

VI PREMIO MUSEO BARJOLA

En busca del Milagro

Avelino Sala

VI PREMIO MUSEO BARJOLA

En busca del Milagro

Avelino Sala

MUSEO BARJOLA

DICIEMBRE DE 2022 — MARZO DE 2023

MUSEO BARJOLA
Barjola

Gobiernu del
Principáu d'Asturies

Fernando Castro Flórez

Fiat ars pereat mundus

[Consideraciones en torno al compromiso crítico de Avelino Sala]

«El desastre no tiene un momento puntual. El mundo no termina con un golpe seco: más bien se va extinguiendo, se desmembra gradualmente, se desliza en un cataclismo lento»[1]

La economía (regresiva) del deseo ejecutada gracias a la intensificación cibernética del consumo supone una disponibilidad ilimitada de información e imágenes, pero también una sincronización global masiva, esto es, una homogeneización industrial de la conciencia y de sus flujos. Jonathan Crary comparte en su excelente libro *24/7* el diagnóstico de Tiqqun según el cual nos hemos convertido en habitantes inofensivos y flexibles de las sociedades globales urbanas: elegimos hacer lo que nos dicen que hagamos[2]. El *sujeto obediente* abdica absolutamente de la responsabilidad por la vida. Nos basta con encender el televisor y «deslizarnos» hacia ninguna parta, colocados en una disponibilidad verdaderamente adictiva. El vacío neutral de la tele ofrece horas y horas de naderías, alaridos, plegamientos biográfico-pseudo-escandalosos, tertulianismo ejecutado atropelladamente por idiotas pluscuamperfectos, rituales deportivos, el show de una realidad descaradamente aburrida o una planetarización del *Tratamiento Ludovico.* Una serie de espectadores enganchados reconocieron, en un estudio de Kubey y Csikszentmihalyi, que ver la televisión durante mucho rato les hacía sentir peor que cuando no la veían, sin embargo, se encontraban obligados a seguir viéndola. La conclusión es demoledora: cuanto más la veían, peor se sentían. El placer ha sido, hace tiempo, sustituido por la

1 Mark Fisher: *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?,* Ed. La Caja Negra, Buenos Aires, 2016, p. 23.

2 Jonathan Crary: *24/7. El capitalismo a la conquista del sueño,* Ed. Ariel, Barcelona, 2015, p. 68.

necesidad de repetición, conduciéndonos a un estado de neutralización y desactivación, con una completa incapacidad de ensueño.

Todo este *espacio visual baboso* procede, en cierto sentido, del discurso del riesgo. Alex Pentland apuntó, en un artículo publicado en 2011, que necesitamos reinventar los sistemas sociales «en un entorno controlado». La hipótesis cibernética favorece la estasis (inequívocamente venosa) aunque soñemos (si tal término tiene ya algún sentido) con una experiencia nomádica.

«En la actualidad —escribe Jonathan Crary—, la experiencia está hecha de cambios repentinos y frecuentes que van desde el ensimismamiento en una burbuja de control y personalización hasta la contingencia de un mundo compartido e intrínsecamente resistente al control»[3]. La manía puede ser espoleada por la manera en que la cultura contemporánea da forma a la imagen que nos hacemos de nosotros mismos. «Se estimula a las personas —indica Darian Leader en su libro *Estrictamente bipolar*– a venderse, a transmitir sus logros y a generar cada vez más productos o derivados de su identidad»[4]. Algunos sujetos afectados por el trastorno maniaco-depresivo comparan su experiencia con *El show de Truman*, como si solamente pudiéramos «formar parte de algo» en el *juego mediático de la «existencia».* Cientos de millones de personas toman nuevas mezclas para la depresión, la hiperactividad o la bipolaridad y otras patologías. La *farmacopea contemporánea* libra un (rentable) combate sin cuartel contra la vergüenza, la angustia, el deseo sexual variable, la distracción o la tristeza. El síntoma capital de la manía se definió en otro tiempo, como nos recuerda Darian Leader, como el intento compulsivo de conectar con otros seres humanos: «actualmente esto es casi una obligación: si no estás en Facebook o en Twitter, algo debe andar mal en ti». No es infrecuente que se pase de la euforia al abatimiento; los esquizofrénicos pueden ser ruidosos y charlatanes, pasando de un tema a otro con evidente descuido. Sin duda, uno de los colectivos punteros en el desajuste de los sistemas nerviosos es el del «artisteo», verdadero caladero para la mercadotecnia de la bipolaridad. El marchante de arte Andy Behrman documenta en *Electroboy: diario de una manía* las espirales maniaco-depresivas de una mente que está inundada de ideas y necesidades rápidamente cambiantes: «mi cabeza atestada de colores vibrantes, imágenes salvajes, pensamientos extravagantes, detalles penetrantes, códigos secretos, símbolos y lenguajes extraños. Quiero devorarlo todo: fiestas, gentes, revistas, libros, música, arte, películas y televisión»[5]. Pero, para entregarse a ese *fast-food cultural*, no hay que dejar de ingerir una buena ración de pastillas diariamente.

3 Jonathan Crary: *24/7. El capitalismo a la conquista del sueño,* Ed. Ariel, Barcelona, 2015, p. 95.

4 Darian Leader: *Estrictamente bipolar,* Ed. Sexto Piso, Madrid, 2015, p. 39.

5 Andy Behrman: *Electroboy. A Memoir of Mania,* Ed. Random House, Nueva York, 2002, pp. XIV.



Bocetos obras *Naturalezas Muertas.* 2021-22

La posverdad instrumentaliza el Estado de derecho e invita a un régimen mítico[6]. Avelino Sala ha prestado atención a la (presunta) «ligereza» de la comunicación contemporánea en sus fascinantes «fotografías sobre plumas»; así la imagen del «hombre que voló en Manhattan» de Richard Drew se transforma en una suerte de *documento sublimado* que oscila entre el pintoresquismo y la percepción «enternecedora» de la tragedia colectiva. De sobra sabe que un régimen de verdad supone una articulación precaria de multiplicidad de discursos o, en otros términos, implica mecanismos sociales ritualizados[7]. A nadie le puede sorprender la *actualidad* de la novela de George Orwell *1984* cuando los políticos más repulsivos demuestran ser los maestros del *haterismo viral,* dispuesto a convertir la verdad y la mentira en el juego pseudo-posmoderno[8] de

6 Cfr. Timothy Snyder: "The American Abyss" en *The New York Times Magazine,* 9 de enero del 2021.

7 Cfr. Michel Foucault: *Discurso y verdad,* Ed. Clave Intelectual, Madrid, 2022.

8 Es bastante frecuente que se acuse al posmodernismo de haber conducido a la posverdad, en una aceptación de un marco de discusión sumamente falaz: «Basta decir que Trump jamás ha ojeado la obra de Derrida, Baudrillard o Lyotard, si es que ha oído hablar de ellos. Y tampoco se puede culpar a los posmodernos de todo el nihilismo que flota por ahí. Pero algunos corolarios de su pensamiento han calado en la cultura popular –simplificados, eso sí- y han sido secuestrados por los defensores del presidente, que quieren utilizar sus argumentos relativistas para justificar las mentiras de Trump, y por los partidarios de la derecha en general, que quieren cuestionar la evolución, negar la realidad del cambio climático o promocionar los llamados «hechos alternativos». Hasta Mike Cernovich, conocido trol de la derecha alternativa estadounidense y partidario de la teoría de la conspiración, mencionó la posmodernidad en una entrevista concedida en 2016 a *The New Yorker*: «Mire, yo leí la teoría de la posmodernidad cuando era universitario. Si todo es narrativa, tenemos que buscar alternativas que contrarresten la narrativa dominante», dijo. Y añadió: «¿Tengo yo pinta de leer a Lacan?»» (Michiko Kakutani: *La muerte de la verdad. Notas sobre la falsedad en la era Trump,* Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019, pp. 34-35).

las «interpretaciones alternativas»[9]. Los negacionistas son capaces de des-considerar el cambio climático y, en el tiempo en el que la pandemia afecta a todo y, como insiste obsesivamente Paul B. Preciado, «Wuhan está en todas partes»[10], desplegar toda clase de «teorías conspara-noicas» en torno a las vacunas. Nada nos pasa si seguimos, cegados y fanatizados, hacia el abismo.

