



Avelino Sala: el poder del símbolo

45

José Luis Corazón Ardura

En todo caso, el mundo griego nos ofrece la siguiente lección: el arte de la estatuaria se desarrolla al par que las instituciones públicas a las cuales se forma el cuerpo perfecto, y éstas se originan en Esparta.

GOTTFRIED BENN


Ángeles severos como águilas.

JUAN EDUARDO CIRLOT

1. De emblemas, claustros y símbolos

Si el percibir la Agudeza acredita de Águila, el producirla empeñará en Ángel: empleo de Cherubines y elevación de hombres, que remonta el ser a extravagante Hierarquía¹. La extravagancia, la paradoja y el carácter simbólico en un sentido tradicional son constantes en la historia del arte. Es el arte del concepto como artificio o hallazgo que, acompañando a la trama de la representación, se conforma en la umbría que Avelino Sala dispone en un lugar barroco y emblemático. El cambio de significado que supone la apropiación del *ready-made* ha conducido a una destrucción donde la imagen de la realidad deviene ante un hecho concreto: la representación hace desaparecer en un extraño hiato entre lo real y lo ideal. El concepto anula las condiciones cotidianas, creando un nuevo espacio donde la idea vigila, protege y acecha. En este sentido, en la acción sobre el claustro de LABORAL Avelino Sala

1. Baltasar Gracián: "Essencia de la Agudeza ilustrada", *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, ed. de Emilio Blanco, Cátedra, 1998, p. 138.



nos invita a atacar, avisando de que el enemigo ya ha pasado las puertas, *enclaustrados* en el interior de un lugar fantasmático².

Alciato había definido lo emblemático como el encuentro de lo representado en lo interpretado, partiendo del *cuerpo*, el *título* y el *texto*³. Tres espacios vigilados por un águila que desconfía de los viejos topos y que, en su última propuesta, se transforma en una dominación sutil de un espacio vinculado al franquismo escorialense, cuyo uso original se ha perdido, dedicado ahora a la innovación cultural. Con anterioridad, como si de un emblema se tratara, Avelino Sala había ubicado perros guardianes, hombres transparentes y mensajes en lugares aparentemente naturales como acantilados o playas desiertas. Una inspiración postromántica que ayuda a configurar su trabajo a partir de conceptos como la espera, el drama, la resistencia o la ansiedad. Deslizándose hacia un cambio conceptual, su dedicación a la iconoclastia continúa duchampianamente trastocando el sentido original de los objetos, para abrir nuevas posibilidades con la mera entrada de un mensaje que ha sido traído de otro espacio. Estas asociaciones de cosas aparentemente distanciadas en un nuevo lugar, son procedimientos metafóricos donde coinciden lo lírico y lo conceptual con el sin lugar del arte. En el caso de Avelino Sala, otorgando un significado de lo nuevo porque en ese *dar* llega lo inesperado.

2. Memoria de la angustia

A *grosso modo* el espíritu de la alegoría puede cifrarse en el encuentro de una imagen y un texto con intenciones moralizantes. Precisamente, esta dualidad entre el amor y la muerte,

2. Santiago Sebastián: *Emblemática e Historia del Arte*, Cátedra, 1995. Como estudia el autor, el claustro aparece como un importante espacio emblemático y escrito. Otro libro importante para comprender el simbolismo oculto es obra del antropólogo musical Marius Schneider: *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y escultura antiguas*, Siruela, Madrid, 1999.

3. Alciato, *Emblemas*, Editora Nacional, 1975. Para el italiano Alciato (1492-1550) el emblema consta de tres partes: el *cuerpo* simbolizado por medio de una figura o un icono, el *título* era una inscripción o lema y el *texto* era una declaración, un epigrama. En el caso de Avelino Sala en este proyecto en LABoral se sirve de un águila, una frase imperativa y acuciante ("El enemigo está dentro, disparad sobre nosotros") atribuida al encargado del Cuartel de Simancas de Gijón, en la actualidad Colegio de la Inmaculada de los Padres Jesuitas. El tercer término, corresponde a un video donde unos perros devoran unas letras de carne donde puede leerse *culture*.

