



“Diese Düsternen Bilder”. *Neich erledigt, alles Kaputt.* [Toma de posición de Avelino Sala en un edificio “histórico”].

Fernando Castro Flórez

13

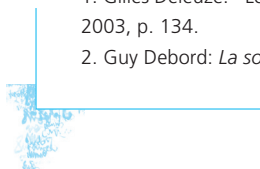
“[...] me parece evidente que la imagen no está en presente. [...] La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente no hace más que derivar, ya sea como un común múltiplo o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero se ven en la imagen, desde el momento que es creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreductibles al presente”¹.

Desconexión originaria

El problema de las maquinaciones contemporáneas no es la amnesia, dado que tampoco hay casi nada que propiamente sea digno de memoria, sino la *desconexión*. La sociedad del espectáculo ha empujado al arte e incluso a la crítica al terreno del bricolage, siendo el material con el que producir la “obra” una amalgama de *souvenirs* que señalan un patético *final*. “Por primera vez, las artes de todas las civilizaciones y todas las épocas pueden ser conocidas y admitidas en conjunto. Es una “colección de *souvenirs*” de la historia del arte que, al hacerse posible, implica, también, el *fin del mundo del arte*. En esta época de museos, cuando ya no puede existir ninguna comunicación artística, pueden ser igualmente admitidos todos los momentos antiguos del arte, porque ninguno de los cuales padece ya la pérdida de sus condiciones de comunicación particulares en la actual *pérdida general de las condiciones de comunicación*”².

1. Gilles Deleuze: “Le cerveau, c’est l’écran” en *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, Ed. Minuit, 2003, p. 134.

2. Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 1995, fragmento 189.



La vivencia contemporánea es, por emplear términos caracterizados por Marc Augé, la del *no lugar* a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia transformada en espectáculo arroja al olvido todo lo “urgente”. Es como si el espacio estuviera atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia que las noticias del día o de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente. El pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro de sí³. En los no-lugares domina lo artificioso y la banalidad de la ilusión. Esa publicidad que está por todas partes ha llegado al agotamiento de sus estrategias; en cierta medida los no lugares sirven, ahora en un singular *detournement*, para que los sueños se proyecten y ahí, por donde únicamente transitamos a toda velocidad o, mejor, donde no queremos *estar*, podría desarrollarse una nueva forma de la *flanerie*. Los *lugares de paso* nos recuerdan nuestra condición nómada pero también adquieren un tono espectral; nadie puede habitar en esas construcciones, son un límite que hay que olvidar, el sitio que nos retiene: la Historia que no es nuestra.

Imaginario nómada y contra-monumentalidad.

Avelino Sala señala que sus imágenes tienen un “arraigo transversal” que asocia con la idea de *rizoma*⁴, 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

3. Cfr. Marc Augé: *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.

4. “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).

del escenario social contemporáneo y la idea del viaje personal que es la vida formando un trabajo que podríamos denominar la identidad nómada". La *deriva fotográfica* de este lúcido creador toma en cuenta el campo expandido escultórico del que hablara Rosalind E. Krauss⁵, 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*⁶. 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"⁷. Ciertamente, Avelino Sala *construye esa dramaturgia*, sin barroquismo, de una forma contenida, haciendo que sus seres transparentes introduzcan, allá donde "posan", una enorme extrañeza⁸. 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 antimonumental⁹. Avelino Sala indica que su obra trata de mostrar acontecimientos actua-

5. 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.

6. "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 sus 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).

7. Paul Virilio: *El ciber mundo. La política de lo peor*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p. 108. Avelino Sala advierte que el proyecto *Ícaro* explora una nueva dramaturgia del paisaje de Asturias, "contenida, sin grandes estridencias, [...] ofreciendo un desplazamiento hacia lo enigmático, basándome en ese ser alado que deambula por la Asturias post-industrial, en un tránsito que ya dura muchos años" (Avelino Sala: texto del proyecto *Ícaro*, 2004).

8. Las obras de Avelino Sala tienen esa inquietante extrañeza que buscara Giorgio de Chirico y, por supuesto, enlazan con la cuestión de lo siniestro freudiano, en torno ese vínculo (de lo inhóspito) que hay entre el creador del arte metafísico y el padre del psicoanálisis, cfr. Jean Clair: "De la metafísica a la "inquietante extrañeza" en *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Ed. Visor, Madrid, 1999, pp. 53-75.

9. 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 irreducible a los procesos de normalización y estandarización



les, “insuficiencias, problemas, miedos, en definitiva, procesos que nos atañen a todos”. Sabemos que el miedo es uno de los síntomas de nuestro tiempo.

“Hasta la fecha –escribe Avelino Sala en torno al proyecto *Ícaro*- mi producción artística siempre ha tenido connotaciones relacionadas con lo inquietante. Las imágenes recreadas y capturadas en esos espacios definidos como “de incertidumbre” y todas las estrategias se centraban en producir mecanismos visuales impactantes que ejercen como piezas de un rompecabezas de la inquietud, habiéndose localizado en contextos de indeterminación, siempre seres neutros, espacios marginales, zonas híbridas, vertederos, cementerios...”¹⁰. Con una enorme lucidez y una gran potencia poética, Avelino Sala intensifica la reflexión sobre nuestra incapacidad para *habitar el mundo* recurriendo a la “presencia” de los ángeles. El ángel que construye Avelino Sala está inmerso en una rara vigilancia, es el guardián de lo invisible, “domina desde las alturas la ciudad, vaga por espacios derruidos, observa desde las azoteas, se cuela en las casas, controla cada movimiento, su presencia aún inquieta, aunque nadie la percibe, ese ser es un mudo testigo llegado a algún lugar por definir, alguien que ejerce de observador en estos llamados *tiempos desesperados*”¹¹.

El ángel casi transparente de Avelino Sala convierte el sitio en el que aparece en lo heterotópico, nos llega a terrenos minados, tan dramáticos como aquel *grado cero* bautismal. En estos dioramas a escala humana el hombre ejerce un papel fundamental, son escenografías trágicas “de connotaciones cercanas a la figura de un *ángel exterminador*, o al “ángel de la historia” –al que se refiere Walter Benjamin”¹². Tenemos miedo a volver al cabeza porque, acaso, como el *Angelus Novus*, sólo veríamos montones de ruinas¹³. En la intervención que

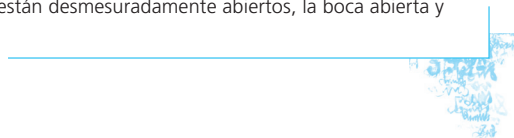
vigentes en la sociedad. “[...] el resto del arte sería aquello que en la experiencia artística se opone y resiste a la homogeneización, al conformismo, a los procesos de producción de consumo masificado, vigentes en la sociedad contemporánea, y más en general a las tendencias a reducir la grandeza y 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).

10. Avelino Sala: texto sobre el proyecto *Ícaro*, 2004.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. “Hay un cuadro de Klee que se llama *Ángelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y





realiza en la Universidad Laboral, proyectada por Luis Moya, Avelino Sala vuelve, de forma muy lúcida, sobre la *Historia*, empleando recursos lingüísticos, ensamblando citas con una astucia singular: desde la frase, “Disparad sobre nosotros el enemigo está dentro”, del coronel “nacional” Pinilla al mando del cuartel de Simancas en Gijón cuando los rojos que les estaban cercando consiguieron entrar a saco a las meditaciones benjaminianas sobre la historia. Se trata de una *toma de posición crítica* en un edificio monumental que se ve obligado ahora a *decir otras cosas*.

Existencia bunkerizada.

La vivencia moderna del desarraigo aparece, singularmente, tanto en Benjamin como en Heidegger: la experiencia estética se muestra como un extrañamiento que exige una labor de recomposición y readaptación. “Ahora bien, esa labor no se propone alcanzar un estadio final de recomposición acabada; la experiencia estética, al contrario, *se orienta a mantener vivo el desarraigo*”¹⁴. Hace tiempo que estamos en el búnker o en la cripta¹⁵, donde podríamos encontrar más que una alegoría o materialización de la libertad, una *indecisión* o, para ser más (psico)físico, una *claustrofobia intolerable*¹⁶. Virilio ha apuntado que, en

extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediamente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Walter Benjamin: “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 183).

14. Gianni Vattimo: “El arte de la oscilación” en *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 142.

15. “El fenómeno de la incorporación críptica, descrito por Abraham y Torok, ha sido revisado por Jacques Derrida en el texto *F(u)ori* (1976), en el que se plantea la singularidad de un espacio que se define, a la vez, como interior y exterior; la cripta, de hecho, es “un lugar *comprendido* en otro pero rigurosamente separado del mismo, aislado del espacio general mediante de paredes, un recinto, un *enclave*”: es el ejemplo de una “exclusión intestinal” o “inclusión clandestina”” (Mario Perniola: *El arte y su sombra*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 103).

16. “La disponibilidad general causará una claustrofobia intolerable; el exceso de opciones será experimentado como la imposibilidad de elegir; la comunidad participatoria directa universal excluirá cada vez con más fuerza a aquellos incapacitados de participar. La visión del ciberespacio abriendo la puerta a un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc., etc., oculta su opuesto exacto: una imposición inaudita de cerrazón radical. Entonces, esto es lo Real que nos espera, y todos los esfuerzos de simbolizar esto real,



época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwefung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrom*¹⁷.