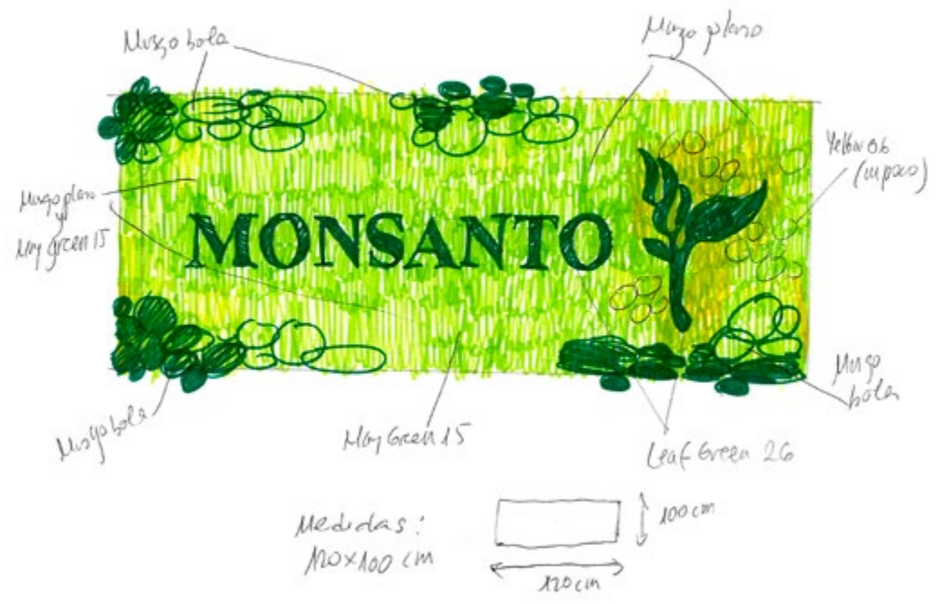
Avelino Sala toma, como documento de partida para su proyecto en el Museo Barjola de Gijón, el artículo que un grupo de científicos del Stockholm Resilience Centre publicaron en septiembre del 2009 en la revista *Nature* en el que identificaban nuevo procesos biofísicos cuya transgresión acarrearía cambios que conducirían al colapso ecológico, y buscaron establecer límites para ellos: alteraciones climáticas, acidificación de los océanos, depleción del ozono estratosférico, uso de agua dulce, pérdida de biodiversidad, interferencia en los ciclos globales de nitrógeno y fósforo, cambios en el uso del suelo, polución química y tasa de aerosoles atmosféricos. «Nos estamos acercando –sino rebasando– a esos límites, llamados «puntos de no retorno», a partir de los cuales un hábitat entra en colapso irreversible. Esta idea de límites ya había sido abordada en 1972 en el informe capital *The Limits to Growth*, para imponer límites al crecimiento industrial. Fue publicado por los científicos y expertos del Club de Roma, el mismo equipo que veinte años después publicaría *Beyond the Limits* (1992), donde señalaban que ya se habían sobrepasa- do algunos de esos umbrales y caminábamos hacia un mundo prácticamente insostenible»[11]. Como apuntara Peter Sloterdijk, «el destino ya no es la política a secas: es la política climática»[12]. La catástrofe es *obscena* y, a pesar de ello, parece como los políticos se negasen a ver lo que pasa: los polos se derriten, asistimos a la extinción de las especies, aumenta la contaminación de los mares, el plástico lo invade

9 «Enero de 2017. En Washington D.C., ante una multitud más pequeña de lo que le gustaría, un hombre jura el cargo de 45º presidente de Estados Unidos. Más tarde su secretario de prensa dirá que ha sido «la mayor audiencia en una investitura [¡y punt!] tanto en el país como en el resto del mundo». Cuando se le pide a la consejera del presidente que justifique semejante mentira, responde que son «hechos alternativos». Durante los cuatro días siguientes, las ventas del libro de Orwell aumentarán un 10.000% en Estados Unidos y se convertirá en el *bet seller* por excelencia. [...] *1984* sigue siendo el libro al que recurrimos cuando se mutila la verdad, se distorsiona el lenguaje, se abusa del poder y queremos saber hasta dónde puede llegar todo esto» (Dorian Lynskey: *El ministerio de la verdad. Una biografía del 1984 de George Orwell,* Ed. Capitán Swing, Madrid, 2022, p. 9).

10 «Hoy Wuhan ha dejado de ser la ciudad china en la que supuestamente comenzó la pandemia para convertirse en una condición del capitalismo cibernético contemporáneo. Wuhan está en todas partes» (Paul B. Preciado: *Dysphoria mundi,* Ed. Anagrama, Barcelona, 2022, p. 94).

11 Avelino Sala cita, en su proyecto *Cuando ya no queda tiempo,* Museo Barjola (Gijón, 2022), este fragmento del texto de Blanca de la Torre: «La bestia sigilosa y los límites de un paisaje en ruinas» en *Avelino Sala. Naturalezas muertas,* Ed. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2021, p. 21.

12 Esta frase de Peter Sloterdijk, procedente de su libro *Esferas II. Globos,* la utiliza como cita inicial Bruno Latour en *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas,* Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2017.



Bocetos obras *Naturalezas Muertas.* 2021-22

todo, el aumento de la temperatura produce desertificación, etc. El texto *congelado* que Avelino Sala dispone en el Museo Barjola («En busca del milagro») no tiene nada que ver con el «buenrollismo tardo-psicodélico», al contrario, lejos de cualquier ingenuismo, está reclamando un cambio completo de actitud frente al desastre en curso.

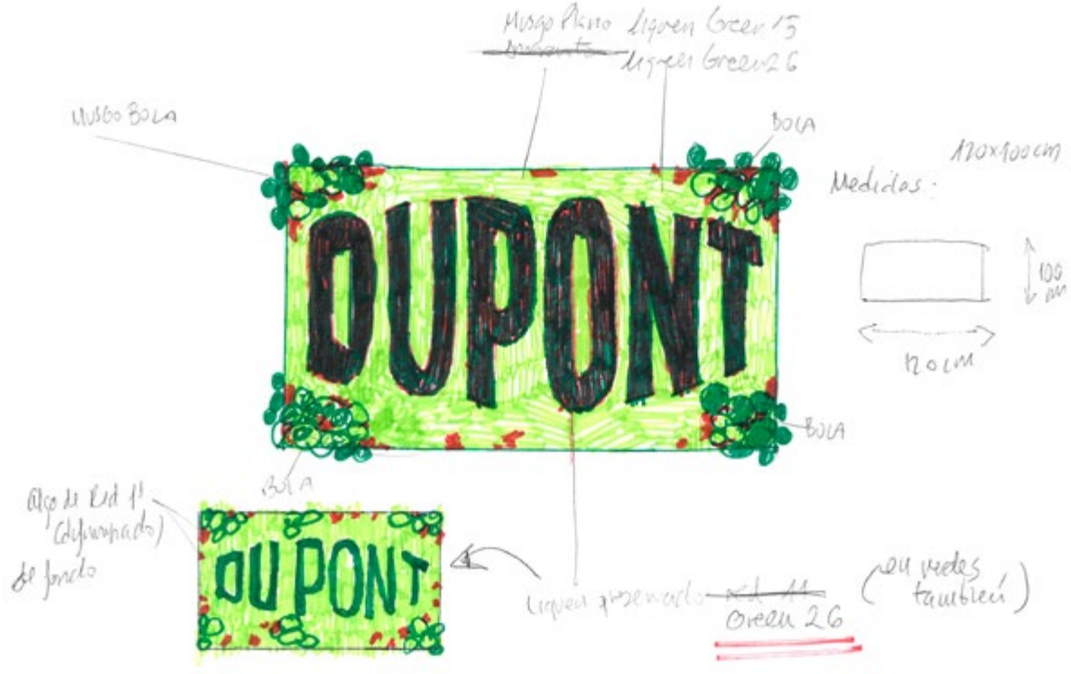
Esa pieza de cobre está congelándose, en un proceso de «cambio climático» que, al mismo tiempo, subraya las propiedades alquímicas del material, relacionadas con su capacidad conductora, vinculadas a la energía y la tierra. El «milagro» que se busca es, en realidad, un desafío al inmovilismo del *realismo capitalista*[13]. Avelino Sala lleva años desarrollando una *estética crítica* con clara conciencia de la necrobiopolítica que nos determina[14]. Desde sus animales y figuras humanas realizadas con cinta de celo hasta las plumas con impresiones fotográficas, desde sus piezas con neón en las que nombra la historia de violencia hasta