entre el cuerpo y el alma, entre la realidad y el deseo, es lo que lleva al cansancio y a la lucha: la sensación apropiacionista que nos hace pensar que todo ya fue dicho. El planteamiento simbólico de Avelino Sala se sirve de esta idea para transformar el significado de los objetos, dirigiendo el sentido ahora hacia el espacio del poder político y económico. A pesar de la filiación imperativa de la alegoría, en el sentido de avisar del peligro y de la acción repetitiva, ha de ser la cautela y la vigilancia propias de un águila de piedra aquello que la memoria dicta para no desfallecer en el intento⁴. Esta tentación del infinito ha sido uno de sus presupuestos iniciales, el cruce del meridiano donde se patentiza el nihilismo. La busca de un vértigo donde no sucumbir, la angustia que para Heidegger se había convertido en existencialismo nihilista, está en el origen de la obra de arte y en la propia resistencia vital. Se trata de tener conciencia de que toda teoría estética se circunscribe en una hilemórfica presencia. En el caso del espacio secreto de las esculturas del héroe de Avelino Sala, estamos ante una problemática reflexión acerca de lo que nos constituye como creadores de nuestra propia vida: nos deja perplejos ante el vacío⁵. La necesidad de llegar a algún sitio, provenientes de mares procelosos, al embarcar en naves amorosas, es lo que se ofrece al resguardo de la hermética salvación, en la visibilidad desde el interior de las aguas. Una combinación de astucia y literalidad que el artista ha afirmado por medio de un *motto* en una iglesia (*Socorro*, 2007)

La memoria de la angustia (*Anxiety*, 2007) revela, como un negativo inconsciente, que tras todo intento no debe descartarse el fracaso. El proyecto del desesperado, como nihilista profundamente activo, es consciente al menos de que la única opción es haber llegado a dirigir los restos sobre un cristal. Esta transparencia smithsoniana del límite, la luz y la pala-

4. Alciato utiliza la imagen del *águila* asociada a temas mitológicos clásicos. Es el caso del Prometeo encadenado cuyo hígado está creciendo a medida que es comido, cuyo emblema se titula *Que con cuidado se alcanza la ciencia*. También puede asociarse, en el imaginario de Avelino Sala, a la figura de Ícaro, a quien dedicó su esculturas transparentes situadas en no lugares (*Proyecto Ícaro*, 2004) El carácter simbólico de su obra veremos que está vinculado a un proyecto continuo (*Desarrollo sostenido*, 2004), donde utilizaba unos niños que bien pudieran relacionarse con el rapto mítico de Ganimedes, presente en los *Emblemas* o en las *Metamorfosis* de Ovidio. Este carácter proteico quizá sea una de las características importantes del trabajo de Avelino Sala y, como afirmaría el desterrado romano a orillas del Mar Negro, de los poetas en general.

5. Así lo mostró en *Hombre del siglo XXI* (2005), donde el hombre es un deslumbrado que acude a los bosques y cementerios. Como recuerda Nietzsche, "el fenómeno *artista* es el más *transparente*: ¡desde él dirigir la mirada a los *instintos fundamentales del poder*, de la naturaleza, etc.! ¡También de la religión y de la moral!", Friedrich Nietzsche: *Fragmentos póstumos* (1885-1889), trad. Juan Luis Vermal, volumen IV, 2006, p. 116.

bra, convocan en un espacio fuera del hogar y del país, donde Nietzsche sitúa el imposible origen del nihilismo: la siniestra extrañeza de sabernos vigilantes y cautos ante la oscura luz hiperbórea de la melancolía. Son los perros violentos que avisaban, de una manera directa, aludiendo a la destrucción propia del cansado (*Restlessness*, 2003). Como síntoma de la ansiedad propia de la creación, no impide que Avelino Sala haya buscado, aferrado a una tabla de salvación a la que ha despojado de su utilidad, el peso del desfondamiento material del *ready-made* convertido en obra de arte (*Drama*, 2005). En este sentido, como recuerda Nietzsche, el drama no está sólo asociado a la acción, sino a su relevancia como acontecimiento y reflexión, es una actualización de lo hierático y lo rígido⁶.

