo. Los viajes no se distinguen ni por la cualidad objetiva de los lugares ni por la cantidad mensurable del movimiento, sino por el *modo de espacialización*, por la manera de relacionarse con los lugares.

Los mapas de trayectos, como señalara el mismo Freud, son esenciales para la actividad psíquica, por medio de ellos se expresa la identidad del itinerario y de lo recorrido, en última instancia en la libido no hay metamorfosis sino trayectos. Deleuze ha recordado como los aborígenes de Australia unen itinerarios nómadas y viajes en sueños que componen juntos un entramado de recorridos, situados en un inmenso corte del espacio y del tiempo que hay que leer como un mapa. En el límite, lo imaginario es una imagen virtual que se pega al objeto real, e inversamente, para constituir un cristal de inconsciente. Es un proceso de intercambios en el que el paisaje real se *altera*, en el caso de Avelino Sala por la introducción de sus *inquietantes* esculturas de celo, y libera una imagen posible, produce un cortocircuito en la secuencia esperada. Conviene tener presente que una concepción cartográfica de los procesos subconscientes y, por ende, del psicoanálisis, es muy distinta de la concepción arqueológica. Ésta vincula profundamente lo inconsciente a la memoria, tendiendo a lo monumental o conmemorativo, esto es, al dominio de objetos o personas que pueden identificarse o garantizarse en su autenticidad. El desarrollo es, en este caso, vertical y descendente, por el contrario los mapas se superponen permitiéndose un juego de retoques que supera la

¹ Jean-Francois Lyotard: “Zona” en *Moralidades posmodernas*, Ed. Tecnos, Madrid, 1996, p. 29.

² Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Tratado de nomadología: la máquina de guerra” en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, pp. 382-383.

³ “Hacer el mapa y no el calco. La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avista en el seno de un rizoma. Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia la experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación” (Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1988, p. 18).

⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1988, p. 500.

verdad como localización en el origen: "de un mapa a otro, no se trata de la búsqueda de un origen, sino de una evaluación de los *desplazamientos*. Cada mapa es una distribución de callejones sin salida y de brechas, de umbrales y de cercados, que va de abajo arriba. No sólo es una inversión de sentido, sino una diferencia de naturaleza: el inconsciente ya no tiene que ver con personas y objetos, sino con trayectos y devenires; ya no es un inconsciente de conmemoración, sino de movilización, cuyos objetos, más que permanecer sepultados bajo tierra, *emprenden el vuelo*"⁵. La ligereza de los materiales empleados por Avelino Sala contrasta con los ámbitos arquitectónicos en los que localiza las "estatuas", como esos perros diseminados en distintos niveles de un edificio que ha sido *ocupado* por la hiedra, devuelto a una rara "naturalidad". La *deriva fotográfica* de este lúcido creador toma en cuenta el campo expandido escultórico del que hablara Rosalind E. Krauss⁶, sin quedarse anclado en el nominalismo obsesivo propio de la ortodoxia minimal, propiciando más bien una *micro-narratividad* en la que es muy importante la "carga simbólica" de los escenarios en los que se produce la *intervención*⁷. Virilio ha afirmado, lúcidamente, que hoy en día el interés por el paisaje pasa por el descubrimiento del *paisaje de los acontecimientos* y no, necesariamente, por el socorrido caso del devenir "museal" del *land art*. "Hay que reinventar una dramaturgia del paisaje. Una escenografía del paisaje con actores y no simplemente con espectadores"⁸. Ciertamente, Avelino Sala *construye esa dramaturgia*, sin barroquismo, de una forma contenida, haciendo que sus seres transparentes introduzcan, allá donde "posan", una enorme *extrañeza*.