13 Es una expansión del eslogan de Thatcher «No hay alternativa», esto es una conversión del neoliberalismo en un horizonte insuperable. Cfr. Mark Fisher: *Realismo capitalista,* Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2016, p. 29.

14 «Tras el capitalismo petrosexorracial y sus contemporáneas formas mutantes (el tecnopatriarcado racial, el capitalismo farmacopornográfico y cibernético), no hay tecnología de poder biopolítica que no funcione al mismo tiempo como tecnología de muerte: por eso, ya no hablaremos de biopolítica, sino de *necrobiopolítica*» (Paul B. Preciado: *Dysphoria mundi,* Ed. Anagrama, Barcelona, 2022, p. 117).

vídeos como el de los perros comiendo la «cultura»[15], este artista no ha dejado de aproximarse al *estado de excepción* y a una comprensión de la comunidad, a la manera de Roberto Esposito, como un (obsesivo) proceso de inmunización[16]. Atento siempre a las determinaciones sociales y materiales del presente, tiene claro que la «nueva normalidad» que los políticos han «vendido» no es otra cosa que una naturalización de la *doctrina del shock*. Avelino Sala se plantea la pregunta de si en estos tiempos desquiciados estamos dispuestos a realizar cambios para evitar que el desastre llegue aceleradamente[17].

Sin duda la pandemia y el proceso del *quadrillaje* ha impuesto una comunidad-de-la-no-comunidad en la hemos tenido que asumir el trabajo on-line (la tediosa *zoombificación*) y se ha reforzado la subjetividad adicta que, en última instancia, tiende a la despolitización. Avelino Sala lleva años *coleccionando* rastros de rebeldía, expuesto en su *Museo Arqueológico de la Revuelta* que ha presentado recientemente en la Bienal de Arte de Lanzarote (2022); las piedras arrojadas en actos de protesta en ciudades como Madrid, Barcelona, Roma, Salónica, París, Rennes y Valparaíso están presentadas en vitrinas como elementos de una arqueología del presente. Todo comenzó en Roma en 2010 cuando recogió las piedras lanzadas por algunos miembros del Black Block; desde entonces el «material» indignado no le ha faltado a Avelino y así ha podido seguir componiendo esta *crónica de la resistencia*[18]. En buena medida lo que se hace visible es un elemento del antagonismo y, al mismo tiempo, la dinámica de control de lo que Rancière llama *policía*.



Bocetos obras *Naturalezas Muertas.* 2021-22

En ese «museo» las piedras de la revuelta, ciertamente, se han «estetizado»[19] y quedan sometidas al poder de la vitrina, en la clave de la distancia estética kantiana. Recordemos aquellas declaraciones Manuel Borja Villel en la revista *Artforum* valorando la Acampada Sol como una de las «exposiciones» decisivas del 2011[20] o la muestra *Diisobedient Objects* en el Victoria & Albert Museum de Londres (2014) que reducía el antagonismo a una moda con la pólvora mojada. Estamos, en términos de Deleuze y Guattari, en la edad de los objetos parciales, con un

15 Me he ocupado de la obra de Avelino Sala en distintas ocasiones: Fernando Castro Flórez: «La tierra baldía y el cielo del ángel terrible. [Una aproximación al astuto imaginario de Avelino Sala]» en *Avelino Sala. Proyecto Ícaro. La tierra baldía y el cielo del ángel terrible,* Palacio de Revillagigedo, Gijón, 2004 o en ««Diese Düsterer Bilder». Neich eledigt alles Kaputt. [Toma de posición de Avelino Sala en un edificio «histórico»]» en *Avelino Sala. El enemigo está dentro,* Laboral Ciudad de la Cultura, Gijón, pp. 13-43.

16 Roberto Esposito analiza las relaciones entre la noción política de *comunidad* y la noción biomédica y epidemiológica de *inmunidad,* palabras que comparten una misma palabra *munus* que, en latín, es el tributo que alguien debía pagar para vivir o formar parte de la comunidad. Cfr. Roberto Esposito: *Communitas. Origen y destino de la comunidad,* Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2003.

17 «El temor a lo desconocido nos invade en una sociedad donde impera el capital, donde se genera una cantidad ingente de residuos que contribuyen a que el planeta se apague lentamente. Sin embargo, seguimos con nuestros hábitos de vida sin pensar en prescindir o modificar nuestras comodidades. Las consecuencias ya están aquí, pero ¿seremos capaces de hacer cambios en nuestro día a día? ¿o seguiremos como si nada pasara consumiendo productos que sabemos que dañan los ecosistemas?» (Avelino Sala: documento del proyecto *Cuando ya no queda tiempo,* Museo Barjola, Gijón, 2022).

18 Avelino Sala describe ese proyecto como «una crónica de la resistencia de la gente común a través de las piedras recogidas en distintas manifestaciones del mundo».

19 «Las piedras, desde el momento en que se recogen y entran en el espacio del arte, no son un objeto violento, sino estético» (Avelino Sala, declaración recogida en Guillermo Martínez: «La historia se hace con las piedras de la barricada» en *Público,* 4 de Septiembre del 2022).

20 «Puerta del Sol, Madrid, May 15. Tired of seeng the balance between polítics and economics tipped definitively in favor of the latter, and aware that the financial oligarchy determines our fates even more directly than the military-industrial complex did during the Fordist period, a varied multitude occupied the center of Madrid. For more than a month, thousands of people organized themselves in makeshift tents, voiced their demands and showed the world the need to rethink the basic principles of politics and democracy. The flame of their indignation spread around the world, from Tokyo to New York, sweeping through the major cities of Europe. Many of the groups who started to occupy public squares subsist precariously through cognitive labor, which is by no means alien to the sector of art and culture" (Manuel Borja-Villel: sobre el 15M en *Artforum*, Diciembre 2011).

aumento de la *residualidad*[21], aunque, en el tiempo de la demolición, cualquier cosa (en una expansión de la logística del *ready-made*) puede ser expuesta como *documento de cultura* y, valga la paráfrasis benjaminiana, monumento de barbarie. Las piedras arrojadas en las luchas políticas callejeras son materiales hermanados con las esculturas caídas por tierra en el proceso de destitución *descolonizador*. Ese gesto de lanzar la piedra que tan importante para el imaginario insurreccional que Georges Didi-Huberman acogió en la exposición *Soulèvements*[22] encuentra un espacio de lúcida parodia museográfica en el imaginario antagonista de Avelino Sala que tiene plena conciencia que en este momento en el que la historia se repite como una patética farsa hay que comprometerse con las reivindicaciones justas.