3. Arde lo que será

Como afirma Deleuze, la sociedad actual no teme al vacío, ni a la penuria, ni a la escasez. Sólo teme a una cosa, el diluvio derramado sobre la tierra: "Este es el drama. Encontramos algo que se derrumba y no sabemos qué es. No responde a ningún código, sino que huye por debajo de ellos"⁷. En este sentido, *Fuego, camina conmigo* (2006) está vinculado a la presencia de la espectacularidad en la sociedad actual del bienestar⁸. Y para ello Avelino Sala se sirve de una imagen que representa un juego nocturnal donde un grupo de personas juega con un balón inflamado. Un símbolo de la participación del artista, no sólo en la sociedad, sino ante ella misma. Un grado ardiente donde el fuego se convierte en una manera de escapar de lo accesorio y de la limitación, sabiendo que es un juego peligroso porque se han de cumplir ciertas reglas propias de la actividad del artista. Es la afinidad que se esconde entre el verbo y el fuego ascendentes.

6. *Ibidem*, p. 518.

7. "Creo que en una sociedad hay dos cosas que refieren a su ocaso, a su muerte. Hay siempre dos momentos que coexisten. Toda muerte, de cierta manera, asciende del adentro –es el gran principio del Tanatos- y a su vez toda muerte viene del afuera. Quiero decir que en toda sociedad hay amenaza interna, y que esta amenaza está representada por el peligro de flujos que se descodifican", Gilles Deleuze: *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus, 2005, pp. 24-25.

8. "En esta descomposición hay que buscar en último término la razón del efecto único de extrañamiento (*extraneation*) que producen las películas de Lynch, asociado con frecuencia a la sensibilidad de los cuadros de Edward Hopper; sin embargo, entre el extrañamiento de los cuadros de Hopper y el de las películas de Lynch existe la misma diferencia que entre el modernismo y el postmodernismo", Slavoj Žižek: "David Lynch, o el arte del ridículo sublime", *Lacrimae rerum*, Debate, trad. Ramón Vilà Vernis, 2006, p. 167.

Como corresponde a su trayectoria, Avelino Sala trata de vincular dos espacios de la multiplicidad. Su labor como productor y el planteamiento de una reflexión acerca del vacío encontrado en el seno de nuestra sociedad, anuncian la confabulación del tiempo que obliga a presenciar un cuerpo que linda con la locura propia del capitalismo, una proyección de la necesidad de investigar diariamente qué se propone el artista en su vida. Esta asociación de la vida y el arte corresponde a vislumbrar el juego y el fuego, es la aproximación a las figuras que golpean un balón que arde, una metáfora del espacio y el tiempo haciéndose contemporáneos al irse consumiendo. ¿Qué otra cosa señala ese fuego presente cuando lo que queda es el humo? ¿En qué deviene el juego? Ante todo, como riesgo. Avelino Sala apuesta por no considerar el fuego como entretenimiento ni como azar. Es la llama desprendida del valor asociado al objeto artístico. Si su incursión en la escultura premeditadamente mostraba un cuerpo sin órganos y realizaba un vacío, al instalar sus figuras en zonas liminares proyectaba un deseo. Al indagar en el dibujo, persiste la suerte de un instante detenido. Este arder en la potencia del deseo es su persistencia como artista. Ahí donde el juego alimenta la capacidad estética de una sociedad donde apenas resta el espectáculo.

4. Después de lo romántico

Se puede convenir en que si el espíritu romántico posee un gesto de surrealismo, el postromántico se convierte en un negador que aún cree en el esfuerzo y en una jovialidad donde la convivencia de lo alto y lo bajo se dirige hacia lo sublime. Avelino Sala propuso en *La espera* (2004) la creación de una ficción publicitaria donde se dedicaba a esperar una ola como imagen pervertida de las señas del triunfador joven, apuesto, estereotipado y absurdo. Esa dirección hacia los valores que supuestamente debían sostener a los jóvenes occidentales, se transmutaba en una vana esperanza dramática porque la tabla sobre la que se sobrevolaban las olas era la inmersión en la imposibilidad y en lo extremo. Adorno ya señaló esa incapacidad entre la consideración del arte como trabajo o como algo propio del ocio del fin de semana⁹. El arte tiene la clave ante su situación en el seno de la sociedad