Es indudable que una de las tendencias características de este comienzo de siglo es la estética quinceañera o *nueva puerilidad*⁹ que trata de mezclar lo primitivo que critica lo contemporáneo y el erotismo que deriva hacia la perversidad. "Por una parte, lo nostálgico, ya no es apocalíptico, aunque Warhol lo hubiera afirmado. Por otra, la nueva puerilidad expresa cada vez más con mayor urgencia cómo el artificio es el término clave en las construcciones dominantes de toda identidad sexual o social"¹⁰. Hoy hay una singular fascinación por lo sucio y abyecto, esos restos e la resaca que forman parte del denominado *slack art*. Recordemos que los *slackers* son esos estudiantes que vagabundean por las grandes ciudades los fines de semana, entre el aburrimiento, la borrachera vertiginosa o el mimetismo de los grupos musicales que constituyen, prácticamente, fetiches o figuras totémicas: entregados al vandalismo, preparados para la violencia (ese gusto de machacar o, incluso, ser machacados), con la mochila llena de prejuicios, definiendo una anarquía que nunca llega a hervir. Pero junto a la arqueología de los desperdicios, en esa *nueva convocatoria de traperos*, con una proliferación de lo grotesco (en un sentido ornamental) aparecen los expertos en el *marketing de la tontería*, los que revisten el infantilismo de transcendentalidad, solidarios con aquellos que han convertido a la cibernética en el paraíso prometido: el monumento al pensamiento *naïf* ya está encargado. Avelino Sala se aleja de esa *violencia del pensamiento estético banal*, de la misma forma que se opone a los planteamientos estilísticos de tendencia ornamental: "Está producción artística –apunta en un texto reciente- cumple, en cierta medida, con un *obligatorio* ejercicio de reacción hacia ciertas prácticas artísticas que derivan en lo decorativo, anteponiendo una función del arte que se centra más en ser un reflejo de aquellas realidades, tanto actuales como pasadas, que el hombre quiere olvidar"¹¹. Sabemos que no hay ninguna razón para *columpiarse*, cuando las peores pesadillas han pasado a encarnarse en la cotidianeidad informativa. La catástrofe y el atentado terrorista terminan por repetirse como si fueran un *video-loop* o la promoción de un típico film catártico. Lo cierto es que el único alivio que conocemos es el de una *nueva narcotización*: lo terrible tiene que repetirse o bien aumentar su escala para que el dolor termine por ser "familiar". El nivel freático de la conciencia corresponde a tiempos de sequía, la tradicional fórmula de llueve sobre mojado debería ser reemplazada por esa tremenda imagen de los campos minados de Afganistán sobre los que caía la así llamada "ayuda humanitaria". Nuestro deseo no formulado es evitar, a toda costa, que las *víctimas colaterales* se aproximen a nuestro paradisíaco territorio, mientras el límite de la visibilidad bélica esté suficientemente etnificado o satanizado religiosamente la situación será soportable aunque obligue a desplegar un camuflaje de "compasión". Nunca una época ha estado tan dispuesta a soportarlo todo y a la vez a encontrar todo tan intolerable. "Gente que tolera todos los días lo inadmisiblemente tiene siempre a flor de labios esta palabra cada vez que tiene que dar una opinión sobre un problema cualquiera. Sólo que cuando alguien se atreve a aventurar una definición, cae en la cuenta de que intolerable, a fin de cuentas, es únicamente que "se torture a los cuerpos humanos o que se les

⁵ Gilles Deleuze. *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 92.

⁶ Cfr. Rosalind E. Krauss: "La escultura en el campo expandido" en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 289-303.

⁷ "El proyecto se centra en todo lo relacionado con la investigación fotográfica entroncada con ciertas formas de tridimensionalidad que tienen un carácter de escultura en el campo expandido, fluctuando entre la arquitectura y el paisaje, del que se genera otro tipo de soportes bidimensionales. Se acomete un proceso de integración de esas formas escultóricas en escenarios que, con una gran carga simbólica, hacen que de la interrelación entre las obras y se medios se generen campos diferentes cercanos a cierta poética visual, dentro de lo enmarcado en la ideología de lo nuevo en la cultura postmoderna, con un uso narrativo del medio fotográfico tras una construcción previa de la escena" (Avelino Sala: texto sobre *Inquietud I* (2002) en *Generación 2003*, Premios y Becas de Arte Caja Madrid, La Casa Encendida, Madrid, 2003, p. 32.

⁸ Paul Virilio: *El cibermundo. La política de lo peor*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p. 108.