Hal Foster plantea en su último libro *What comes after farce?* (2020) la cuestión de qué «puede hacer» el arte en una época de absoluta *debacle,* tomando a Trump como síntoma «patafísico» de lo peor. Movilizaciones como *Occupy Wall Street, #me too* y *Black Lives Matter* son cruciales para actuar artística y socialmente en un tiempo desquiciado, cuando el racismo y el sexismo siguen imponiendo su «ley», en un mundo gobernado por plutócratas que no tienen ningún interés en acabar con la desigualdad[23]. El último mazazo que hemos sufrido ha sido la pandemia del *covid 19* que nos obliga a reconsiderar las tareas del arte, la crítica y los museos que deben reformular sus modelos «curatoriales». Con un horizonte de precarización abismal para los artistas y un bloqueo mundial del turismo, tendremos que recalibrar éticamente lo estético y acaso necesitemos un *arte pandémico*, esto es, una comunidad democrática (juego aquí en serio con la referencia a Afrodida Pandemos) en la que no estemos agitados (etimológicamente como idiotas) por la viralización de lo banal. Los síntomas mórbidos del arte actual nos impulsan a recuperar el coraje del pensamiento crítico y a defender los «bienes comunes» pero también a ir más allá de las «verdades amargadas» ensayando utopías en atmósferas distópicas. Son, valga la «maldición china» bienalizada, *tiempos interesantes.*

El virus forma parte no solo de nuestro cuerpo sino de la comunidad, es el signo, en términos derridianos, del extranjero[24]. El premio Nobel de biología Peter Medawar definió el virus como «un trozo de malas

21 «Estamos en la edad de los objetos parciales, de los ladrillos y de los restos o residuos. Ya no creemos en estos falsos fragmentos que, como los pedazos de la estatua antigua, esperan ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad que además es la unidad de origen. Ya no creemos en una totalidad original ni en una totalidad de destino. Ya no creemos en la grisalla de una insulsa dialéctica evolutiva, que pretende pacificar los pedazos limando sus bordes» (Gilles Deleuze y Félix Guattari: *El Anti-Edipo,* Ed. Paidós, Barcelona, 1995, p. 47).

22 En la portada del catálogo de la exposición *Soulèvements* (Jeu de Paume, París, 2016) se reproduce una fotografía de Gilles Caron de un adolescente que arroja una piedra.

23 Cfr. Hal Foster: *What Comes After Farce?*, Ed. Verso, Londres, 2020, p. X.

24 Cfr. la conversación con Jacques Derrida en Giovanna Borradori: *La filosofía en una época de terror,* Ed. Taurus, Madrid, 2003.

noticias, recubierto por una proteína»[25]. Tenemos un verdadero tsunami de informaciones atroces, en una sobredosis de catástrofes y violencia, en un momento en el que toda política es viral, desde la crisis del sida a la pandemia de la covid-19[26], sometidos a un estado de excepción estético, un seísmo en la infraestructura de la sensibilidad. Tenemos que asumir las mutaciones víricas[27] y también aceptar la condición *trans* que Baudrillard convertía en un dominio generalizado de lo metonímico[28]. En el tiempo de la crisis, cuando el mundo está completamente desquiciado[29], debemos, como hace Avelino Sala, activar la disidencia para intentar generar una micropolítica del deseo en el campo social[30].

Günther Anders entendía lo *supraliminal* como el conjunto de fenómenos cuya dimensión o cuantía excede nuestra capacidad de

25 Cit. en Dorothy Crawford: *Viruses. A Very Short Introduction,* Oxford University Press, Oxford, 2011, p. 28.

26 «Desde la crisis del sida y aún más desde la aparición del SARS-CoV-2, *toda política es viral* en un doble sentido; por una parte, la aparición y la expansión del virus depende de las prácticas políticas: de las formas de extracción de energía, de la destrucción del ecosistema, de las prácticas de sacrificio y consumo de animales salvajes e industriales, de los viajes y desplazamientos, de los rituales sociales y sexuales promovidos o prohibidos, etc.; por la otra, no hay política que pueda hacer economía de la condición vulnerable de todo sistema inmune y de la inevitable relación viral que rodea al ser vivo» (Paul B. Preciado: *Dysphoria mundi,* Ed. Anagrama, Barcelona, 2022, p. 205).

27 Alexander R. Galloway y Eugene Thacker definen el ser-virus como «devenir-muchos» y como intrínsecamente mutante, esto es, como una negación de la identidad: «no-ser-nunca-lo-mismo» (Alexander R. Galloway y Eugene Thacker: *The Exploit: A Theory of Networks,* University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007, p. 87).

28 «La economía convertida en transeconomía, la estética convertida en transestética y el sexo convertido en transexual convergen conjuntamente en un proceso transversal y universal en el que ningún discurso podría ser la metáfora del otro, puesto que, para que exista metáfora, es preciso que existan unos campos diferenciales y unos objetos distintos. Ahora bien, la contaminación de todas las disciplinas acaba con esta posibilidad. Metonimia total, viral por definición (o por indefinición). El tema viral *no es* una transposición del campo biológico, pues todo está afectado al mismo tiempo y en la misma medida por la virulencia, por la reacción en cadena, la propagación aleatoria e insensata, la metástasis» (Jean Baudrillard: *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos,* Ed. Anagrama, Barcelona, 1991, pp. 13-14).

29 «La crisis climática y somatopolítica (de la que forma parte la pandemia) agudizan la «brecha» (el *décalage*) entre «nuestra capacidad de representar y nuestra capacidad de producir» [Günther Anders], entre las convenciones de percepción y los aparatos de producción de la verdad (discursos sociales, científicos, mediáticos…), entre el deseo y la capacidad de actuar en el mundo. *Dysphoria mundi* es lo que viene después de Auschwitz y de Hiroshima. *Dysphoria mundi* es lo que viene después del fin de la historia, de la posmodernidad y de la fragmentación de los grandes relatos, después de Srebrenica, de Ruanda, de Alepo, de los conflictos armados de Guatemala, de Colombia… *Dysphoria mundi* es lo que viene después de las masacres de Ucrania. *Dysphoria mundi* es la forma que toma la subjetividad política entre el momento de la ruptura del umbral de percepción de la modernidad petrosexoracial necropolítica y la emergencia de la incipiente conciencia de un afuera con respecto a la epistemología dominante. Este descentramiento anuncia ya la posibilidad de una *mutación de la percepción* en la que la destrucción del planeta, la política de la guerra, la opresión racial, de género y sexual se convertirían en eventos éticos perceptibles y, por tanto, insoportables, tan insoportables como nos resultan hoy los rituales caníbales o la quema de brujas en la hoguera de la Inquisición» (Paul B. Preciado: *Dysphoria mundi,* Ed. Anagrama, Barcelona, 2022, pp. 263-264).