“El BLOCAO resulta ser algo, a la vez, protohistórico y posnuclear. Su tiempo ha pasado y, al mismo tiempo, podríamos decir que, en cierto modo, no ha llegado todavía. El *bunker*, ciertamente, es el último momento testimonial en la larga historia de la arquitectura militar *de superficie*”¹⁸. Caminando por las trincheras se revela un romanticismo de acero y hormigón armado, la ruina no es sólo la de las construcciones militares, es sobre todo, la constatación de que la memoria ha sido demolida. “El despotismo tecnológico-militar habría adoptado, para su arquitectura más extrema, el vector de lenguaje formalmente más deshumanizado y funcionalista de la vanguardia”¹⁹. Fernando R. de la Flor subraya que el blocao es la protoruina de la modernidad, una obra muerta que es un fósil del fascismo o, mejor, del fascismo telúrico, con su mitología guerrera y ctónica. En esas contundentes fortificaciones el cimiento es el *orden de la razón*, acaso sea la propia metafísica (la decantación del pensamiento occidental) la que se atrinchera. Pero también es una construcción *concreta*, un emplazamiento histórico: “Se trata, en el caso de la fortificación cuyo tiempo discurre entre 1930 y 1945, de la creación de una habitación del territorio que converge con la inminente aparición en la escena histórica del concepto nuevo de “guerra total”. Se trata de la creación de un “espacio suicidario”. Un “teatro” de formas concebido como el *locus* ideal donde por vez primera el Estado ensaya la aniquilación de sí mismo”²⁰. Un lugar desde el que establecer

desde lo utópico (las celebraciones *New Age* o “deconstruccionistas” del potencial liberador del ciberespacio), hasta lo más oscuramente diatópico (la perspectiva del control total a manos de una red computerizadaseudodivina...), son sólo eso, es decir, otros tantos intentos de evitar el verdadero “fin de la historia”, la paradoja de un infinito mucho más sofocante que cualquier confinamiento actual” (Slavoj Žizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 167).

17. “El *locked-in syndrom* es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y la facultad intelectuales perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades” (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 80).

18. Fernando R. de la Flor: *Blocao. Arquitecturas de la Era de la Violencia*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, p. 22.

19. *Ibid.*, p. 24.

20. *Ibid.*, p. 26.



el control del enemigo, el territorio de la *dominación*, esto es, el paisaje transformado en dispositivo bélico²¹.

El bunker como una mónada autosuficiente, minimalista, de un rigor implacable, un fortín en el que el ornamento es ciertamente delito. O bien como una *zona cero*, un territorio donde todas las energías se agotan y toda defensa conoce su extinción, pero igualmente como una "arquitectura del deseo para tiempos de Apocalipsis". Ese *monumento defensivo* termina por expresar un enigmático amor a la tierra, establece un asentamiento radical o, valga la deriva, una *estructura melancólica*. "Monumento ctónico, sin duda arquitectura que expresa el *duelo*. Testimonio de un Frente ha tiempo deshecho, lentamente borrado. Esta arquitectura expresa nostalgia de las eras fuertes y tiene en las profundas corrosiones de sus estructuras ferradas, la huella misma de la pasión de la materia, del *vía crucis* y holocausto que sufrieron las cosas situadas en la línea sin retorno, y *sagrada*, del Frente"²². Avelino Sala convierte la arquitectura de La Laboral en una suerte de búnker metafórico, un espacio anacrónico que pone en conexión con un fortín cuyos "defensores" están dispuestos a sacrificar con sus vidas. En buena medida, el enemigo *siempre está dentro*.

Toma de posición.

Para Bertold Brecht el *desorden del mundo* era el tema del arte. Frente a la autonomía abstracta surge una preocupación por el referente histórico, en procesos de profanación, o descultificación. La secularización del arte responde a la conciencia de que *verdad es concreta*.

21. "Si sobrevolamos rápidamente la historia del control y del espionaje militar, constatamos que esta "dominación" se efectúa desde el mismo principio por la ocupación a viva fuerza de las cumbres naturales, sitios dominantes, puntos elevados del territorio, puntos de vista desde donde la mirada escrutadora se extiende a lo lejos, formas primarias de la previsión y de la anticipación de los movimientos enemigos, necesarias para la movilización preventiva de las fuerzas. Estas ocupaciones militares provisionales completadas por las de los lugares de pasaje obligado, pasos, desfiladeros, vados, istmos marítimos, serán en consecuencia poblados por un campesinado que aprovechará allí sus ventajas junto a una protección contra robos. Esos lugares dominantes serán en consecuencia fortificados, provistos de *atalayas*, de torres e incluso de abadías cuyos campanarios servirán a la vez de observatorio y de señal de alarma" (Paul Virilio: "El inmaterial de guerra" en *Un paisaje de acontecimientos*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 175).

22. Fernando R. de la Flor: fragmento de su "Epilogo. Fragmentos de Apocalipsis" en *Blocao. Arquitecturas de la Era de la Violencia*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, sin número de página).



Avelino Sala ha planteado una intervención pública en la que, por medio de suplementos textuales, plantea la posibilidad de un *arte de la memoria*. Su neón con la frase “Disparad sobre nosotros, el enemigo está dentro” es casi un epigrama como aquellos que se ofrecen a los ojos del que se detiene ante una tumba. La escritura funciona como arma poética²³ que se opone al absurdo de la vida, a la violencia que todo lo marca. Hay una toma de posición crítica por parte de Avelino Sala que recurre al montaje de la historicidad inmanente. Se trata de saber manipular el material visual y narrativo como un *montaje de citas* que hacen referencia a la historia real. Evita la consigna o la obviedad consciente de que el método expositivo o creativo es, en todos los sentidos, una digresión, una detención en lo que *se escribe*²⁴.

A este artista le interesa la inquietante extrañeza de lo político que es sometido a la estrategia del distanciamiento que es la condición de posibilidad de la *toma de posición*. Avelino Sala no quiere realizar arqueología o fijar los documentos en el pasado sino, al contrario, su intención es *hablar de lo que nos pasa*, esto es, confrontar lo sido con la actualidad. “El *arte muestra la política*, la *expone* en el doble sentido del término –argumento de discurso y disposición de imágenes-, se *expone* a ella constantemente”²⁵. La estrategia creativa de Avelino Sala es, a la manera brechtiana, un minucioso ejercicio de desmontaje para volver a montar la historia y mostrar su tenor político. Las citas que superpone a la impositiva arquitectura no son el rastro de la erudición ni de una búsqueda de la complicidad “cultista”. Lo que está haciendo es una *exposición de anacronías* que produce una explosión de la cronología. Por ello es tan decisiva la remisión a las consi-

23. El epigrama se caracteriza por la concentración y el carácter portátil. Scaliger ha definido el epigrama como una dialéctica breve que cabe en “un poema que contiene la simple indicación de una cosa, una persona, acción, o que deduce una conclusión a partir de premisas, y esto a través del más, el menos, el igual, el diferente, el contrario”. Cfr. P. Laurens: “Épigramme” en *Dictionnaire universel des littératures*, Ed. PUF, París, 1994.

24. “El método expositivo de la verdad se basa en el *camino de rodeo*, el desvío, la digresión que renuncia al curso ininterrumpido de una argumentación intencional, ya que en el tratado del pensamiento se configura como un discurso que comienza una y otra vez de nuevo, que siempre regresa –digamos fenomenológicamente- “a la misma cosa”. Método de éx-odo, la forma de exposición de la verdad no tendría otro tema que la salida del tema, y su estructura no consistiría sino en la ruptura de la continuidad discursiva, en la yuxtaposición de elementos aislados y heterogéneos, en una composición fracturada cuya unidad, paratáctica y parakbática, es comparable a la de un mosaico. “Es propio de la escritura detenerse y comenzar de nuevo en cada frase”, sentencia Benjamin de un modo que puede considerarse autorreferencial en la introducción a la obra sobre el *Trauespiel*” (José Manuel Cuesta Abad: *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Ed. Abada, Madrid, 2004, pp. 72-73).

25. Georges Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2008, p. 131.

deraciones benjaminianas sobre las historia, dispuestas en un *led*, como si estuviéramos en un típico no-lugar (aeropuerto, estación de autobuses, andén del metro, etc.). Lo que Benjamin quiere es liberar el instante presente del ciclo destructor de la repetición y sacar de la discontinuidad de los tiempos las oportunidades de un cambio. No hay deseo sin trabajo de la memoria, no hay futuro sin re-configuración del pasado. “Un conocimiento histórico de la verdad –leemos en *Passagen Werk*- sólo es posible como superación de la apariencia: pero esta superación no debe significar volatilización, actualización del objeto, sino que debe asumir a su vez la configuración de una imagen *rápida*”. Esta frase la retoma Avelino Sala en su intervención en el edificio de la Universidad Laboral, consciente de que la imagen rápida es la agnición del ahora en las cosas: “el (re)conocimiento histórico estriba en la aprehensión de imágenes fugaces, y éstas sólo se manifiestan en la agnición, *die Agnoszierung*, del “ahora””²⁶.