⁹ Cfr. Tania Ragasol: "Arte adolescente" en *Poliéster. Toys Juguetes*, n° 21, México, invierno 1997-1998, p. 6.

¹⁰ Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 151.

¹¹ Avelino Sala: texto sobre *Inquietud I* (2002) en *Generación 2003*, Premios y Becas de Arte Caja Madrid, La Casa Encendida, Madrid, 2003, p. 32.

despedace”; o sea, que casi todo lo demás se puede soportar¹². No faltará quien pregunte qué relación pueda tener nuestro *mundo minado* y dominado por terrores reales y exorcismos de lo fantasmal, con el *bricolage estético* y la cultura lastimosa del *souvenir*. Si por un lado es cierto que toneladas de pintura pseudo-decorativa, instalaciones *pompier*, fotografías “políticamente correctas” y (post)performances a la moda “traumática”, revelan casi exclusivamente lo que Worringer denominara *agorafobia espiritual* (una abstracción que es incapaz de enfrentarse con lo Real), también creo que no faltan ejemplos de planteamientos artísticos que intentan estar a la altura (o mejor situados en el abismo) de un tiempo de indigencia. Me refiero, sin concretar en ninguna obra específica, a una actitud plástica y teórica, como la de Avelino Sala, que parte de *la dislocación contemporánea* para proponer *otras cartografías*, testimonios o relatos que no tienen necesariamente que transformarse en “consignas”, sino que tienen *pertinencia y ajuste contextual*, esto es, nos ponen en *primera línea del conflicto*¹³. Sabemos, de sobra, que la sociedad democrática moderna quiere, a toda costa, borrar de su horizonte la realidad de la desgracia, de la muerte y de la violencia, buscando integrar, en un sistema único, las diferencias y las resistencias. “En nombre de la globalización y del éxito económico, intentó abolir la idea de conflicto social. Del mismo modo, tiende a criminalizar las revoluciones y a desheroizar la guerra a fin de sustituir la ética por la política, la sanción judicial por el juicio histórico. Así pasó de la edad del enfrentamiento a la edad de la evitación, y del culto a la gloria a la revalorización de los cobardes”¹⁴. Hemos llegado a una sorprendente *estasis* (ajena, por supuesto, a lo que sucede en nuestro mundo, incluso a las fisuras que nos son más cercanas), en una especie de singular *violencia de la calma* que da paso, cómo no, a un culto a las pequeñas diferencias, la valorización del vacío y de la estupidez. La realidad violenta que no queremos a afrontar conduce al imaginario postmoderno hacia un camuflaje de la impotencia que nos sitúa en el lugar de la complicidad con lo negativo¹⁵.

Los perros, bebés o el hombre de celo que construye Avelino Sala introducen en la cotidianeidad dislocada tanto la *transparencia* cuanto el *obstáculo*, aluden, desde su fuerte sensación de silencio, a lo traumático, son una forma de lo Real que no recurre a la sublimación. Es manifiesto el interés de Avelino Sala por *generar desasosiego*, reflejando, sin retórica ni literalismo, los comportamientos humanos en un momento de radical crisis, con la intención explícita de “cuestionar desde una perspectiva crítica, el contexto social, geográfico, político en el que nos encontramos”¹⁶. Seguramente sea necesario, para no caer en la amnesia total, una especie de *ecología de las imágenes*¹⁷, intentado establecer una línea de resistencia (otra trinchera) a las situaciones contemporáneas en las que el voyeurismo está de más. “Hay situaciones y lugares que escapan a la exhortación de la profundidad, que se conforman con estar en la superficie y, así, ser los reservorios del carácter global, de lo cualitativo. Lo cotidiano y su “presentismo” son un buen ejemplo. El ambiente afectivo que lo caracteriza se basa en la apariencia, en una vida para ver. En este sentido, el “voyeurismo”, en el mejor y peor de los casos, es un buen vector de socialidad. Lo cotidiano no excluye la emoción o el afecto, no los aísla en la esfera de lo privado. Los teatraliza, hace de ellos una *ética de la estética*”¹⁸. Mientras, por una lado, Avelino Sala escapa de la estética de la velocidad

¹² Giorgio Agamben: *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 104.