30 Cfr. Félix Guattari y Suely Rolnik: *Micropolítica. Cartografías del deseo,* Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2006, p. 149.

comprensión de tal modo que nos resulta imposible tomar decisiones éticas, sentir dolor o hacernos responsables[31]. En cierto sentido, esa sensación de «no poder hacer nada» para evitar lo peor encuentra su máxima concreción en la crisis climática y la destrucción de la biodiversidad que son las cuestiones en las que se centra Avelino Sala en su exposición en el Museo Barjola. Este artista actúa como un «diplomático»[32], esto es, un activista-mensajero-epistémico. Con su bola de mundo recubierta de musgo, una obra que forma de su serie de las *Naturalezas muertas*, nos ofrece una imagen poderosa de la fragilidad del planeta en el que (sobre)vivimos. Avelino Sala crea una imagen geológica en un momento crítico, presenta la fragilidad de la tierra para que cobremos conciencia de que se necesita tomar conciencia de la emergencia climática para no consumar el apocalipsis[33]. El mundo no está, en ningún sentido, *pre-dado* para nosotros como pretendiera Husserl[34]. El shock del Antropoceno[35] revela, entre otras cosas, que el mundo no es nuestro y que podría continuar *sin nosotros*[36]. Debemos

31 Cfr. Günther Anders: *Si estoy desesperado, ¿a mí qué me importa?,* Ed. Besatari, Bilbao, 2012.

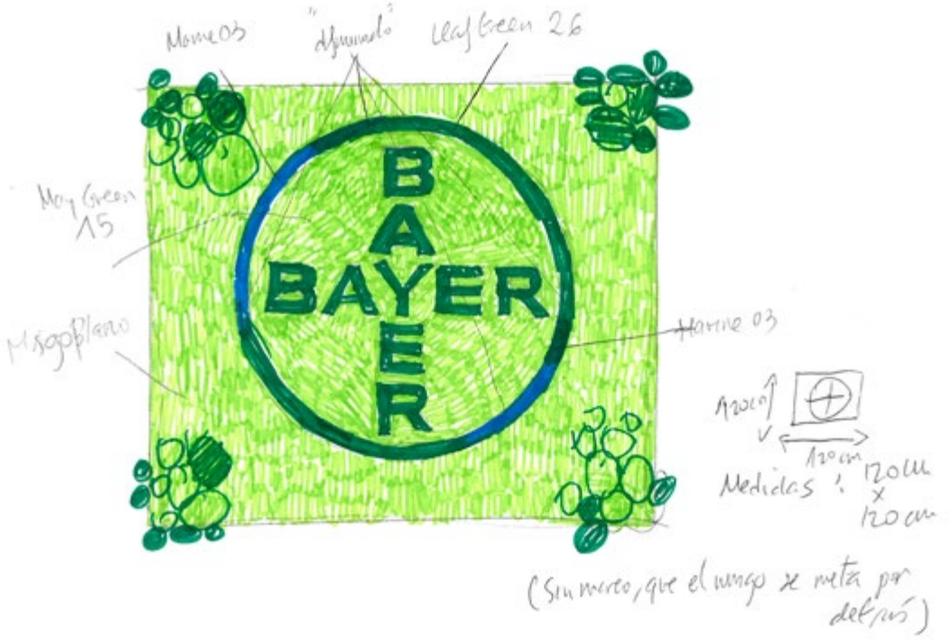
32 «Desde un punto de vista filosófico resulta estratégico no establecer una oposición entre las lógicas de la resistencia política y la diplomacia. Para hacer de la diplomacia una forma de acción política potencial frente a la división reproductiva del mundo, habría que entenderla como una estrategia epistemológica: los diplomáticos no serían los que se sientan a la mesa con los representantes del patriarcado, sino los que a través de sus prácticas de memoria, lucha, supervivencia y resistencia inventan otra epistemología del cuerpo vivo que desplaza la propia mesa de la epistemología binaria y heteropatriarcal» (Paul B. Preciado: *Dysphoria mundi,* Ed. Anagrama, Barcelona, 2022, p. 399).

33 «La geohistoria tendría necesidad de una visualización capaz de rivalizar con las antiguas formas de representación de la geografía y de la historia, finalmente fusionadas. Es como si cada límite, a cada frontera, cada superposición, en una palabra, cada bucle, debiera ser a la vez contado colectivamente, colectivamente trazado, colectivamente repetido y ritualizado. Cada uno de estos bucles registra las acciones inesperadas de algún agente exterior que viene a complicar la acción humana. Debido a esta reactividad, lo que significa un «territorio» se ha visto sacudido de pies a cabeza: ya no es el viejo paisaje pastoral de los campos bien delimitados desde los cuales la cosecha llega lentamente a la madurez: «*Et in Arcadia Ego*». Lejos de la «apropiación del suelo», la *Landnahme* celebrada por Carl Schmitt es más bien la violenta *reapropiación* de todos los títulos humanos *por la Tierra misma.* Como si «territorio» y «terror» tuviesen una raíz común» (Bruno Latour: *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas,* Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2017, p. 306).

34 Cfr. Edmund Husserl: *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología transcendental,* Ed. Altaya, Barcelona, 2000.

35 Roy Scranton nos insta a que nos preparemos para la muerte de la civilización capitalista y consumista en su ensayo *Aprender a vivir y morir en el Antropoceno: reflexiones sobre el cambio climático y el fin de una civilización,* Ed. Errata Naturae, Madrid, 2021).

36 «Si la existencia de los desastres, las pandemias y las redes no humanas nos dice algo, es que hay otro mundo además del mundo que está ahí «para nosotros». No se trata simplemente de un mundo en sí mismo, y tampoco es un mundo destinado para nosotros; se trata, más bien, de un mundo que nos presenta los límites de nuestra capacidad para comprenderlo en términos que vayan más allá del mundo «en sí» o «para nosotros». Es un mundo «sin nosotros» (la vida *sans soi*). Es el desafío de pensar un concepto de la vida que sea fundamentalmente, y no accidentalmente, un concepto no humano o inhumano de la vida» (Eugene Thacker: *After Life,* University of Chicago Press, 2010, p. XV).



Bocetos obras *Naturalezas Muertas.* 2021-22

mutar y no podemos depositar nuestra «esperanza» en la *terraformación* o en la (pseudo)utopía de la colonización de Marte propuesta por enfermos mentales como Elon Musk.

«Es crucial –apunta Avelino Sala- concienciar a la sociedad de que debemos parar esto para poder tener futuro. La crisis del clima es la gran crisis, la batalla que tenemos que afrontar»[37]. Vivimos, no cabe ninguna duda, en la distopía, algo que subrayan Avelino Sala y Daniel García Andujar en el vídeo *Cacotopía* (2011). Somos, como bien advierte Avelino Sala, testigos (acaso impotentes) del fin del mundo[38]. Lo más urgente es, sin ningún género de dudas, trabajar por *un mundo común* dejando atrás el cinismo de las subjetividades atrincheradas en una

37 Avelino Sala: documento del proyecto *Cuando ya no queda tiempo,* Museo Barjola, Gijón, 2022.

38 «Este proyecto toma como punto de partida el medio natural desde un posicionamiento crítico en un momento clave. Asistimos a una crisis climática en la que la problemática medioambiental es algo incuestionable, e incluso está empezando a desbordarnos. Somos testigos del fin del planeta tal y como lo conocemos hoy en día y cómo nos comportemos será fundamental para intentar parar lo que está sucediendo, aunque estamos en un punto de no retorno» (Avelino Sala: documento del proyecto *Cuando ya no queda tiempo,* Museo Barjola, Gijón, 2022).



Bocetos obras *Naturalezas Muertas.* 2021-22

«soledad confortable»[39] y, por supuesto, tenemos que superar el «estilo paranoide»[40].

Como apuntara Benjamin, la humanidad ha convertido su destrucción en un espectáculo estético de primer orden[41]. En este momento *crítico* (con este término recuperando la determinación originaria que

39 «En este momento, la creciente escasez generada por el capitalismo de tierra quemada está poniendo en peligro la supervivencia de miles de millones de personas y otras formas de vida en nuestro planeta. El extremo desequilibrio social, las criminales privaciones y la devastación de los hábitats esenciales para la vida son el resultado de lo que Sartre llamó «la praxis de otros seres humanos». [...] Aunque el capitalismo global se ensaya con grietas y fisuras irreparables, sigue manteniéndose de una pieza gracias a individuos que se aferran a su propia separación, a su privacidad, a su libertad con respecto a otros yos y a su miedo a que cualquier cosa sea comunal. El complejo de internet continúa produciendo, a enorme escala, estas subjetividades solitarias, poniendo impedimentos a las formas de asociación cooperativas y diluyendo las opciones que dieran pie a la reciprocidad y a la responsabilidad colectiva» (Jonathan Crary: *Tierra quemada. Hacia un mundo poscapitalista,* Ed. Ariel, Barcelona, 2022, p. 157).