9. "El arte oscila entre la gravedad y la jovialidad en cuanto algo que ha escapado a la realidad y, sin embargo, permeado por ésta. Únicamente tal tensión constituye el arte", Theodor W. Adorno: "¿Es jovial el arte?", *Notas sobre literatura*, trad. Alfredo Brotons, Akal, 2003, pp. 579-586.

burguesa, considerar si es algo útil o bien si sus intereses pertenecen a una ingenua libertad. En el caso de Avelino Sala, estaríamos más cerca de la expresión de la desesperación, sin confundir la alegría del naufragio con la mueca cómica. Así, el arte tiene en su lugar la posibilidad de tomarse las cosas con una ligereza distanciada de lo efímero. Como señala Adorno, se trata de constatar su paradójica esencia mediante una disonancia negativista, precisamente por tener como modelo una realidad fluyente: la falsedad de lo juvenil impuesta desde la industria cultural¹⁰. Y aquí, a pesar de que el filósofo se retracte de su posición condenatoria ante la poesía, confirma que la incapacidad para la jovialidad del arte después de Auschwitz es irremisible: el arte ya no puede ser ni optimista ni comprometido, corresponde a un tercer término, ya excluido.

Pese a todo, la ascensión hacia lo sublime, como hacia lo lejano y lo alto, es en Avelino Sala la consecuencia propia de un postromanticismo que, más que ser una vuelta ingenua a los poderes místicos de la tierra y el mar, o una consideración imaginaria de las aguas y el fuego propuesta por Gaston Bachelard, se sitúa en una frontera realista, en el sentido de utilizar su propia vida como material estético. Esta sensibilidad especial le lleva a realizar dibujos de una manera que busca los perfiles y contornos en las siluetas, haciendo aparecer ese mismo vacío que revela su carácter poliédrico¹¹.

5. La crítica cultural en estado de sitio

Lezama Lima vinculó el estado de sitio épico de la *Ilíada* a un cautiverio donde lo importante para la poesía era la situación de los que esperan a los pies de las murallas y no a la propia ciudad cercada¹². En realidad, lo que se manifiesta es lo ficticio, un vacío apropiado al mie-

10. Este sería uno de los intereses que Avelino Sala trató de mostrar en la ficción creada en torno al mundo del *surf* en *Drama* (2005) o en su irónica visión del mundo del arte en *Diario de un artista* (2006).

11. Este carácter proteico y poliédrico que subrayamos en Avelino Sala se debe a sus diferentes incursiones en el comisariado de exposiciones, la dirección de la revista *Sublime arte + cultura contemporánea* o la gestión cultural. Pero cabe también relacionarlo con la diversidad técnica de su obra que abarca desde la exploración del dibujo o la pintura, la realización videográfica, la publicidad, el deporte, hasta ese concepto de la actualidad que el artista propone como *postperformance*.

12. "Porque los sitiados se acogen a la permanencia o a la muerte. El fin de una ciudad sitiada es el fuego o la irrupción de los moradores bárbaros [...] Pero el que espera a los pies de las murallas, corre el riesgo de que su