¹³ “Hoy nos parece característicamente abstracto y eurocéntrico hasta el hartazgo todo cuanto nos interesaba hace unos cuarenta años, el final de las vanguardias occidentales y sus coletazos: sobre todo, sus elaboradísimas estrategias de teoría y crítica y la extremada autoconciencia de las formas literarias y musicales. Ahora se confía más en los informes que vienen de primera línea: allí donde se libra la batalla entre los tiranos locales y la oposición idealista, las combinaciones híbridas de realismo y fantasía, las descripciones cartográficas y arqueológicas, todas las investigaciones de formas mixtas en las que se relatan experiencias de exilios sin término (ensayos, vídeos y películas, fotografías, memorias, cuentos, aforismos)” (Edward W. Said: *Cultura e imperialismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 507).

¹⁴ Élisabeth Roudinesco: *¿Por qué el psicoanálisis?*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000, p. 17.

¹⁵ “Igual que nos escarbamos a nosotros mismos dentro y fuera de los dilemas modernos y postmodernos de la apariencia, representación y “apropiación” y “falso conocimiento”, estamos en lo real como en contra de lo que es “real”. La modernidad no sólo cayó en un gran agujero llamado problemas de la representación. Lo moderno ha tratado de arreglárselas con la modernidad del mundo moderno y la modernización en general y lo que esto implica, como la posibilidad utópica (tanto como las esperanzas antiutópicas). [...] Tomamos los sucesos (en las calles de Nueva York, en las calles de Managua, en las calles de Soweto), suficientemente serios, pero a menudo rehusamos su entrada en los espacios sagrados del arte [...]. Las pinturas de la patrulla blanca son tan reales para lo que ocurre a nuestro alrededor como el último modelo de automóvil, la arquitectura postmoderna [...]. Estos miserables sucesos son más “reales” que nunca porque nosotros estamos en un marco de información que a pesar de la censura nos trae espantosas cuentas de acciones violentas contra individuos por autoridades autoconstituidas con prerrogativas para decretar tales estragos. Esta es la mirada real del mundo moderno” (Leon Golub citado por Juan Carlos Pérez Gaudi: *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 81).

¹⁶ Avelino Sala: texto inédito sobre *Inquietudes/Restlessness*, 2003.

¹⁷ “Desolación de un mundo perdido en el que la ecología de las sustancias da una débil idea general, porque la pérdida de las distancias terrestres y de las *apariencias concretas* hará necesaria una verdadera ECOLOGÍA DE LAS IMÁGENES si queremos huir de la locura y del delirio y luchar contra la pérdida de la realidad” (Paul Virilio: “El crepúsculo de los lugares” en *El desierto*, Fundación “la Caixa”, Barcelona, 2001, p. 55).

¹⁸ Michel Maffesoli: *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 127.

que genera, en términos de Virilio, *picnolepsia*, sin por ello caer en la inercia domiciliaria¹⁹, por otro lado sus esculturas, potentemente iluminadas en esos raros pedestales, dialogan con un *desplazamiento fotográfico*, aludiendo a un *imaginario conspirativo* o, mejor, a una deriva a través de la ruina del presente. La cuestión decisiva es la *demolición*, lo saben, como narra Berger, hasta los perros de la calle: “*Humare*, King, la palabra latina para *enterrar*, está en desuso. La nueva palabra es *demoler*. *Demoler*, *demolición*, ni rastro. *Demoler* para que nada pueda ser visto”²⁰.

Los seres de Avelino Sala vigilan en *espacios de ausencia*: junto a los cubos de basura, en la arquitectura ruinoso, apoyados en un montón de neumáticos de un basurero, en una imagen extrema diseminados en el cementerio; Dialogan con los *restos*, sin excluir, los restos mortales, ocultos en una zona oscura del imaginario, hacen que lo *post-humano* imponga una lógica de lo antimonumental²¹.

Avelino Sala es consciente de que en el arte no hay reglas, su planteamiento *híbrido* le lleva a romper con las disciplinas plásticas rígidas, manteniendo su preocupación por el *hombre* o, para ser más preciso, por los *procesos de subjetivación*.