La perversa sutileza de las citas de Avelino Sala convoca aquella necesidad de hacer sitio del *carácter destructor* que “destruye –dice Benjamin- lo que existe, no por amor a los escombros, sino por amor al camino que los atraviesa”²⁷. Cuando el arte se pone en paz, siempre firma la paz con un mundo en guerra, esto es, intenta camuflar aquella certeza hobbesiana de que el hombre es un lobo para el hombre. La toma de posición de Avelino Sala dota a la arquitectura exhibicionista y con pretensiones “clásicas” de una tonalidad siniestra o, para ser más preciso, revela la extrañeza (*Fremdsein*) como síntesis de lo cercano y lo lejano. Blanchot señaló que la imagen, capaz del efecto de extrañeza, realiza por lo tanto una suerte de experiencia, mostrándonos que las cosas quizás no sean lo que son, que depende de nosotros verlas de otra forma, por esa abertura, hacerlas imaginariamente otras, y luego realmente otras. La imagen crítica que persigue Avelino Sala es una especie de máquina de soltar espectros semejante a aquella “intermitencia fantasmagórica” de la que hablara Ernst Bloch. Ese pensamiento del espectro es, en su amargura, una herencia, algo que retorna es nuestro porvenir²⁸ y, sobre todo, recuerda un profundo

26. José Manuel Cuesta Abad: *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Ed. Abada, Madrid, 2004, p. 27.

27. Walter Benjamin: “El carácter destructivo” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, p. 161.

28. “Dado que un (re)aparecido siempre está abocado a venir y a volver a venir, el pensamiento del espectro, contrariamente a lo que con buen sentido se cree, hace señas hacia el porvenir. Es un pensamiento del pasado, una herencia que no puede venir más que de lo que todavía no ha ocurrido ni llegado –de lo arribante mismo” (Jacques Derrida: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 194).



deseo de justicia²⁹. Benjamin confiaba en un advenimiento redentor que sería, de nuevo, espectral³⁰. Pero esto no supone que tengamos que volver nigromantes o esperar una señal del más allá, sino más bien que nuestra misión es la de intentar decir aquello que ha sido olvidado. “Lo inaudito de la historia –es decir las imágenes de su inimaginable– nos deja sin voz mientras nos mantenemos impotentes para *tomar la palabra* ante él”³¹. Tenemos, como ha hecho Avelino Sala, que buscar las palabras que sabrán responder a la nueva visibilidad de los acontecimientos históricos. El valor de nombrar es el valor de afrontar lo real en su dimensión de imagen y de memoria. Se necesita, como sucede en la arquitectura imponente y, al mismo tiempo, extraña de La Laboral, una *Darstellbarkeit* (presentabilidad) de la palabra histórica.

Decadencia del relato y construcción histórica.

La crisis de las formas de *representación* se muestra como un proceso de *secularización* en el que se eclipsa el aspecto épico de la *verdad*. En su ensayo sobre Leskov, Benjamin da por sentada la *decadencia de la narración*, su sustitución por la experiencia segregada de la novela y ésta por la compulsión informativa. Frente a la narración que viene de lejos, la información se sirve de lo más *próximo*, sabe que ya no hay historias memorables. El narrador se alimenta de algo inagotable, su atenerse a un *lugar* específico asume forma artesanal. El acelerado discurrir contemporáneo no puede sostenerse en una temporalidad idealizada como eternidad. En el extremo, lo que sucedido es que ha cambiado el rostro de la muerte:

29. “Que el sin-fondo de ese imposible pueda, no obstante, *tener lugar*, tal es, por el contrario, la ruina o la ceniza absoluta, la amenaza que hay que *pensar* y, ¿porqué no? Exorcizar de nuevo. Exorcizar no para ahuyentar a los fantasmas sino, esta vez, para hacerles justicia, si eso viene a ser lo mismo que hacerlos (re)aparecer vivos, como (re)aparecidos que ya no serían (re)aparecidos, sino como esos otros arribantes que una memoria o una promesa hospitalaria ha de acoger –sin la certeza, jamás de que se presenten como tales-. No para aplicarles el derecho en este sentido sino por deseo de *justicia*” (Jacques Derrida: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 195).

30. “El método del verdadero historiador es poético y es trágico porque no expone sino la supresión en cada presente de un evento –un desenlace feliz, un advenimiento redentor, una incógnita irreductible- que regresa del pasado como lo espectral e irreal de un instante que recorre el tiempo histórico y lo convierte en acontecer de lo-ya-siempre-sido-como-aún-no-sido” (José Manuel Cuesta Abad: *Juegos del duelo. La historia según Walter Benjamin*, Ed. Abada, Madrid, 2004, p. 86).

31. Georges Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2008, p. 210.





“Resulta que este cambio es el mismo que disminuyó en tal medida la comunicabilidad de la experiencia que trajo aparejado el fin del arte de narrar”³².

Como Rilke señaló, se ha perdido la *plasticidad* de la muerte, esas palabras del Chamberlan que, en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, recomponían el espacio público y desbordaba el hogar, han cesado de la misma forma que el cuerpo agonizante ha sido segregado como si apestará³³. Falta también una mirada que fuera capaz de atender a lo inolvidable, la memoria que garantizaba la autoridad del narrador que quiebra en este final de la *época de la consonancia*. Hay un proceso de desmoronamiento en el que la música de lo épico, la regeneración que le es innata, es sustituida por el vértigo destemplado de la actualidad.

Si en la narración se condensaban el recuerdo, el consejo y la promesa, en la novela se incorpora el tiempo melancólicamente; los seres desasistidos de las novelas son los que *faltan* en las fotografías de Atget, en su naufragio se ha hecho absurdamente cuestionable el *sentido de la vida*³⁴. Como señaló Lukács, la novela es la forma trascendental de lo *apátrida*, en cierto sentido, retrocede a aquella *fidelidad a lo desaparecido*: “lo que atrae al lector de la novela es la esperanza de calentar su vida helada al *fuego de una muerte*, de la que lee”³⁵. Que la muerte se transforme en sangre vivificadora supone que en la narración se asienta cierta astucia. El movimiento del narrador no es trágico, hay en su *desprendimiento*, esa capacidad para causar efectos sobre el que se abandona en la cima del aburrimiento³⁶, esa *levedad*³⁷ que Benjamin también descubre en la insolencia entendida como una estrategia de resistencia. La contemplación de la belleza de lo que declina no está exenta de *humor*, ese talante fronterizo que conocen los melancólicos.

32. Walter Benjamin: “El narrador” en *Para una crítica de la violencia*, Ed. Taurus, Madrid, 1991, p. 120.

33. Rainer Maria Rilke: *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Ed. Alianza, Madrid, 1981, pp. 13-15 y Jean Baudrillard: *El intercambio simbólico y la muerte*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1980 pp. 143-149.

34. Cfr. Hans Blumenberg: *La inquietud que atraviesa el río*, Ed. Península, Barcelona, 1992, pp. 50-53.

35. Walter Benjamin: “El narrador” en *Para una crítica de la violencia*, Ed. Taurus, Madrid, 1991, p. 127.

36. Cfr. Walter Benjamin: “El narrador” en *Para una crítica de la violencia*, Ed. Taurus, Madrid, 1991, p. 118 y Fernando Castro Flórez: *Elogio de la pereza. Notas para una estética del cansancio*, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992, pp. 14 y 37.

37. Cfr. Walter Benjamin: “El narrador” en *Para una crítica de la violencia*, Ed. Taurus, Madrid, 1991, p. 128 e Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 24.



*El origen del drama barroco*³⁸ trata de establecer la especificidad del *Trauerspiel* (la obra teatral fúnebre o luctuosa: el drama barroco); para ello analiza con profundidad la diferencia que éste guarda con respecto a la tragedia, enfrentándose a la estética de lo trágico de Voltek o a *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche³⁹. Benjamin señala que el contenido del *Trauerspiel* es la vida histórica o, mejor, en él se produce la asimilación de la escena teatral con la histórica⁴⁰. La ausencia de una escatología barroca hace que el *Trauerspiel* se precipite completamente en el desconsuelo de la condición terrestre, armonizando los elementos del luto y el juego. Benjamin reconstruye el escenario barroco en su representación de la corte, el príncipe o el intrigante, viendo en el fondo de todas estas manifestaciones el despliegue del dolor y la inminencia de la catástrofe. Frente al *Trauerspiel*, la tragedia es el espectáculo agonal, que descansa en la idea de sacrificio⁴¹; Benjamin sigue a Rosenzweig al subrayar cómo el drama barroco persigue un fin totalmente desconocido a la antigua tragedia: la tragedia del hombre absoluto en relación con el objeto absoluto. El camino recorrido desde la tragedia al *Trauerspiel* es el que se contempla en el paso de la muerte del héroe a la muerte del mártir. El acontecimiento trágico es cósmico, lo que sucede en el drama barroco discurre ante los ojos de los que padecen el luto: la historia se despliega como ostentación de la tristeza y como auténtica historia natural. El *Trauerspiel*, afirma Benjamin, es un entrenamiento para tristes, contemplando el espectáculo del luto profundizan en su ser criaturas deyectas. El melancólico mira a la tierra para ver los signos de la *caducidad*⁴², su dilatada experiencia de lo efímero, pero también para sentir que en ese fondo oscuro se encuentran tesoros inagotables. “La melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas a fin de salvarlas”⁴³.

38. Cfr. Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, Ed. Taurus, Madrid, 1990.

39. Ibid.

40. Cfr. Massimo Cacciari: *Drama y duelo*, Ed. Tecnos, Madrid, 1989, pp. 6-10.

41. Cfr. Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 95. Deberían tomarse en consideración las tesis de Rene Girard sobre la relación entre tragedia y sacrificio, cfr. *La violencia y lo sagrado*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1983, pp. 51-53.

42. Cfr. Julia Kristeva: *Soleil noir*, Ed. Gallimard, París, 1987, pp. 64-66.

43. Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 149. Hay un movimiento ambiguo que asume el pesar al mismo tiempo que intensifica la conciencia del yo, cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl: *Saturno y la melancolía*, Ed. Alianza, Madrid, 1991, pp. 229-230.



El barroco ha realizado esta travesía del dolor que no se complace en la belleza ni en las armónicas promesas del clasicismo; se ha situado en la *mortalidad*, en la fragilidad de lo humano y por ello sólo ha podido encontrar su medio de expresión en la alegoría⁴⁴. En la alegoría, en ese significar algo distinto de lo que es, se condensan los dolores del mundo: la calavera es su rostro. Como la naturaleza, la historia es sujeción alegórica a la muerte. El carácter inacabado, roto, de la naturaleza, encuentra su *escritura* en la estructura apasionante de la alegoría, en los fragmentos y las ruinas.