40 Richard Hofstadter empleo esa expresión del «estilo paranoide», en un ensayo publicado en 1964, para referirse a una idea animada por la «exageración extrema, la suspicacia y las fantasías conspirativas» (Richard Hofstadter: *The Paranoid Style in American Politics, and Other Essays,* Ed. Vintage, Nueva York, 2008, p. 4.

41 ««Fiat ars, pereat mundus», dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del «arte pour l´art». La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo paralos dioses olímpicos, se ha convertido ahora en un espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte» (Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos interrumpidos I,* Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 57).

tenía que ver con la enfermedad mortal) tenemos que que lanzar la piedra sin esconder la mano, buscando otras manos para construir lo común[42]. Avelino Sala cita explícitamente al artista Bas Jan Ader para alegorizar la relación entre fracaso y tragedia, esperanza y felicidad, reconsiderando la pulsión romántica del viaje en pos de lo absoluto[43]. En cierto modo también hay que desbordar el «romanticismo» (políticamente regresivo) y, por supuesto, evitar regodearnos en la cantinela de «categorías» como la *biofilia*[44]. No podemos depositar nuestra esperanza en el *Argus*[45], tenemos que remar juntos en nuestra precaria «balsa» para *salvar la tierra.* Y, tal vez, también tengamos que desembarazarnos de la estetización de la revuelta para comprometernos con la revolución[46]. Lo urgente es cambiar de paradigma y, para ello, tendremos que convertir la indignación en un «poder ontológico»[47].

En las últimas páginas de *El clima de la historia en una época planetaria,* Dipesh Chakrabarty reconoce que su reivindicación de la *reverencia* (para poder sobrevivir) le sitúa, más allá del lenguaje de la geología, en las fronteras con la teología, evocando el sentimiento de lo sagrado y la

42 «Quien lanza una piedra comparte muchas cosas con cualquier persona que hace lo mismo, sea de la parte del mundo que sea» (Avelino Sala, declaración recogida en Guillermo Martínez: «La historia se hace con las piedras de la barricada» en *Público,* 4 de Septiembre del 2022).

43 Avelino Sala alude explícitamente, en su instalación en el Museo Barjola, a la travesía que Jas Ban Ader inició en Cape Cod y que le llevó a naufragar y desaparecer: «Esta acción entre suicida y romántica es el punto de partida de esta propuesta, una lucha romántica, quizá perdida de antemano. Como la que tenemos por delante para salvar al planeta» (Avelino Sala: documento del proyecto *Cuando ya no queda tiempo,* Museo Barjola, Gijón, 2022).

44 Edward O. Wilson acuñó el término «biofilia» en 1979 en un artículo sobre conservación natural para el *New York Times.* «Representa –escribió Wilson en un libro de 1984- la afinidad innata que los seres humanos sientes hacia otras formas de vida, una afinidad evocada [...] por placer, o por un sentido de seguridad, o asombro, o incluso fascinación mezclada con repulsión. Una manifestación básica de [...] la biofilia es la preferencia por habitar en terminados entornos naturales» (Edward O. Wilson: *Naturalist,* Island Press, Washington, 1994, p. 360). El típico paisaje «bucólico» en el que anhelamos vivir no es otra cosa que la fantasía ultra-individualista de disfrutar de un paisaje «pacificado» mientras el mundo va a la deriva.

45 Aludo al barco que rescató a los náufragos de la Balsa de la Medusa que pintara Géricualt. Sobre una lectura política, en clave de revolución-y-naufragio, de ese cuadro, cfr. Enzo Traverso: *Revolución. Una historia intelectual,* Ed. Akal, Madrid, 2022, pp. 9-17.

46 «Las revueltas, explica Arno J. Mayer, tienen sus raíces en «la tradición, la desesperación y la desilusión». Designan a enemigos concretos y tangibles a quienes transforman en chivos expiatorios. La meta de la revuelta no es derribar un régimen político: es, más bien, cambiar a sus representantes; de ordinario, sus blancos son individuos, no clases o instituciones, y tampoco el poder en sí mismo. Por eso tienen un horizonte limitado y son de corta duración: pueden ser endémicas, apunta Mayer, pero siempre están territorialmente circunscriptas. Las revoluciones, al contrario, suscitan esperanzas motivadas por ideologías y proyecciones utópicas; con frecuencia las llevan a cabo fuerzas que encarnan proyectos políticos, como los jacobinos o los bolcheviques. Tienen la aspiración consciente de cambiar el orden político y social» (Enzo Traverso: *Revolución. Una historia intelectual,* Ed. Akal, Madrid, 2022, p. 28).

47 Cfr. Antonio Negri: "L´événement soulèvement" en Georges Didi-Huberman: *Soulèvements,* Ed. Jeu de Paume, París, 2016, pp. 38-47.



Bocetos obras Naturalezas Muertas 2021-22

experiencia del milagro[48]. En la Capilla de la Trinidad del Museo Barjola no tenemos que orar al contemplar en el espacio «vacío» del altar la frase *congelada* de «EN BUSCA DEL MILAGRO» sino más bien recuperar el lema que Kant considerara vertebral en la Ilustración y Avelino Sala utilizara hace años: *Sapere Aude.* Tendremos que echar mano del freno de emergencia de la «locomotora de la historia»[49] antes de que descarrilen nuestras vidas y perezca *nuestro* mundo. Antes de que sea demasiado tarde[50].

48 «Los humanos parecen haber olvidado que el planeta tiene algo de aquello que Rudolf Otto definió en *La idea de lo sagrado* como *mysterium tremendum*, algo «urgente, activo, cautivador y vivo». Capaz de expresar una «ira» que nada tiene que ver con la moral –ya que no castiga a los humanos por sus malas acciones-, puede hacer que nos sintamos como unas criaturas miserables; tal es la abrumadora naturaleza de su presencia. La biodiversidad evoca en los estudiosos de estos fenómenos un sentido de lo milagroso, pues no había nada inevitable en el surgimiento de la vida compleja en este planeta» (Dipesh Chakrabarty: *El clima de la historia en una época planetaria,* Ed. Alianza, 2022, p. 324).

49 «Marx dice que las revoluciones son las locomotoras de la historia. Pero quizá las cosas sean bastante distintas. Quizás las revoluciones sean un intento de los pasajeros de ese tren –a saber, la raza humana- de activar el freno de emergencia» (Walter Benjamin: «Paraleipómenos y variantes de las «Tesis sobre el concepto de historia»» en *Escritos franceses,* Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2012, p. 402).

50 Paul Ardenne termina su libro dedicado al arte en el tiempo crítico del antropoceno, señalando que la creación plástica de naturaleza ecológica es clara en su vocación: elige la ética y «hace de la ética un carburante del arte que en adelante se vuelve esencial». Apunta que tenemos que realizar una «nueva revolución copernicana» en la que el arte no sea un elemento cosmético, antes de que sea demasiado tarde y ya no podamos respirar como se debería, «con nuestros cuerpos jadeando en una atmósfera de aire puro enrarecido, no nos veamos condenados a esa otra experiencia radical, intensa al menos como la del aire libre, y llamada a ocupar todo el tiempo de nuestra existencia, la experiencia misma de la supervivencia» (Paul Ardenne: *Un arte ecológico. Creación plástica y antropoceno,* Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2022, p. 511).



Naturalezas muertas, HOPE. 2021

Jardín vertical, plantas preservadas sobre bastidor y metacrilato.

100×80 cm



Naturalezas muertas, LIFE. 2021
Jardín vertical, plantas preservadas sobre bastidor y metacrilato.
100×80 cm



Naturalezas muertas, BP. 2021
Jardín vertical, plantas preservadas sobre bastidor y metacrilato.
50×50 cm



Naturalezas muertas, BAYER. 2020 Jardín vertical, plantas preservadas sobre bastidor y metacrilato.