Para este artista el yo no es algo dado, sino al contrario es algo que se narra desde la complejidad, un desplazamiento de sentido constante, como el movimiento por el territorio del nómada. El hábitat del nómada, que tiene una paciencia infinita (convierte la pausa en un proceso) está concebido en función del trayecto que constantemente los moviliza. Frente al espacio estriado del sedentario (muros, lindes y caminos) el espacio del nómada es liso, “sólo está marcado por “trazos” que se borran y desplazan con el trayecto”²². Avelino Sala no llega, como Chatwin, en *Los trazos de la canción*, a la visión de una geografía totémica²³, sino que sus bandas, de perros o bebés son *alegorías de un tiempo en el que (de nuevo) el desierto crece*²⁴, construcciones *inscritas en espacios polémicos*, como esos perros de celo que coloca junto a la tumba de su padre²⁵.

¿Qué formas de crítica –se pregunta Benjamin Buchloh– pueden desarrollarse desde la escultura o la intervención en el espacio público, dando voz a la trasgresión a la oposición y al disenso, cuando se ha perdido la experiencia colectiva?²⁶. Ciertamente, esa pregunta no puede paralizar, a la manera de la Medusa, al artista, antes al contrario tiene que espolear su imaginación, llevándole a pensar nuestras *inquietudes*, desde la certeza de que nuestro universo es, por emplear un término freudiano, *sinistro*²⁷. Avelino Sala desplaza sus esculturas hasta zonas marginales, pero también las lleva a áreas comerciales (el

¹⁹ “La era del tiempo intensivo ya no es la del medio de transporte físico. Contrariamente a la del *tiempo extensivo* del pasado, ahora se trata en exclusiva de la era del medio de telecomunicación; dicho de otra forma: la de no moverse del sitio y de la inercia domiciliaria” (Paul Virilio: “El último vehículo” en *La inercia polar*, Ed. Trama, Madrid, 1999, p. 40).

²⁰ John Berger: *King. Una historia de la calle*, Ed. Alfaguara, p. 204.

²¹ Mario Perniola ha subrayado el vínculo entre la estética del *Posthuman*, que transgrede las fronteras que separan el arte de la realidad, y el resto como algo irreductible a los procesos de normalización y estandarización vigentes en la sociedad. “[...] el resto del arte sería aquello que en la experiencia artística se opone y resiste a la homogeneización, al conformismo, a los procesos de producción de consumo masificado, vigentes en la sociedad contemporánea, y más en general a las tendencias a reducir la grandeza y la dignidad del arte. Sin embargo, esta orientación no se dirige, en absoluto, hacia la rehabilitación de la obra entendida como *monumento*. En la noción de *resto* está implícita una toma de posición antimonumental y anticlásica” (Mario Perniola: *El arte y su sombra*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 99).

²² Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Tratado de nomadología: la máquina de guerra” en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, p. 385.

²³ Chatwin narra como leyendo las *Metamorfosis* de Ovidio, con lo que sabía de los Trazos de la Canción, se le ocurrió pensar que tal vez toda la mitología clásica representaba los vestigios de un gigantesco *mapa de canciones*: “que todas las idas y venidas de los dioses y las diosas, las cuevas y los manantiales sagrados, las esfinges y las quimeras, y todos los hombres y mujeres que se transformaron en ruiseñores o cuervos, en ecos o narcisos, en piedras o estrellas... todos ellos se podrían interpretar en términos de una geografía totémica” (Bruce Chatwin: *Los trazos de la canción*, Ed. Península, Barcelona, 2000, p. 142).

²⁴ “La máquina de guerra era la invención nómada, puesto que en su esencia era el elemento constituyente del espacio liso, de la ocupación de ese espacio, del desplazamiento en ese espacio, y de la composición correspondiente de los hombres: ese es su único y verdadero objeto positivo (*nomos*). Hacer crecer el desierto, la estepa, no despoblarla, sino todo lo contrario” (Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Tratado de nomadología: la máquina de guerra” en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, p. 417). “Cualquier tribu nómada es una máquina militar embrionaria cuyo impulso consiste en combatir a otros nómada o, si no, en atacar o amenazar la ciudad” (Bruce Chatwin: *Los trazos de la canción*, Ed. Península, Barcelona, 2000, p. 245).