Avelino Sala cita, por medio del aparato de *Jeds* colocado sobre el balcón de la Universidad Laboral, la tesis XIV sobre Filosofía de la Historia de Benjamin: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está configurado por el tiempo homogéneo y vacío, sino repleto de tiempo-ahora”⁴⁵. El tiempo de la historia es *Jetztzeit* y este ahora tiene lugar como retorno de un pasado oprimido que puede trastocarse revolucionariamente en una forma narrativa. Habría, en buena medida, que confiar en la catástrofe que hace saltar la continuidad de la historia. “Historia como proceso mesiánico, historia como proceso catastrófico; en el horizonte de estas dos imágenes antinómicas, una misma concepción del trabajo del historiador: lo que llamamos historia se engendra en la escritura de la historia; escribir la historia no es recuperar el pasado, es crearlo a partir de nuestro propio presente; o más bien, es interpretar las huellas que ha dejado el pasado, transformarlas en signos, es, a fin de cuentas, “leer la realidad como un texto””⁴⁶. Salvar el pasado significa para Benjamin sustraerlo al conformismo que, en cada instante amenaza con violentarlo y así darle en el corazón de nuestro presente una nueva actualidad. Porque, en definitiva, la forma en que honramos el pasado convirtiéndolo en una pequeña herencia es más funesta que lo que sería su pura y simple desaparición.

44. Según Craig Owens, la alegoría se ocupa de la proyección de la estructura como secuencia, “el resultado, sin embargo, no es dinámico, sino estático, ritual, repetitivo” (Craig Owens: “El impulso alegórico” en *Atlántica*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, p. 35). Es necesario tener presente el elemento cultural del aura y la proximidad con respecto a la muerte de narración, cfr. Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 159.

45. Walter Benjamin: “Tesis de Filosofía de la Historia” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, p. 188.

46. Stéphane Moses: *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p. 123.



El interés benjaminiano por la *historia de los vencidos*⁴⁷, resurge en la intervención de Avelino Sala al subrayar la extrañeza de un acto que anula la distinción entre aquellos que triunfan y los que son derrotados porque, finalmente, todos están inscritos en la más demencial lógica del sacrificio. Al colocar las sentencias benjaminianas bajo la llamada del militar que prefiere ser destruido antes que vencido por el otro, Avelino Sala *construye otra historia* en la que la redención tal vez sea posible. La redención, esa categoría judía del *Zekher*, es la reactualización de la experiencia pasada en el presente. La tarea de la rememoración es la de salvar lo que ha fracasado, de la misma forma que la Redención no significa otra cosa que realizar lo que nos ha sido negado. La esperanza mesiánica no es una utopía venidera sino una capacidad para detectar aquello que, en cada instante, deja entrever la energía revolucionaria de lo nuevo. El ángel de la novena tesis de Filosofía de la Historia por el que Avelino Sala mostró un genuino interés está inmovilizado no por la perfección de un instante que se sustrae al tiempo, sino por un horror sin recurso: es la conciencia del aspecto lúgubre de toda representación. Recordemos lo que en ese texto queda dibujado como un paisaje tremendo: “una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina”. Vivimos en un *estado de excepción*⁴⁸ y, a pesar de todo, sentimos un poderoso deseo de inclinarse sobre el desastre e intentar cauterizar las heridas⁴⁹.

47. “La imagen del pasado construida por esta tradición es lo que Benjamin llama la “historia de los vencedores”. Lo que la caracteriza es la continuidad con la que se transmite de generación en generación; ésta es la condición indispensable para que tenga garantías de permanencia. Para poderla cuestionar, hay que romper la continuidad de la tradición historiográfica en un punto determinado: ese mismo punto en que el historiador “materialista” interviene para arrojar una nueva mirada sobre el pasado y salvar del olvido la “historia de los vencidos”. La construcción de la historia, tal y como él la entiende, quedará entonces “dedicada a la memoria de los sinnombre”. Este cambio radical de perspectiva histórica, esta voluntad de asumir la memoria de los olvidados, es el efecto de una opción que podemos, en el sentido más amplio de la palabra, llamar política, pero que para Benjamin se presenta también como una decisión ética” (Stéphane Moses: *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p. 130).

48. “La tradición de los oprimidos –apunta Benjamin en su VIII Tesis- nos enseña que el “estado de excepción” en que vivimos es la regla”. El estado de excepción no sería sino el síntoma políticamente decisivo y catastrófico del tiempo-ahora en el que se resume la historia según Benjamin: “Y de lo que se trata aquí es de leer o reconocer el acontecimiento *nunca escrito* que tiene lugar como tiempo-ahora, eso según el pasado que vuelve, otro-vez-por-segunda-vez, a ser instante, in(e)stancia presente: de la historia” (José Manuel Cuesta Abad: *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Ed. Abada, Madrid, 2004, p. 46).

49. “El verdadero visionario, había escrito Benjamin, es el que “vuelve la espalda al futuro”. En una nota de *La obra de los pasajes*, había destacado “la importancia de la noción de retorno (*Umkehr*) para la filosofía de la historia y para la política”, añadiendo que “el juicio final es un presente que se vuelve hacia atrás”. Porque está guiado por el deseo de “inclinarse sobre el desastre, vendar las heridas y resucitar a los muertos”, la rememoración, “en la que

El deseo simulácrico de lo real.

Situados en lo que Baudrillard llama *grado Xerox de la cultura*, no decrece la *ebriedad del consumo ocular*, siendo manifiesto que, en una época de vertiginoso “amor a la obscenidad”⁵⁰, lo fotográfico es, en el basto campo artístico, casi hegemónico. La cacería no tiene fin. “La compulsión fotográfica –el “*saqueo fotográfico del mundo*” (Sontag)- viene propiciada por la facilidad procesual, por la disponibilidad, pero también por el atractivo icónico y sentimental de la magia de la evidencia, por la modalidad temporal que el instante fotográfico promueve, convirtiendo el mundo entero en botín interminable”⁵¹. El botín es actualmente, una vez más, lo cotidiano⁵²: triunfa e hipnotiza el *deseo de lo real*. Sigfried Kracauer señaló, en su ensayo “Fotografía”, publicado en 1927, que el pensamiento historicista surgió más o menos en la misma época en la que hizo aparición la moderna tecnología fotográfica; en cierto sentido, el recurso a la fotografía es el juego de vida y muerte del proceso histórico: “Lo que las fotografías, con su pura acumulación intentan proscribir es la recolección de muerte, que forma parte de toda imagen-memoria... El mundo se ha convertido en un presente fotografiado, y el presente fotografiado se ha vuelto completamente eterno. Aparentemente arrancado de las garras de la muerte, en realidad

debemos ver –escribe Benjamin- la quintaesencia de la concepción teológica de la historia en los judíos”, sólo se puede entender como una categoría de la ética” (Stéphane Moses: *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p. 151).

50. Hay que volver, necesariamente, a aquel crudo juicio de Baudelaire sobre lo fotográfico como conclusión técnica de un gusto por la reproducción exacta de la naturaleza: “Poco tiempo después, millares de ojos ávidos se inclinaban sobre los agujeros del estereoscopio como sobre los tragaluces del infinito. El amor a la obscenidad, que es tan vivaz en el corazón natural del hombre como el amor a sí mismo, no dejó escapar tan buena ocasión de satisfacerse. No se diga que los niños que regresaban de la escuela eran los únicos en disfrutar de esas tonterías: suscitaron el entusiasmo de todos” (Charles Baudelaire: “El público moderno y la fotografía” en *Salones y otros escritos sobre arte*, Ed. Visor, Madrid, 1996, p. 232).

51. Juan Luis Moraza: “Templo portátil. Tiempo fuego” en *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*, nº 2, 1996, pp. 122-123.

52. “El arte contemporáneo que se apodera de lo “cotidiano” suele estar caracterizado por estrategias intervencionistas que fragmentan, agrupan y realizan su propio montaje sobre trozos de experiencia registrada con el fin de producir un impacto de reconocimiento. Como Hal Foster señalaba en *The Return of the Real*, se produce la sensación de que los artistas se erigen en antropólogos erráticos, que hurgan en las cuestiones efímeras de la vida corriente y la desvelan como “otra” cosa perturbadoramente distinta” (Joanna Lowry: “La fotografía, el vídeo y lo cotidiano” en *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*, nº 5, 2000, p. 5).

ha sucumbido más aún a ella"⁵³. Afectados por la *amnesia fotográfica* nos aferramos al presente por banal que este sea.

Sacar a la luz, transformar, almacenar, distribuir, conmutar son maneras de hacer salir lo oculto, ese desvelar propio de la verdad que encontramos en la técnica. "En todas partes se solicita que algo esté inmediatamente en el emplazamiento y que esté para ser solicitado, para otra sollicitación"⁵⁴. Esa necesidad de emplazar tiene que ver, evidentemente, con la "voluntad de archivo". En el cruce de lo topológico y lo nomológico, del lugar y la ley, del soporte y de la autoridad, se despliega una escena de domiciliación, una dimensión arcónica, una consignación que denominamos, en términos generales, archivo. Archivar es un acto de acto de consignar reuniendo los signos. Tenemos claro que todo archivo es a la vez instituyente y conservador. "El archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de la memoria. *No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera*"⁵⁵. La pulsión de muerte amenaza cualquier deseo de archivo. En su análisis del *mal de archivo*, Derrida recupera *Der Wunderblock* que es algo, según advertía Freud, infinitamente más complejo que la pizarra o la hoja de papel, menos arcaico que el palimpsesto, sin dejar de ser, un juguete de niños. Podemos preguntarnos si por lo esencial y de otro modo que en los detalles extrínsecos la estructura del aparato psíquico, ese sistema mnémico e hipomnémico descrito a partir del "bloc mágico", "resiste o no a la evolución de la tecno-ciencia del archivo. ¿Estaría el aparato psíquico *mejor representado* o bien *afectado de otra forma* por tantos dispositivos técnicos de archivación y de reproducción, de prótesis de la memoria llamada viva, de simulacros de lo viviente que ya son y serán en el porvenir tan refinados, complicados, poderosos, como el "bloc mágico" (micro-informatización, electronización, computerización, etc.)?"⁵⁶.