120×120 cm



Naturalezas muertas, DUPONT. 2020

Jardín vertical, plantas preservadas sobre bastidor y metacrilato.

120×100 cm



Naturalezas muertas, MONSANTO. 2020
Jardín vertical, plantas preservadas sobre bastidor y metacrilato.
120×100 cm



Naturalezas muertas, TEXACO. 2021
Jardín vertical, plantas preservadas sobre bastidor y metacrilato.
50×50 cm



Naturalezas muertas, TIME. 2021
Jardín vertical, plantas preservadas sobre bastidor y metacrilato.
100×80 cm

Omar-Pascual Castillo
—
Las Palmas de Gran Canaria, España.
Otoño de 2022.

El anotador

[unas notas sobre un proyecto de Avelino Sala]

Para quienes nos acercamos al reto de escribir (ya sea poesía, narrativa o ensayo), sabemos que una anotación, una simple idea anotada, puede condensar en sí misma un universo entero. Esa síntesis de alguna forma natural es el reto al que todo aprendiz de escriba pretende arribar. Por eso me resulta tan atractivo y subyugante que un artista use ese recurso como campo expandido, donde textualidad y experiencia estética se sincronizan. Cuando un artista lo logra, me hechiza. Cosa que no es tan fácil, obviamente, como todo buen amante y obrero de las palabras, si las usas, para llamar miatención debes usarlas perfectamente y debes lograr «algo» que la simple escritura literaria, no alcanza. Y no me vale únicamente un «escritor con manía de grandeza».

Este es el caso del artista asturiano Avelino Sala (Gijón, España, 1972), creador que -visto desde fuera- hace gala de una versatilidad nómada, lingüísticamente hablando, y de una radicalidad crítica, ideológicamente hablando, donde contenido y forma casi nunca se pelean, sino más bien se completan, se complementan. Un rasgo, el de su resolutiva y coherente cohesión formal y conceptual, que ciertamente lo distingue de la tendencia neo-conceptual y neo-historicista del Nuevo Arte Español, con la que generacionalmente está conectado.

Mientras sus coetáneos insisten en mantener casi como diatriba escolástica -por no decir dogma o tabú- una noción anti-estética del primer conceptualismo, donde la pureza de los materiales, el uso pretenciosamente documental del blanco y negro (como supuesta «referencia verosímil a la Historia»), a lo que le suman un modelo de exhibicióno de montaje curatorial reduccionista que apuesta por la asepsia y cierto hálito tautológico de lo sobrio, casi diría yo más austero, pobre, casi cutre a veces, disfrazado de precariedad en medio del primer mundo del capitalismo global; la obra de Avelino, esuna salvedad hacia lo diverso, pues su devenir lo ha llevado a una concepción más promiscua de los usos del color, la luz, el olor, las texturas, los lenguajes clásicos como eldibujo y la acuarela, la yesería y la cerámica artesanal, o las técnicas contemporáneas de jardinería o rotulación. Y esta promiscuidad, intuyo le viene por su formaciónlondinense, donde alta y baja cultura como en toda gran ciudad cosmopolita se hibridan.

O, puede que también le venga por sus diversas facetas profesionales.

Avelino, además de un creador visual que domina diversos lenguajes artísticos contemporáneos como el dibujo, la pintura, la fotografía, el videoarte, la escultura más objetualista o la instalación; es editor y curador de arte actual. Estas dos facetas profesionales así, añaden un conocimiento desprejuiciado sobre los «usos» de los recursosexpositivos, curatorialmente hablando, y de los recursos textuales, pensándose como un editor[1]. Por ello, quizás el uso de lo textual en Sala, colinda mucho más con su trabajo editorial, como figura que corrige, edita, selecciona, subraya y anota al margen, que consu filiación conceptual. En cambio, son las herramientas expositivas del conceptualismo,las que le ofrecen la garantía de una experiencia abrumadora, profunda, estremecedora osorpresiva de lo textual como impacto visual.

En un mundo distópico donde las imágenes están sobresaturando nuestra existencia, el desvío lexical hacia lo textual como imperativo reclamo de nuestra atenciónlectora, de Avelino nos parece un acierto, por cómo resuelve que lo textual mute de lo meramente referencial histórico, a lo propagandístico/publicitario, a lo poético. Enmuchos casos, cuando se activan públicamente. Cuando se convierten en experiencia compartida.

Y el proceso de esa mutación ocurre cuando el texto se convierte en «cosa» puestaahí, nunca accidentalmente. Y por qué digo «cosa» y no «artefacto», porque Avelino ciertamente cosifica muy bien sus textualidades. Ya sea éstas realizadas en neones de diversas escalas y materiales, de interior y exterior[2], creo que no exagero si recuerdo quemuchos del mundo del arte español recordamos su famoso «*el enemigo está dentro disparad sobre nosotros*», en sus dos versiones (dentro/fuera)[3], césped natural de musgo preservado, láminas de material para insonorizar construcciones, escudos antimotines, banderas enrolladas y atadas unas con otra trazando una caligrafía como *handmade* (hecha a mano), tablas de surf (ya sean intervenidas o activadas por colaboradores aficionados al surf y al arte, que organizados en el mar escriben un *S.O.S.*, por citar un ejemplo), el siempre impoluto y socorrido mármol, con toda su carga histórica por la

tradición escultórica y por la cultura funeraria de occidente. O, en su más reciente proyecto que ahora mismo nos ocupa; con tubos de refrigeración hechos a medida y a mano, para la instalación in situ, en una capilla desacralizada convertida en Museo.

1 Un curador usa el espacio de manera narrativa conectando las obras, un artista a veces solo piensa en el resultado de cómo funciona una obra en si; el cómo AS usa el color para sus paredes y suelos, el cómo usa el suelo; a veces me parecen más aprendizajes curatoriales que como artista.

2 Léase: interior, dentro del recinto expositivo, sea galería, centro de arte o museo; y, exterior, aquello que definimos como paisaje o espacio público.

3 Hablo de la obra del años 2018 que el artista exhibió en el patio exterior de La Laboral, en el interior de las salas del Centro Nemeiyer y en Artium, museo actualmente propietario de la obra.



Bocetos obras *En busca del Milagro*. 2022

Entonces, «estas cosas», siempre perfectamente ubicadas en los espacios donde las coloca, nos interpelan desde el asombro y la atracción. Sabedor de que la lectura como mirada es más lenta que la visión espacial, Sala con ella nos atrae, nos aleja, nos para, nos obliga a movernos, juega con nosotros con sus letras dispuestas por ahí. Comonotas de un post-it que nos alertan, preguntan, enuncian algo.

Casi siempre ese «algo» -como esta vez- remite a una reflexión sobre nuestra crítica situación socio-política, ya sea regional, nacional, internacional o global, o se refiere a fragmentos de la historia universal o de la historia del arte reciente, como es el caso de esta muestra donde Avelino intercala ante nuestra mirada, tres obras quefuncionan como un dispositivo de vasos comunicantes, a pesar de ser tres piezas, el proyecto lo observo como una gran instalación de tres elementos, textos de pared en circuito de enfriamiento cerrado (*en busca del milagro*), un homenaje al artista holandés Bas Jan Ader, quien desapareció en el año 1975 en su performática travesía trasatlánticacuyo título era *In Search of the Miraculous*, obra procesual que cambia según se va

congelando su exterior circundante y su estructura textual realizada en cobre, importantey alquímico elemento conductor, la cual dialoga con la escultórica *Naturaleza muerta* como metafórico *Orbis Giardini*, donde el musgo preservado, esa materialidad artersanaldonde el musgo es sometido al antojo de sus manipuladores denota nuestra depravante obsesión por estetizar nuestra realidad, falseándola, congelándola en el tiempo para nuestro disfrute, nuestro íntimo placer, egoísta y devorador. Para luego recordarnos de que estamos en el crítico y preciso punto del "no retorno". Ese instante del quiebredonde la evolución de los hechos venideros ya son inevitables.