²⁵ “Las obras de celo integradas en espacio, espacios *polémicos*, políticamente incorrectos, relacionados con temas de actualidad, de debate. Fotografías de piezas en espacios cargados de fuerza simbólica *extrema*, por ejemplo en el cementerio, donde está la *tumba* de mi padre, se puede leer Avelino Sala, realizando un *juego* basado en la experiencia del pasado, la memoria, el recuerdo, doloroso a veces y creando esa doble lectura, son los doberman guardianes del sueño o premoniciones del futuro? Son amenaza o seguridad?” (Avelino Sala: texto inédito en torno a *Inquietudes/Restlessness*, 2003).

²⁶ Cfr. Benjamin Buchloh: “Ripensare la scultura. Il pubblico e la povertà dell’esperienza” en *Flash Art*, n° 202, Milán, Marzo 1997, p. 63.

²⁷ Lo familiar, lo confortable pero oculto y disimulado, lo hogareño extraño o, para ser más preciso, lo *inhóspito*, forman parte de lo *sinistro*, una realidad ambivalente que también tiene que ver con la dualidad (algo que es frecuente en la obra de Avelino Sala que tiene algo de “especulación”) y con la idea obsesiva de quedar privado de ojos, un motivo terrible de angustia infantil. “Lo siniestro no sería nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (Sigmund Freud. “Lo siniestro” precedido de E.T.A. Hoffman: *El hombre de arena*, Ed. José J. de Olafeta, Barcelona, 1979, p. 28).

McDonald o El Corte Inglés) o a áreas de recreo como la playa que terminan por ser equivalentes con el basurero municipal, esa *zona* que está ya alejada de la *poética de la melancolía*²⁸.

Derivamos, en la obra de Avelino Sala, a partir del enigma de los restos, sin perder de vista la *dislocación contemporánea*, en ese momento en el que la abstracción revela la agorafobia o, en otros términos, la desunión y la inquietud²⁹. Avelino Sala coloca sobre un gran montículo de vidrios rotos un neón rojo con la palabra ANXIETY, nombra la inquietud en un espacio en el que lógicamente no puede habitarse. Recordemos la autocomprensión existencial a partir de la alegoría de la inquietud en el pensamiento de Martin Heidegger que en el semestre de verano de 1925, en Marburgo, recordaba una fábula de Higinio que acaso sea pertinente recuperar en relación con la obra radical de Avelino Sala: “La fábula convierte a la inquietud en figura alegórica y cuenta que, cruzando ella en cierta ocasión un río, distinguió un barro arcilloso y tomó un trozo de él para darle forma. Mientras reflexiona qué es eso que ha modelado, llega Júpiter. La inquietud le pide que infunda espíritu a su imagen de arcilla y Júpiter así lo hace enseguida. Ella quiere también darle su propio nombre a su obra; pero eso lo prohíbe Júpiter, que insiste en que el nombre que le sea dado sea el suyo. Mientras ambos discuten, se alza Tellus, la Tierra, y reclama que sea nombrada con su nombre pues para eso había ella dado un trozo de su cuerpo. Se decide tomar a Saturno como árbitro, y éste emite equitativamente su dictamen: “Tú, Júpiter, debes recuperar el espíritu tras la muerte, puesto que tú has infundido el espíritu; tú, Tellus, puesto que has provisto el cuerpo, debes acoger de nuevo al cuerpo; la inquietud, sin embargo, dado que ella fue la primera a la que se ocurrió esta imagen, debe poseerla en tanto viva. Pero en lo que atañe a la actual discusión acerca del nombre, debe llamarse *homo*, pues de *humus* fue hecho”³⁰. Los seres de Avelino Sala no remiten a la tierra sino al artificio, fabricados con celo, ese material que sirve para pegar y unir trozos, piel y al mismo tiempo cuerpo entero, *molde de la nada*. Perros, niños y hombres, idénticos a sus figuras “originarias” pero absolutamente diferentes, frágiles y misteriosos, objetos en los que está sedimentada o reflejada la *inquietud* esa que quería nombrar al *hombre*. Las estatuas que Avelino Sala introduce en el *territorio expandido* contemporáneo alegorizan, sin caer en lo melodramático, el desastre: “Las fotografías –escribe este creador asturiano- pretenden cumplir con la labor de ser un detonador de la conciencia humana, instalándose en esos espacios de nuestra mente donde los sentidos quedan anulados por la saturación y el bombardeo de información, especialmente en esta época de incapacidad para la reflexión. A través de esas representaciones transparentes de perros utilizados por el régimen nazi –simbolizando la inquietud, la represión, la amenaza visible-invisible-, la intención de crear estas fotos responde a la posibilidad de provocar, de buscar una reacción del género humano en nuestra cómoda vida aburguesada y supuestamente normal dentro del contexto social contemporáneo”³¹. Entre otras experiencias terribles, la demolición del *sky-line* de Nueva York parece que nos ha *obligado* a todos a entrar en la *cripta*. No hay viaje que no sea susceptible de convertirse en proyectil, no hay refugio seguro. Es curioso que Perniola haya definido el arte contemporáneo radical, más allá de la experiencia situacionista o del conceptualismo, como una *cripta*³².