Los perros que, en el vídeo de Avelino Sala, devoran la palabra *Culture* muestran con, enorme crudeza, la falta de "alimento" verdaderamente cultural. Todo estará cibernéticamente archivado o lo real habrá sido sustituido por el simulacro pero no para conseguir mayor

53. Siegfried Kracauer: "La fotografía" en *Estética sin territorio*, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006, p. 280.

54. Martin Heidegger: "La pregunta por la técnica" en *Conferencias y artículos*, Ed. Serbal, Barcelona, 1994, p. 19.

55. Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 19.

56. *Ibid.*, p. 23.

intensidad de experiencia o poder pensar lo que nos pasa sino para propiciar una completa amnesia. Karl Krauss advertía que una verdadera pedagogía es aquella que aprende a ver abismos allí donde hay “lugares comunes”. La imaginación poética tiene que *devorar*, literalmente, lo que le falta y acaso eso sea propiamente una inscripción territorial o, en términos anteriormente planteados, una *toma de posición*. El artista es el que siempre deja *rastros*, materiales que a veces componen algo semejante a una escena del crimen⁵⁷; el rastro es lo que señala y no se borra, pero también lo que no está presente de una forma definitiva. En una época en la que hemos asumido, acaso con demasiada tranquilidad, la *destinerrancia*, frente a la ideología de la “virtualización del mundo”, aparecen numerosas situaciones veladas, rastros de lo diferente, acontecimientos que tiene algo de paradójicas, indicaciones que nos empujan a una deriva creadora: “dejamos por todas partes huellas –virus, lapsus, gérmenes, catástrofes- signos de la imperfección que son como la firma en el corazón de ese mundo artificial”⁵⁸. Lo que deseamos, los objetos reinvestidos de aura, en un mundo donde todo sigue la estrategia de la publicidad, generan también una pasión que se *auto-consume*⁵⁹.

Tenemos que evitar la dimensión oscurantista del enigma⁶⁰, sobre todo cuando la cultura contemporánea, el Imperio, está cimentado sobre el grado cero (solar o calvero que atrae la mirada voraz del turista: allí donde *ya no hay nada que ver*), en esas ruinas borradas tras los espectáculos del patriotismo-melodramático⁶¹. La imagen-flujo que es un elemento

57. Cfr. Ralf Rugoff: “More than Metes the Eye” en *Scene of the Crime*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1997, p. 62.

58. Jean Baudrillard: “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 85.

59. “En lenguaje poético, una pasión que nos consume puede connotar una pasión que se autodestruye por su propia intensidad; pero en sentido menos dramático, cuando utilizamos las cosas, las gastamos, las consumimos. Podemos sentir un deseo muy vivo de tener una prenda determinada, pero a los pocos días de haberla comprado y usado, nuestro interés por ella decae notablemente. Aquí la imaginación tiene su forma más vigorosa en la anticipación y se va debilitando permanentemente con el uso. Hoy, la economía fortalece este tipo de pasión que se autoconsume, tanto en los grandes supermercados como en la política” (Richard Sennet: *La cultura del nuevo capitalismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2006, p. 119).

60. “No nos conduce –apunta Benjamin en su ensayo sobre el surrealismo- a ningún sitio, en efecto, subrayar en tonos patéticos o fanáticos, el lado enigmático de los enigmas; al contrario, no penetramos el misterio más que en la medida en que nos lo encontramos en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que reconoce lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano”.

61. “Gregorovius añade que los ataques bárbaros dan nacimiento a la arqueología romana. ¿La destrucción de

decisivo de un nuevo régimen de la imagen en *la época de la globalización*⁶² hechiza al sujeto y, en cierta medida, le impide escuchar una voz que llega desde lo más íntimo y, sin embargo, nos trasciende, una *vocación inhóspita*⁶³. En todo caso, aceptamos las cadenas para gozar del canto de las sirenas. Ahí se revela la impotencia del arte o, en términos de la *Dialéctica de la Ilustración*, la rígida separación entre los que trabajan y no pueden oír y aquellos que, desde la posición del poder tiránico, pueden gozar de los sonidos más hermosos y perturbadores. Pero no es únicamente que el placer estético esté encadenado, es que, tal vez, como sugiere Kafka, las sirenas no cantan sino que guardan silencio y el héroe *finje no oír que en realidad no hay nada que oír*. Ahora no tiene sentido la resistencia: esa es la peor de las situaciones⁶⁴. Como afirmara Lacan: *on ne comprende que ses fantasmés*. Y, en la borradura o forclusión⁶⁵ de lo verdaderamente *inhospito* dejamos el espacio teatralizado atiborrado de gesticulaciones, tartamudeos, obscenidades carnavalescas, infinidad de cosas para pavimentar lo que nos da miedo que, sencillamente, nos da miedo. Junto al “infantilismo”, que no ajeno a la violencia, en nuestro imaginario se produce una suerte de *monumentalización de la mirada perversa*, en la que aparece un miedo frente al otro o, mejor, una anticipación de la catástrofe inmanente a la dinámica del deseo.

las torres de Nueva York es el principio de un arqueología americana? En todo caso, hay que entender que lo que sucedió pertenece al Imperio: sé que es difícil pensar, pero hasta la locura asesina de Al Qaeda pertenece al Imperio. [...] hemos entrado en el periodo bizantino del Imperio. Lo que está siendo construido sobre las ruinas de las Torres Gemelas es un Imperio absoluto contra los fantasmas del Mal” (Toni Negri: *Del retorno. Abecedario biopolítico*, Ed. Debate, Barcelona, 2003, p. 154).

62. Cfr. Christine Buci-Gluksmann: *Estética de lo efímero*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 58.

63. “La intimidad desde donde viene la vocación, el llamado, es descripta como *unheimlich*, inhóspita. [...] El llamado, el grito, la voz, la apelación: su ubicación es *unheimlich*, con toda la ambigüedad que Freud le ha dado a esta palabra: la exterioridad interna, la intimidad expropiada, la *extimidad*; el excelente nombre que Lacan le da a lo siniestro, lo inhóspito” (Mladen Dólar: *Una voz y nada más*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2007, pp. 116-117).

64. “No podemos resistirnos al silencio, por muy razón de que no hay nada que resistir” (Mladen Dólar: *Una voz y nada más*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2007, p. 200).

65. “Para orientarse en semejante mecanismo de borradura absoluto podría apelarse a la noción de *forclusión*, tomada de Lacan. Distinguida de la represión, olvido que deja huellas, olvido del tiempo de las ruinas, esto nombra una “abolición” radical, la negatividad absoluta de “lo que surgió a la luz de lo simbólico”, de lo que “sale al cruce de toda manifestación del orden simbólico”. Sin palabra, lo que sale, pues, al cruce de toda reminiscencia, porque no deja, en lugar de huella, más que una “hiancia”. Un agujero” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 20).

La cita de Avelino Sala del *bombardeo sobre nosotros mismos* es un acto que propicia un *retorno de lo reprimido*⁶⁶, sobre todo cuando seguimos rumbo a peor, en este tiempo desquiciado en el que la destrucción genera un placer estético de primer orden⁶⁷. Asistimos a una especie de Gran Guiñol o de misa negra en la que el arte presenta, más que nada, reliquias sin ritual⁶⁸. No cesan las letanías del final, lo que Jacques Derrida llama la “elocuencia escatológica”, ese anuncio apocalíptico que hace saber que todo ya ha sucedido⁶⁹. Y, sin embargo, como Avelino Sala, leyendo a Benjamin, viene a recordarnos, una “imagen rápi-

66. Cfr. Sigmund Freud: *Moisés y la religión monoteísta*, Ed. Alianza, Madrid, 1970, p. 184.

67. “Desde los conjuntos jeroglíficos de la Defensa o del World Trade Center hasta los grandes conjuntos informáticos de los media, de los complejos siderúrgicos a los grandes aparatos políticos, de las megalópolis a la cuadrícula insensata de los menores actos cotidianos, en todas partes, como dice Benjamin, la humanidad se ha vuelto un objeto de contemplación en sí misma. “Su enajenación ha alcanzado un grado tal que puede experimentar hoy su propia destrucción como un placer estético de primer orden” (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*). Para él, era la forma misma del fascismo. Es decir, una cierta forma exacerbada de la ideología; una perversión estética de lo político que impulsa la aceptación jubilosa de una cultura de la muerte” (Jean Baudrillard: *El intercambio simbólico y la muerte*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1980, p. 219).

68. “Que los artistas se pongan a coleccionar cabellos, pelos, trozos de uñas, desechos diversos, entello puede verse más bien una especie de regreso a la creencia en el *mana* primitivo, una magia cuyo poder se ha buscado dominar apropiándose de los fragmentos del organismo... Además, la mayoría de las obras, apenas elaboradas como obras, se presentan más bien como reliquias, los desechos orgánicos de un individuo al que se busca sujetarse, o casi embrujar manipulando sus restos. La mayoría son fotos, moldes, montañas, de hecho, de documentos, grabaciones o calcos. Incluso los más violentos de ellos no nos dicen otra cosa que lo que nos dirían miles, centenares de miles de otros documentos, sacados de los archivos de la policía criminal o de los hospitales de París. Fotos banales, documentos banales a los ojos de quien, terapeuta, científico, juez o abogado, hace cotidianamente la experiencia de la enfermedad, del sufrimiento, de la locura y de la muerte. Fotos banales aún, comparadas con la diversidad de imágenes pornográficas de las que la técnica televisual nos inunda” (Jean Clair: *De Immundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, pp. 56-57).