do, al fracaso y al horror donde la carencia de imágenes válidas, anuladas por un poderoso observador, nos avisa de que el enemigo está aún en el interior. En el caso de la acción de Avelino Sala en el claustro de LABoral, la figura del águila, acompañada de lemas, textos y la propia historia del lugar, nos ponen en camino a un formalismo que trata de alimentarse de una carne incorporada donde podemos leer *culture*¹³. Un banquete de perros satírico donde Jonathan Swift había situado a los falsos críticos de arte, señalando su actualidad o su presencia histórica en la controversia de los partidarios de la antigüedad o de la modernidad, vinculando su existencia a las putas y a la nobleza¹⁴. Algo que sería subrayado, esta vez desde la crítica, cuando el artista también es considerado como prostituta, sobre todo en la atrabiliaria opinión baudeleriana. Algo que no deja en buen lugar en sociedad a los ejecutantes de la creación cultural. No de otra forma lo observó Adorno cuando consideraba la crítica como un producto de la era liberal. Sobre todo, en sus consecuencias debidas a la falta de su despegue independiente y a la neutralización cultural. El caso es que ese hambriento grupo de perros que ofrece Avelino Sala, en su persistente reflexión sobre la desintegración del yo, nos posiciona críticamente ante una cultura agradecida. Tampoco se trata de comprender la incorporación de la cultura en ese agenciamiento del espíritu encarnado¹⁵. Señala, irónica, pero fieramente, que una concepción de la cultura como festín acaba por convertirse en lo pútrido que acaba por devenir pedante palabrería. Entonces, al supuesto crítico no se le ocurre nada porque no le *pasa nada*, porque sostiene una con-

espera se trueque en otra entidad imaginaria: la retirada”, José Lezama Lima: “A partir de la poesía”, *Introducción a los vasos órficos*, Barral Editores, 1971, p. 170.

13. La acción de unos perros que devoran la palabra *culture* sufre una torsión beckettiana y terrible, como en uno de sus poemas más conocidos titulado *Vulture*, donde se hace referencia al buitre, lo cual no está demasiado alejado de la carroña. Esa situación de lo corrompido es esencial a la hora de situar el formalismo, lo alegórico y lo poético en la decadencia simbolista de la modernidad, un residuo del romanticismo que ya ha pasado al interior del hogar extraño.

14. “El verdadero crítico, al examinar un libro es como un perro en un festín, pues su pensamiento y su estómago están puestos en lo que arrojan al suelo los comensales y, por consiguiente, ladran más cuantos menos huesos hay que roer”, Jonathan Swift: “Digresión sobre los críticos”, *Cuento de una barrica*, trad. Emilio Lorenzo, Cátedra, pp. 259-269.

15. “Su verdadera tarea es completamente opuesta: sacar a la luz esa parte intangible que hay en la soledad de cada uno y que nadie podrá avasallar nunca [...] Más que luchar por la libertad tiene que hacer uso de ella, encarnarla en lo que dice. En ocasiones su propia libertad llega a destruirle: ello es lo que la hace más fuerte. Entonces, lo que está obligado a amar es esa libertad atrevida, altiva y sin límites, que a veces causa la muerte, que incluso hace amar la muerte”, Georges Bataille: “¿Es útil la literatura”, *La literatura como lujo*, Versal, trad. Ana Torrent, 1993, p. 32.

cepción mediocre de la crítica en un sentido ciertamente romano. Cuando la envidia -in *videre*- hace mirar de soslayo a los otros. Otra cosa es una reflexión seria sobre lo estético y la apariencia del vacío en relación a la escultura, el poder dominante o el intercambio intelectual: la incidencia de lo simbólico en el espacio de la ciudad (Eagles, 2007).

6. De figuras

Como vemos, la multiplicidad de cuestiones que trata la obra de Avelino Sala ha devenido rizoma y figura, manteniendo una correspondencia desde sus inicios con lo simbólico como con su presencia material y conceptual. Porque lo proteico deviene figuración y las figuras desenvuelven el vacío, conviene asociar la originaria significación de la efigie con la silueta, el límite de sus cuerpos vacíos con la acción de hacer ficción, inscribiendo la ausencia en una imagen plástica¹⁶. Como describe en el prólogo a *Figura* José M. Cuesta Abad, Auerbach convierte el estudio del drama en una reflexión poetológica acerca de los distintos significados del término cuya importancia se encuentra en la valoración de una concepción que ya no interpreta partiendo del símbolo o la alegoría, sino que también está asociada a un concepto ampliado de la historia. Auerbach realiza una historia filológica del término que da muchas claves para comprender las relaciones, no solo entre la poesía y el arte contemporáneo, sino para alcanzar una interpretación abierta en la que coincide la estatuaría con la literatura, la poesía con las imágenes, los sellos y leyes con el ingenio. En el caso de Avelino Sala, bien pudiera ser esta reflexión sobre la figura lo que deviene, en sus últimos proyectos, tratamiento de la historia de un lugar: el propio vaciamiento del símbolo¹⁷.