Las *composiciones crípticas* de Avelino Sala son *heterotopías*, espacios con figuras que funcionan en un tiempo de excepción y crisis, mostrando el poder de yuxtaponer en un sólo lugar varios espacios y emplazamientos que son por sí mismos incompatibles. Uno de los rasgos del proyecto moderno es el de organizar una suerte de acumulación perpetua del tiempo en un lugar que no va a moverse, tal es el caso, del museo o la biblioteca. Pero por otro lado, acontece una precipitación del tiempo en la fiesta que son heterotopías crónicas, en las que se regresa a un saber de inmediatez. Conviene tener presente que la heterotopía tiene una función de relación con el espacio restante, que se despliega entre dos extremos: “o bien tienen el papel de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo espacio real, todos esos espacios en cuyos interiores está compartimentada la vida humana. (...) O bien, por el contrario, crean otro espacio, otro espacio real, tan perfecto y meticuloso, tan colocado, como desordenado,

²⁸ Cfr. Fernando Castro Flórez. *Nostalgias del trapero y otros textos contra la cultura del espectáculo*, Ed. Regional Extremeña, Badajoz, 2002.

²⁹ “La tradición abstracta no presupone en modo alguno la existencia de ese hombre que se siente uno con el mundo. Se caracteriza por su sentido de desunión, por la inquietud que le produce la naturaleza cambiante de lo fenoménico y por el deseo de redimirse mediante una rigurosa –o “cristalina”, en palabras de Worringer- visión del espacio gobernado por leyes, el impulso de “traducir lo cambiante y lo contingente en términos y valores necesarios y absolutos [...] puesto que tales formas abstractas, liberadas de todo lo accesorio y finito, son las únicas, las más elevadas en que un hombre pueda reposar y olvidar la confusa imagen del mundo” (Dore Ashton: *Una fábula del arte moderno*, Ed. Fondo de Cultura Económica-Turner, Madrid, 2001, p. 171).

³⁰ Hans Blumenberg: *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Ed. Península, Barcelona, 1992, pp. 165-166.

³¹ Avelino Sala: texto sobre *Inquietud I* (2002) en *Generación 2003*, Premios y Becas de Arte Caja Madrid, La Casa Encendida, 2003, p. 32.