69. “¿Acaso los diferendos no han adoptado todos la forma de una emulación en la elocuencia escatológica, y no ha sido cada recién llegado más lúcido que el anterior, más vigilante y más pródigo también en cargar las tintas: os lo digo de verdad, no es solamente el fin de esto sino también y en primer lugar de aquello, el fin de la historia, el fin de la lucha de clases, el fin de la filosofía, la muerte de Dios, el fin de las religiones, el fin del cristianismo y de la moral (ése fue la ingenuidad más grave), el fin del sujeto, el fin del hombre, el fin de Occidente, el fin de Edipo, el fin de la tierra, *Apocalypse Now*, yo os lo digo, el fin en el cataclismo, el fuego, la sangre, el terremoto fundamental, el napalm que desciende del cielo desde los helicópteros, como las prostitutas, y también el fin de la literatura, el fin de la pintura, del arte como cosa del pasado, el fin del psicoanálisis, el fin de la universidad, el fin del falocentrismo y del falogocentrismo, ¿y de cuántas cosas más? Y cualquier otro vendrá a refinar aún más, a anunciar lo mejor de lo mejor, o sea el fin del fin, el final del final, porque el fin siempre ha comenzado ya, porque hay que distinguir aún entre la clausura y el fin, ya que aquélla habría de participar, quiéralo o no, en el concierto, puesto que se trata del fin del metalenguaje a propósito del lenguaje escatológico. Aunque también cabe preguntarse si la escatología es un tono, y no la voz misma” (Jacques Derrida: *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*, Ed. Siglo XXI, México, 1994, pp. 48-49).

da" puede servir para construir *otra historia*. Acaso el arte contemporáneo pueda ser algo más que el ornamento hiperbólico o la consigna patatera, generando preguntas críticas, ofreciendo *otros puntos de vista*. De nada serviría que fuera algo "maravilloso" o enigmático, pues todo lo que tiene esas características ingresa, rápidamente, en el olvido, como esa prehistoria neo-bunkerizada⁷⁰. Lo que necesitamos son *operaciones metafóricas*⁷¹ intensas, tenemos que contar historias que generen *lugares*. Sabemos lo difícil que es construir una obra que suponga una *resistencia crítica*⁷² en un momento en el que el "discurso" dominante no lleva a *ningún sitio*⁷³.

70. "Irónicamente, podríamos decir que asistimos a una liberación de los fósiles, como a una liberación de todo, por lo demás. Bercy, Silumian, Cassis, las piraguas, los esqueletos, los frescos, por doquier los vestigios se agolpan por ser descubiertos. También ellos quieren expresarse. Han esperado demasiado tiempo. No sucede como en el caso de América, que no quería ser descubierta por nada del mundo, pero el resultado es el mismo: todo lo que se descubre es aniquilado. Los fósiles sólo salen de su inmemorialidad, por lo tanto de la memoria secreta de los hombres, para ser inmediatamente sepultados en su memoria artificial. A la que los exhuman, los secuestran. Se guardan todos los originales bajo llave (las cuevas de Lascaux, el cráneo de Tautavel, la cueva submarina de Cassis). Cada vez se exhuman más cosas únicamente para ser inhumadas de nuevo inmediatamente después, se rescatan de la muerte para ser criogenizadas a perpetuidad. Secreto militar: la entrada de la cueva submarina ha sido clausurada por la marina nacional por el Ministerio de Cultura. Fúnebre intento de secuestrar una memoria colectiva que se está yendo al garete por doquier. Ya hay miles de obras de arte durmiendo en el fondo de las cajas de seguridad, cosa que sirve de fondo de garantía para el mercado de la pintura. Una demostración rutilante de que la abstracción del valor se basa en el hurto del disfrute. Hasta las formas abstractas, las ideas, los conceptos, también están congelados en los santuarios de la Memoria y de la Inteligencia Artificial. Como sucede con el caso de la cueva de Lascaux, lo único que se vuelve a poner en circulación son copias, clichés, dobles. Grado Xerox de la cultura. Biosfera II también constituye a su manera un intento de secuestrar idealmente a la especie y a su entorno detrás del telón de cristal de la mirada prohibida, del tacto prohibido, a cubierto de cualquier concupiscencia viva, y presa de un fetichismo definitivo" (Jean Baudrillard: "El baile de los fósiles" en *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1993, pp. 114-115).

71. "Las operaciones metafóricas pueden ser leídas como alusiones a lo que no se deja atrapar pro conceptos unívocos, a lo que vivimos, y está en tensión con lo que podríamos vivir, entre lo estructurado y lo desestructurante" (Nestor García Canclini: *La globalización imaginada*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 58).

72. "En los años recientes, el rescate celebratorio y por momentos voyerista de prácticas vinculadas con el desarrollo de un urbanismo informal, y con la infiltración de estructuras parasitarias, al que han avocado algunas manifestaciones artísticas, parece querer resucitar el llamado que hiciera Henri Lefèbvre, al afirmar que el espacio urbano debía convertirse en la obra de sus usuarios para generar una forma de resistencia frente a la regulación e institucionalización de la esfera pública y a su codificación con base en una serie de intereses políticos o económicos" (Magali Arriola: "Escultura y propiedad en estado de excepción" en *[W] Casa. Home*, n° 4, Oporto, 2004, pp. 31).

73. "[...] lo más importante que hay que comprender y recordar es que los beneficiarios del caos actual, con sus comentaristas incrustados en los medios, desinforman y conducen a engaño sin cesar. Nunca hay que debatir sus declaraciones ni los términos plagiados que acostumbran a emplear. Hay que rechazarlos y abandonarlos sin repa-

La narcolepsia como pose en el momento banal del arte.

“Hacen falta imágenes para hacer historia, sobre todo en la época de la fotografía y del cine. Pero también hace falta una imaginación para *volver a ver las imágenes* y, por lo tanto, para *volver a pensar la historia*”⁷⁴. En la época de la televisión y la cibernética, cuando todo está sobreiluminado, hace falta la sombra. La teatralización social ha llevado a una suerte de *ética de la estética*⁷⁵; estamos obsesionados por demostrar nuestra existencia aunque sea haciendo pública nuestra *perversidad*, potenciando los “rituales de la transparencia”⁷⁶. Es normal, por tanto, que deslumbrados por las luces más crueles algunos tomen la decisión de acuchillar el espacio de la representación⁷⁷. Puede que el goce sea el resultado de una *renuncia total a los placeres ordinarios* y, así, en el “fascismo difuso” que nos rodea retorna una suerte de *movilización total* que es, en realidad, el más perverso modo de la

ros. No llevan a nadie a ningún sitio” (John Berger: “Diez notas sobre “el lugar”” en *Babelia*. EL PAÍS, 16 de Julio del 2005, p. 16).

74. Georges Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2008, p. 310

75. “Hay situaciones y lugares que escaparon a la exhortación de la profundidad, que se conformaron 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 en el 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. Lo teatraliza, hace de ellos una *ética de la estética*” (Michel Maffesoli: *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 127).

76. “Tanto el perverso como el neurótico obsesivo se obligan a una actividad frenética al servicio del Otro; no obstante, la diferencia consiste en que la meta de la actividad obsesiva es *prevenir* el goce del Otro (es decir que la “catástrofe” que teme que se producirá si su actividad cesa es en última instancia la irrupción del goce en el Otro), mientras que el perverso trabaja, precisamente, *para asegurar* que se satisfaga la “Voluntad de Gozar” del Otro. Por ello el perverso está también libre de la duda y oscilación eternas que caracterizan al obsesivo: él simplemente da por sentado que su actividad sirve para el goce del Otro” (Slavoj Žizek: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 201-202).

77. “La definición del arte moderno fue dada por Pierre Guillard el 11 de agosto de 1932. Pierre Guillard había hecho una carrera científica; su profesión: ingeniero. Se abalanzó sobre *El Ángelus* de Millet. Acuchilló la tela en varios lugares. Fue reducido por los vigilantes. En la comisaría adonde fue conducido por los vigilantes del museo del Louvre declaró: -Al menos se hablará de mí. La exposición de uno mismo, el rechazo del sometimiento, el odio a todo lo que un día *representó* algo, tal es la triple tesis del arte moderno. La alergia a la dependencia, el descrédito de la prioridad, la eliminación del pasado, tales son las tesis del progreso. Hirió al campesino en el pantalón, hirió a la mujer arrodillada en el brazo. El cielo fue irreparable” (Pascal Quignard: *Las sombras errantes*, Ed. Elipsis, Barcelona, 2006, p. 126).

servidumbre⁷⁸. Acaso, a pesar de la obscenidad reinante, podamos, desde una perspectiva redentora, aspirar a la felicidad⁷⁹.

Avelino Sala nos recuerda la *demencia* del bombardeo y la voracidad bestial de la “cultura” para que tomemos una *posición histórica*. Sabe de sobra que nuestra sociedad permisiva somete, a pesar de las apariencias, todo a reglamentación y por doquier surgen prohibiciones⁸⁰ y, por supuesto, no ignora que estamos afectados por el *False Memory Syndrom*⁸¹. Y, sin embargo, no podemos regodearnos en la narcolepsia cuando, en reali-

78. “A mi juicio, el ejemplo más claro de goce es el discurso de Goebbels en 1943 –su discurso sobre la así llamada guerra total *Totalkrieg*-. Después de la derrota de Stalingrado, Goebbels pronunció un discurso en Berlín en cuyo final pide la guerra total: hay que abolir los últimos restos de vida normal y hay que introducir la movilización total. Y luego viene esa escena famosa en la que Goebbels dirige una serie de preguntas retóricas a una multitud de 20.000 alemanes; les pregunta si quieren trabajar todavía más, 16-18 horas si es necesario, y la gente grita “sí”. Les pregunta si quieren que todos los teatros y restaurantes caros sean cerrados, y la gente grita otra vez “sí”. Luego, después de una serie de preguntas de este estilo, todas sobre la renuncia al placer y el soportar todavía más penuria, finalmente les hace una pregunta casi kantiana –kantiana en el sentido de que evoca lo sublime irrepresentable-, les pregunta: “¿queréis una guerra total, una guerra tan total que hoy no os podéis ni imaginar lo total que será?”. Y el grito extático y fanático se eleva entre las masas: “¡Sí! ¡Sí! ¡Sí!”. Pienso que aquí tenemos el goce como categoría política en esto puro. Está absolutamente claro: simplemente las expresiones dramatizadas de los rostros de la gente son muestra de que este mandato –que pide a la gente que renuncie a los placeres ordinarios- proporciona un goce en sí mismo; esto es el goce” (Slavoj Zizek en conversación con Glyn Daly: *Arriesgar lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, pp. 110-111).