16. "Por tanto, las figuras no sólo son provisionales; son al mismo tiempo la configuración provisional de lo eterno, recurrente e intemporal; no sólo señalan un futuro práctico, sino también, desde el principio, la eternidad y la intemporalidad: lo eterno está en ellas representado y constituye una realidad tan fragmentaria y provisional como velada y presente en todo momento", Erich Auerbach: *Figura*, Trotta, trad. Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos, 1998.

17. Así se desprende de los últimos cuchillos utilizados por Avelino Sala en *Hope* (2007) En ellos el artista ha incluido el lema que la leyenda atribuye a Caravaggio: sin esperanza, sin miedo. Esta nueva aparición de la carencia describe bien el nihilismo activo que el símbolo inflige a lo real. Se trata de defenderse y atacar a un enemigo interior. El cuchillo también fue utilizado de modo similar por Maya Deren en *Meshes of the afternoon*. Surge ante la presencia del otro, en nuestra alteridad, como aparece en una escena de la versión dostoyevskiana de *El idiota* de Akira Kurosawa, cuando el alienado descubre su parte tanática y destructora ante un escaparate lleno de cuchillos.

7. De águilas, templos y ciudades

Como en el famoso cuadro de Brueghel *Paisaje con la caída de Ícaro*, estamos ante la presencia de una caída mítica. El encierro, la huida y la osadía deben echar a volar e instalarse en otros espacios. Ese olvido de la fundación de las ciudades está estrechamente relacionado con la aparición repentina del águila simbólica y con el uso emblemático de Avelino Sala. Como los aztecas, la fundación de Tenochtitlán se debió al descubrimiento de un águila que se posaba sobre un cactus¹⁸. Era el símbolo del *augur*, personaje que vigilaba el proceso de creación del *templum*, el centro donde se iniciaba la ciudad. Aquí coincide la visión armónica del cielo con la creación humana y sus restos. La inmundicia como metafísica del vertedero donde Avelino Sala ha situado su Ícaro personal hace referencia a este origen. El *mundus* era la cavidad en el centro del *templum* donde, como en un mandala o en un tatuaje, se enterraban tres elementos cargados de simbolismo que pertenecían a los tres niveles cósmicos. Al cielo correspondían unas alas de águila. Al hombre, una reliquia del fundador. A la tierra, un puñado de arena de otra ciudad hermana. Seguidamente, el *mundus* se cubría con una losa de piedra que, posteriormente, sería el altar donde el fuego acompañaría los buenos augurios. Como sabemos, la filiación del fuego y el *focus* durante el imperio romano era importante para ver cumplido el destino durante el combate. En las legiones romanas se utilizaba un águila para presagiar. Era el inicio de una contemplación del futuro borrado. Esos tres niveles, identificables con los tres elementos dispuestos en la acción de Avelino Sala en LABoral, esto es, el uso del águila y la inclusión de un texto, la aparición de la crítica como muestran las frases de Walter Benjamin y el video correspondiente a unos perros vigilantes devorando la carne donde se escribe *culture*, configuran una nueva idea emblemática que lleva a Avelino Sala a continuar su ingeniosa labor como artista de lo nuevo.

18. Sin pretender hacer un inventario de todo el simbolismo esotérico abierto en la figura del águila, indicaremos que se utilizaba para designar en los jeroglíficos egipcios a la letra A. En Grecia, era el animal sagrado de Zeus, simbolizando la luz, el rayo y el fuego. Además, era el símbolo para hacer referencia al Evangelio de Juan. Como sabemos, era el símbolo heráldico, desde Roma, de los reyes de Alemania y Polonia, donde pasaría al imperio de Austria y de la Rusia zarista. Estaba vinculado a la lucha y a la espera, al rayo que los macedonios estampaban en sus monedas. Siempre relacionado con el poder divino y terrenal, no hace falta incidir en la importancia que adquiere en Norteamérica como símbolo del dinero y de la elevación.