³² “El fenómeno de la incorporación críptica, descrito por Abraham y Torok, ha sido revisado por Jacques Derrida en el texto *F(u)ori*, en el cual arroja luz sobre la singularidad de un espacio que se define al mismo tiempo como externo e interno: la *cripta* es, por tanto, “un lugar *comprimido* en otro pero de ese mismo rigurosamente separado, aislado del espacio general por medio de paredes, un recinto, un *enclave*”: ese es el ejemplo de una “exclusión intestinal” o “inclusión clandestina” (Mario Perniola: *L’arte e la sua ombra*, Ed. Einaudi, Turín, 2000, p. 100).

desarreglado y lio es el nuestro. Esto no sería una heterotopía de ilusión sino de compensación³³. No se trata de un lugar que está en ninguna parte, sino de un espacio otro, insertado en lo real pero presente en la forma de una reserva, algo aparte cuya estructura interna es singular: ámbito de posibles encuentros. Espacio del tránsito o, mejor, zona de filtrado y de infiltración, una encrucijada de colisiones y retrocesos, de apariciones y desapariciones, un tiempo de contaminación, un lugar de anamorfosis; la heterotopía introduce lo aberrante en el seno de lo real, de la misma forma que las obras de Avelino Sala intenta imponer la inquietud, la sensación de peligro, como en la videoinstalación con los Rottweiler en actitud de pelea: “Una cabina –afirma el mismo artista- para el desasosiego, un habitáculo en el que la doble imagen ejerce de inquietud envolvente, presencias amenazantes a escala monumental³⁴. Los perros ladran furiosos o bien son moldes transparentes, formas raras de la vigilancia, alegorías de una cacería atroz. En la contemporaneidad se emprende, aunque no sea reconocible, una inmensa *batida* contra el hombre singular³⁵, mientras parece como si se nos olvidara el dolor y la miseria³⁶. Sin duda, la obra de arte es una expedición que puede llevarnos de vuelta a sitios que atravesamos hace años y, de repente, nos damos cuenta de que hemos olvidado; puede llevarnos hacia lo inhóspito, hasta esa tierra de la que surge, como en la fábula, la *inquietud humana*, en una época en la que incluso llega a sentirse nostalgia de lo oxidado, de ese sabor amargo que rodea lo que antes era “natural”³⁷. Hay que aprender a sobrevivir con poco, acaso con un puñado de historias deshilachadas, comprender qué es lo esencial, de la misma forma que a veces pienso que hay más verdad y vida en el *clima* que en gran parte de los discursos que nos asaltan: “La *zona* es sencillamente la *zona*. Es la vida que el hombre debe atravesar y en la que sucumbe o aguanta. Y que resista depende tan sólo de la conciencia que tenga de su propio valor, de su capacidad de distinguir lo sustancial de lo accidental”³⁸. En ese territorio pueden aparecer basuras, perros furiosos, esculturas transparentes, sonidos de sirenas o de teléfonos móviles, disparos y ruidos producidos por máquinas, restos de un mundo dislocado, regiones que tiene que atravesar, con lucidez, sin miedo, el *imaginario nómada*.

³³ Michel Foucault: “Espacios diferentes” incluido en *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Sala de Exposiciones de la Fundación “la Caixa”, Madrid, 1994, p. 37.

³⁴ Avelino Sala: texto inédito sobre *Inquietudes/Restlessness*, 2003.

³⁵ “El sufrimiento crece hasta tal punto que por fuerza queda excluido lo heroico. [...] Desde hace mucho está preparada la *batida* del ser humano, una *batida* que no deja escapatoria ninguna” (Ernst Jünger: *La emboscadura*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988, p. 53).

³⁶ “¿Hay miseria, con todo, en lo habitual de la megápoli? [...] La megápoli está en todo caso perfectamente organizada para ignorar y hacer olvidar esas preguntas, esa pregunta. Y, sin embargo, el olvido del olvido sigue haciendo signos suficientes para que la escritura –arte, literatura y filosofía confundidos- se obstine en testimoniar que hay algo más” (Jean-Francois Lyotard: “Zona” en *Moralidades posmodernas*, Ed. Tecnos, Madrid, 1996, pp. 29-30).

³⁷ Pienso en el producto llamado *Hollywood drops* (Gotas de Hollywood) del que su fabricante afirmaba en un reportaje que “todo el mundo lo añade a todo” que sabe a lata metálica. Según parece los padres lo utilizan para que los niños no rechacen el sabor natural de las frutas o verduras, acostumbrados como están a tragarse comida enlatada.

³⁸ Andrei Tarkovski: “Sobre la responsabilidad del artista” en *Esculpir el tiempo*, Ed. Rialp, Madrid, 2000, p. 237.