79. “[...] la Redención designa también una forma de vivir el futuro en el seno mismo del presente: “En la representación de la felicidad –dice la segunda tesis [benjaminiana]- vibra inalienablemente la de Redención”. Efectivamente la idea de felicidad futura se ajusta, por contraste, a la experiencia de nuestros fracasos presentes. Si para Benjamin la idea de felicidad remite a la de Redención, es en medida exacta en que este término (*Er-lösung*) debe comprenderse como el desenlace de las aporías del presente” (Stéphane Moses: *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p. 153).

80. “Oficialmente tenemos una sociedad permisiva, se permite que gocemos o, más bien, que tengamos placer: se permite que organicemos nuestras vidas en torno a cómo obtener el mayor grado de satisfacción, autorrealizarnos, etc. Pero, ¿cuál es la consecuencia fundamental? La consecuencia inherente y necesaria es que para verdaderamente gozar la vida, tenemos que seguir infinitas regulaciones y prohibiciones: nada de acoso sexual, no fumar, nada de grasa, ni alcohol, ni huevos, ni situaciones estresantes, etc. La paradoja es que si el placer se establece directamente como un objetivo, entonces estamos obligados a someternos a un número de condiciones –por ejemplo, regímenes para guardar la forma física y así conservar el atractivo sexual- que acaban destruyendo el placer inmediato” (Slavoj Zizek en conversación con Glyn Daly: *Arriesgar lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 111).

81. “Hace poco, un hombre demandó a los gigantes de la comida rápida de hamburguesas en América porque su comida “le estaba poniendo obeso”. El mensaje que subyace a esta queja está claro: yo no tengo nada que ver; no se trata de mí; la responsabilidad no es mía –y puesto que no se trata de mí, tiene que haber otro que sea

dad, no sufrimos todos nosotros esa enfermedad. “Mircea Eliade cuenta en su diario que en una película educativa acerca de los métodos de lucha contra los mosquitos exhibida en una aldea africana, los aldeanos se obstinaron en no ver más que unos pollos que pasaban por azar en primer plano. Todos somos aldeanos africanos: al amparo de lo visual cada uno aporta su percepción”⁸². Carecemos de profundidad de campo, de perspectiva, de capacidad para focalizar, tan sólo nos quedamos con lo *anecdótico que pasa*. Y, mientras tanto, el nihilismo de la pulsión de archivo (la acumulación que intentando retener todas las cosas es luego incapaz de encontrar nada), acumula huellas fetichizadas⁸³.

La banalidad es el cimiento “legitimador” del arte contemporáneo. En el revuelo festivo generalizado, la tontería que tiene naturaleza intervencionista (entregada a la emisión de un número infinito de mensajes), *todóloga* por naturaleza⁸⁴, se convierte en una verdadera epidemia. En este Estado-síntoma que corre el riesgo de histerizarse y fragmentarse, entregado a la completa banalidad, algunos sujetos manifiestan un enfermizo deseo de caer bien, de ser simpáticos a toda costa⁸⁵. Han asistido a tantos funerales y, además algunos de

legalmente responsable de mi desgracia-. El así llamado síndrome de la falsa memoria [*False Memory Syndrom*] comete el mismo error: la tendencia compulsiva a fundar los problemas psíquicos presentes en una experiencia real pasada de haber sido asaltado sexualmente. De nuevo, lo que verdaderamente está en juego en esta operación es la negativa del sujeto a aceptar la responsabilidad de sus deseos sexuales inconscientes: si la causa de mis problemas es la experiencia traumática del acoso, entonces mi propia catexis [*investment*] fantasmática en mi *imbroglio* sexual es secundaria y, en última instancia, irrelevante” (Slavoj Zizek en conversación con Glyn Daly: *Arriesgar lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, pp. 127-128).

82. Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, pp. 122-123.

83. “Lo que se lega se adelanta a lo que se hereda. Por doquier, la huella es cancerígena; gangrena, petrifica. “Toda realidad, observa Sylvie Merzau, se convierte en documento, el cuerpo social se transforma en espacio archivario”. Como tal, la huella pasa a ser un valor. Al tener más importancia que el hecho de meter “en la caja” que se pone en ella, lo que cuenta es la caja y no el sentido que contiene. El formalismo de la huella es un nihilismo histórico. Todos estamos trazando huellas y las hay de cualquier cosa. En definitiva, una huella equivale a otra. La rueda de bicicleta y una tela de Cézanne. La guerra y el reportaje de guerra. El acontecimiento y el eco. El hombre y la marioneta. La política y el “Bébeté show”” (Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, pp. 129-130).

84. “Ese ser esclerótico al que se nos presenta como tonto es una especie puramente teórica y casi automática de la inteligencia, pero no es de ningún modo el retrato del cretino de carne y hueso. El cretino que todos conocemos no está en absoluto *adormecido*, ni *anestesiado*, ni *momificado*: al contrario, es activo, se prodiga por todas partes, está siempre en la brecha” (Clement Rosset: *Lo Real. Tratado de la idiotez*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2004, p. 186).

85. “*La histeria*. El deseo enfermizo de hacerse simpático roza a todo aquel que quiera consentir y prevenir los

ellos, como el del arte, por el cadáver equivocado⁸⁶, que ahora prefieren lo chistoso a lo espectral. La gente pasa de largo ante las provocaciones pactadas por el arte contemporáneo, su desnudez no es, en ningún sentido, erótica ni siquiera ridícula⁸⁷. El arte termina, cando-rosamente incluso cuando pretende ser “radical”, por bombardearnos con perogrulladas. Sus intentos de “cambiar la vida” adoptan la forma de una propaganda ineficaz⁸⁸. Estamos abducidos por los mass-media, contemplando la “realidad” como un espectáculo finalmente aburridísimo. *Nos hemos convertido en lo que contemplamos*, preferimos el artificio a la cosa Real⁸⁹. En vez de llegar a la serenidad filosófica nos quedamos, como en la crisis narco-

deseos del otro, a cualquier precio. La neurosis histérica es la forma límite del comportamiento indicial, como búsqueda perpetua de la buena impresión” (Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, p. 154).

86. Cfr. Hal Foster: “Este funeral es por el cadáver equivocado” en *Diseño y delito*, Ed. Akal, Madrid, 2002, p. 135. “Un nuevo régimen de atención, se está instalando, privilegiando el barrido rápido (el *scanning*) en detrimento de la lectura y del desciframiento de las significaciones. La imagen se vuelve más fluida, más móvil; es menos espectáculo o dato que elemento pragmático, elemento de una cadena de acciones; pierde su valor de referencia o de denotación para inscribirse en una cadena de metamorfosis sobre pedido, para entrar en la serie de una fantasmagoría: literalmente una comitiva o una procesión de fantasmas” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 101).

87. “Tal y como a menudo insistía Freud, el rasgo fundamental de los sueños en los que la persona que los tiene aparece desnuda frente a una multitud, el rasgo que produce ansiedad es el hecho sorprendente de que a nadie parece importar la desnudez: la gente simplemente pasa de largo como si no pasara nada...” (Slavoj Žizek: *Bienvenidos al desierto de lo real*, Ed. Akal, Madrid, 2005, p. 91).

88. “En 1981, tres aviones fletados por el grupo chileno CADA (Loti Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells, Raúl Zurita, Daniela Eltit) sobrevuelan los barrios pobres de Santiago de Chile y sueltan unos panfletos en los que se puede leer que “el hecho de contribuir a la mejora de la vida es la única forma válida de arte” (*¡Ay Sudamérica!*)” (Paul Ardenne: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Ed. CendeaC, Murcia, 2006, p. 110). Cfr. al respecto Nelly Richard: “The Dimension Social of Exteriority in the Production of Art” en Jan Cohen Cruz (ed.): *Radical Street Performance. An International Anthology*, Routledge, Londres, 1998, pp. 143-144.

89. “El antropólogo Edmund Carpenter, en su libro *The Become What They Beheld*, cita una frase acerca de la llegada del cuerpo de Robert Kennedy desde Nueva York a Los Ángeles. El escritor, “estaba con un grupo de reporteros... y advirtió que casi todos observaban el evento a través de una pantalla de televisión instalada para la ocasión. El ataúd real estaba pasando detrás de ellos, casi a la misma distancia desde la que contemplaban la diminuta versión proporcionada por la pantalla”. De un modo similar, Harold Rosenberg –siempre un agudo observador de estas cosas– señala en uno de sus artículos del *New Yorker* (17 de marzo de 1973) que “en la televisión se mostraba a grupos de prisioneros de guerra que regresaban de Hanoi pasando el rato viendo en televisión imágenes de grupos de prisioneros de guerra regresando de Hanoi. Un hombre cruzó a remo la inundada Calle Principal para comprar un periódico que mostraba imágenes de la inundación de su ciudad...” (Allan Kaprow: *La des-educación del artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, p. 98).



léptica, traspuestos, algo que “monumentalizó” el cine warholiano: *Sleep* nos hipnotiza o, mejor, hace que tengamos claro que no debemos tener prisa: no hay donde ir⁹⁰.

Otra escritura.

El comienzo, apunta Heidegger en 1935, es lo más pavoroso y lo más violento: eso es lo *unheimlichkeit* un no-estar-en-su-propia-casa-originaria⁹¹. Sin embargo, estamos acomodados en lo *inhóspito* lo que no supone, necesariamente, que hayamos aceptado la angustia⁹². Vivimos, por emplear una analogía cinematográfica, en *Dogville*, donde el otro es sometido a toda clase de exorcismos⁹³. El bombardeo que pone fin al *sítio* impone un paisaje de ruinas, ese imponente *objeto del siglo*: “Todo en su lugar. Los restos de los objetos y de los cuerpos y el lugar de estos cuerpos y de estos objetos: es eso lo que importaba. La ruina y el lugar –sin lo cual nada tiene lugar. *Nada tuvo lugar nunca sino el lugar*. Allí donde se encontraba encerrada la totalidad de la memoria y de su arte. La memoria que marcha en el tiempo es, primeramente, asunto de lugar. Haber tenido lugar es tener un lugar. Rotura de cristales, fractura de vajillas, alimentos esparcidos. Desastrosa naturaleza muerta este nacimiento del *ars memoriae* –tal vez el género pictórico de la naturaleza muerta nació también, lejanamente, de eso”⁹⁴. *El lugar de la demolición*, el blanco del terror, puede, a pesar de todo, acoger la belleza⁹⁵. Eso que *parece cruel* es, en realidad, lo más inquietante.

90. “¿Qué es *Sleep* de Andy Warhol? ¿Qué no es? ¿Es cine? ¿Se trata del aspecto más avanzado del Pop Art? La ralentización, la dilatación de un detalle hasta sus límites, ¿para qué tipo de efecto máximo? ¿La utilización de la pantalla como tabla de armonía para los sueños, fantasmas o pensamientos del espectador? ¿Un ejercicio de hipnosis? ¿Un test de paciencia? ¿Una broma Zen? Si le irrita, ¿por qué? ¿No es usted capaz de apreciar, de forma relajada, una buena broma? ¿Tiene usted prisa? ¿para ir a dónde?” (John Mekas: “Sur *Sleep* d’Andy Warhol” en *Et tous ils changent le monde*, Bial de Arte de Lyon, 1993, p. 105).

91. Cfr. Philippe Lacoue-Labarthe: Heidegger. *La política del poema*, Ed. Trotta, Madrid, 2007, p. 19.

92. “Si no aceptamos el abandono, la angustia, la pasión y la noche de la agonía, no somos más que imágenes infieles, piedras de desecho mal talladas que no encajan en el edificio y que ya no sirven para nada” (Pascal Quignard: *Las sombras errantes*, Ed. Elipsis, Barcelona, 2007, p. 19).

93. “La comunidad nacional despolitizada se constituye, entonces, como la pequeña sociedad de *Dogville*, en la duplicidad entre el servicio social de proximidad y el rechazo absoluto del otro” (Jacques Ranciere: *El viraje ético de la estética y la política*, Ed. Palinodia, Santiago de Chile, 2005, p. 29).

94. Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 16.

95. “Encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel. Pero el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje. En las ruinas hay belleza. Reconocerla en las fotografías de las ruinas del World Trade Center en los meses



No tenemos, a pesar de todo, que aceptar que nuestro destino sea bregar únicamente con las *bagatelas*⁹⁶. Lo que tenemos aún (en nuestra cultura superviviente de la incredulidad postmoderna) son *síntomas mórbidos*. La promiscuidad, el fin del pathos de la distancia, provocan una suerte de *efecto Larsen* generalizado⁹⁷: el amplificador se acopla con el sonido que se acaba de emitir. Hemos completado el fin de la ilusión estética. *Nunca vemos otra cosa que la televisión*⁹⁸. Parpadeamos y sigue ahí la guerra de fantasmas (esa terrible descripción del bombardeo de Bagdad en la primera Guerra del Golfo como un árbol de Navidad), el hiperrealismo de los mass media⁹⁹ nos acuna. “Dado –afirma Godard en el tercer capítulo de *Histoire(s) du cinéma*- que los que siguen viendo televisión ya no tienen más lágrimas para llorar, tratemos de pensar juntos”. Pero conseguir esa *disposición crítica colectiva* es lo más difícil porque el juego *dogmático* que nos tiene entretenidos es el de *participar en la obscenidad*.

que siguieron al atentado parecía frívolo, sacrilego. Lo más que se atrevía a decir la gente era que las fotografías eran “surrealistas”, un eufemismo febril tras el cual se ocultó la deshonrada noción de la belleza. Pero eran hermosas, muchas de ellas: de fotógrafos veteranos como Gilles Pérez, Susan Meiselas y Joel Meyerowitz, entre otros. El solar mismo, el cementerio masivo que recibió el nombre de Zona Cero, era desde luego cualquier cosa menos bello. Las fotografías propenden a transformar, cualquiera que sea su tema; y en cuanto imagen, algo podría ser bello –aterrador, intolerable o muy tolerable- y no serlo en la vida real” (Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2003, p. 89).

96. “Hay una forma iniciática de la Bagatela, o una forma iniciática del Mal. Y también está el delito de iniciados, los falsarios de la nulidad, el esnobismo de la nulidad, de todos aquellos que prostituyen la Bagatela por el valor, que prostituyen el Mal por fines útiles. No hay que dejar el campo libre a los falsarios. Cuando la Bagatela aflora en los signos, cuando la Nada emerge en el corazón mismo del sistema de signos: he aquí el acontecimiento fundamental del arte” (Jean Baudrillard: *El complot del arte*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006, pp. 61-63).

97. “La abolición de la distancia, del *pathos* de la distancia, hace que todo quede indeterminado. Incluso en el ámbito físico: la proximidad excesiva del receptor y de la fuente de emisión crea un efecto Larsen que interfiere en las ondas. La proximidad excesiva del evento y de su difusión en tiempo real, genera indeterminación, una virtualidad del evento que lo despoja de su dimensión histórica y lo sustrae de la memoria. Estamos inmersos en un efecto Larsen generalizado” (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 60-61).

98. “Según cuenta Susan Sontag, cuando estaba viendo la retransmisión televisiva de la llegada de los hombres a la Luna, algunos de los presentes afirmaron que todo aquello no era nada más que una escenificación. Entonces, ellas les preguntó: “Pero entonces, ¿qué es lo que estáis viendo?”. Y ellos respondieron: “¡Estamos viendo la tele!”. Había comprendido todo” (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 66).

99. “El problema de los medios contemporáneos no reside en su capacidad de hacernos confundir ficción con realidad, sino más bien en su carácter “hiperrealista”, por medio del cual saturan *el vacío que mantiene abierto el espacio para la ficción simbólica*” (Slavoj Zizek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 123).

Avelino Sala, con una determinación enormemente lúcida, apuesta por una suerte de *ascesis icónica*, montando citas, textualizando su imaginario. Quiere, con su intervención en uno de los lugares referenciales del inmenso edificio de la Universidad Laboral, reinventar un *arte de la memoria* que no es ni conmemoración ni sometimiento a los discursos oficiales, ni alejamiento misántropo del artista-torre-de-marfil. Se trata de *construir* una memoria (histórica) que es sintomática¹⁰⁰. Contemplando una de las fotografías de Alemania bombardeada al final de la segunda guerra mundial que había recordado, Brecht apuntó que “no hay nada que pueda darse por terminado (*nich erledigt*) aunque casi todo está destrozado (*alles Kaputt*)”. Esas imágenes sombrías (*Diese düsteren Bilder*) nos hacen cobrar conciencia de que “no escapa del pasado –según podemos leer en *ABC de la guerra*- el que lo olvida”. Avelino Sala, en un momento en el que los debates sobre la “memoria histórica” han llegado en España a una suerte de extraño empantanamiento, regresa al lugar en el que estudió (el cuartel de Simancas convertido en un colegio de jesuitas) pero, sobre todo, deja abierto el cauce para la narración *desde el presente* de lo que *dice* una frase tan desconcertante como aquella en la que un hombre impone su destrucción y, al mismo tiempo, la de sus enemigos. Se trata, escribe Benjamin, de “adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro”. El sitio no ha cesado por más que parezca que hemos conseguido una especie de capitulación del imaginario conflictivo. La catástrofe sigue ante nuestro ojos, lo peor no deja de funcionar¹⁰¹. Por eso tenemos que *construir un lugar*, a pesar de la Historia, tratando de tomar otra posición, vale decir, escribiendo un relato que sea diferente, metamórfico, memorable.

100. “La incidencia de la memoria –que puede ser su levantamiento o su travesía, pero igualmente su accidente, su caída, su síntoma- supone el choque de las imágenes, la discontinuidad de los tiempos, la dispersión del lenguaje (ese mismo que Maurice Blanchot, recordaremos, pensó como la materia primera de toda poesía)” (Georges Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2008, pp. 214-215).

101. “Eterno retorno de lo Mismo, que engendra en el observador decepcionado para siempre de la creencia consoladora en un final feliz de la historia una melancolía insondable. “La noción de Progreso –escribe Benjamin en *La obra de los pasajes*- debe basarse en la idea de catástrofe. El hecho de que las cosas “sigan funcionando” es una catástrofe. Ésta no designa lo que va a suceder, sino lo que ya está aquí como dice Strindberg (en *El camino de Damasco*): “El infierno no es lo que nos podría pasar, es nuestra vida presente”” (Stéphane Moses: *El Ángel de la historia*. Rosenzweig, Benjamin, Scholem, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p. 140).