Amenazante, siempre, desafiante siempre.

Avelino así, entra en esa tendencia de artistas post-conceptuales atlánticos que necesita establecer un relato a partir de estrategias más cercanas a la publicidad disruptiva que a las doctrinas endogámicas del arte actual. Burlón donde los haya de las tradiciones modernas, como todo buen hijo de la Post-modernidad, Sala, no pierdenunca el sentido del humor, y el sentido especialmente eficaz de la engañosa envolvenciade lo estético como carnada de su anzuelo. Eso que cuando escribí sobre AdriánAlemán, tildé de «belleza envenenada», conectándose con otros creadores de su generación igual preocupados por el cómo se escribe el discurso de la historia y el presente, como Fernando Sánchez Castillo, Cristina Lucas, Eugenio Merino, con quien comparte proyecto editorial (*sublime magazine*) y alguna que otra colaboración autoral. Todos herederos de Francés Torres. Pero antes dije que su formación londinense puede que haya tenido que ver en su resolutiva manera de acoplar lenguajes, como amalgama más que neo-pop, neo-barroca, porque en el Neo-Barroco hay una intensión claramente exclamatoria de desidia, de desacuerdo; porque Avelino se me figura más próximo a un camino anglosajón del uso del lenguaje textual post-conceptual que ahonda en la historia con figuras como Fred Wilson o Glen Ligon a la cabeza, mucho más que conlos chilenos del histórico Grupo C.A.D.A. o con Alfredo Jaar. Porque se me antoja que en él, prima más que un impacto visual que advierta, el uso del texto como herramienta de calado hondo, como agente arqueológico que reconstruye una textualidad de mayor calado, de más profundidad. Para que nos entendamos, más allá de la mera y fatídica circunstancia de lo inmediato; más afín con la reescritura de la historia, entendida ésta como nuestro pasado, presente y futuro.

Mucho más próximo a la idea del editor que corrige el curso de la historia, aún cuando sea una historia inmediata, enmarcada en ese eufemismo escapista que llamamosligeramente contemporaneidad. Por eso, cada una de sus piezas se me presentan como anotaciones. Y no subestimemos este papel. Preguntemos a un director de cine o de teatro, la importancia del «apuntador», y te dirá que primordial, gracias a ese rol, el espectáculo se corrige una y otra vez hasta que queda perfecto. Ideal para su representación.

Reivindicando ese rol del anotador, el eterno estudiante de las notas en rojo, de apariencia secundaria, como todo antihéroe de la resistencia, Avelino Sala, nos advierte de que hasta para él que es ateo, sólo un milagro nos salva, porque estamos abocados a ladistopía. O que ya estamos inmersos en un desplazamiento histórico distópico y la única forma de pararlo, es parando. Tomar conciencia del «NO RETORNO». Y parar. Reevaluar nuestro presente, atendiendo urgentemente a nuestro entorno, nuestro planeta, nuestros similares, nuestros cohabitantes (esos otros seres vivos sobre los que apenas reflexionamos pero aquí están y no sólo para alimentarnos o acompañarnos).

Y para que quede claro, usa palabras, palabras clarividentes, que anuncian el inicio del fin, el comienzo de una nueva era.

¡A ver, si se enteran!



Bocetos obras *En busca del Milagro*. 2022

En busca del Milagro. 2022

Unidad de refrigeración, tubo de cobre,
marco de madera y pintura 300×200 cm







Naturalezas muertas, TIME. 2021

Jardín vertical, plantas preservadas
sobre bastidor y metacrilato.

100×80 cm




En busca
del milagro


En busca
del milagro



NO RETURN. 2022
Neon blanco
100×16 cm



Naturalezas Muertas, Globo terraqueo. 2022

Plantas preservadas y globo terraqueo

35×35×45 cm


En busca
del milagro


En busca
del milagro



(Detalles de congelación de la escultura) *En busca del Milagro*. 2022

Unidad de refrigeración, tubo de cobre, marco de madera y pintura

300×200 cm

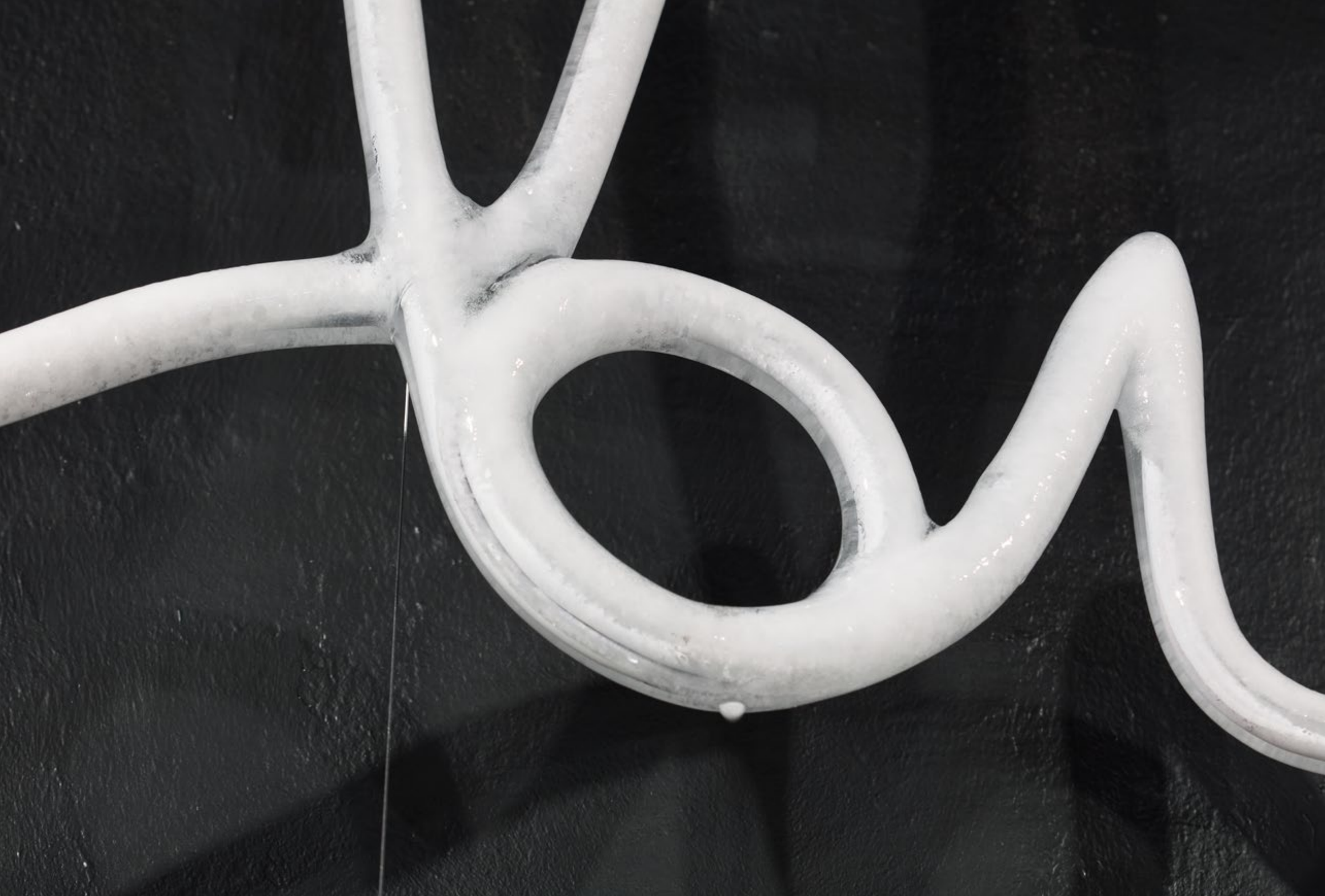


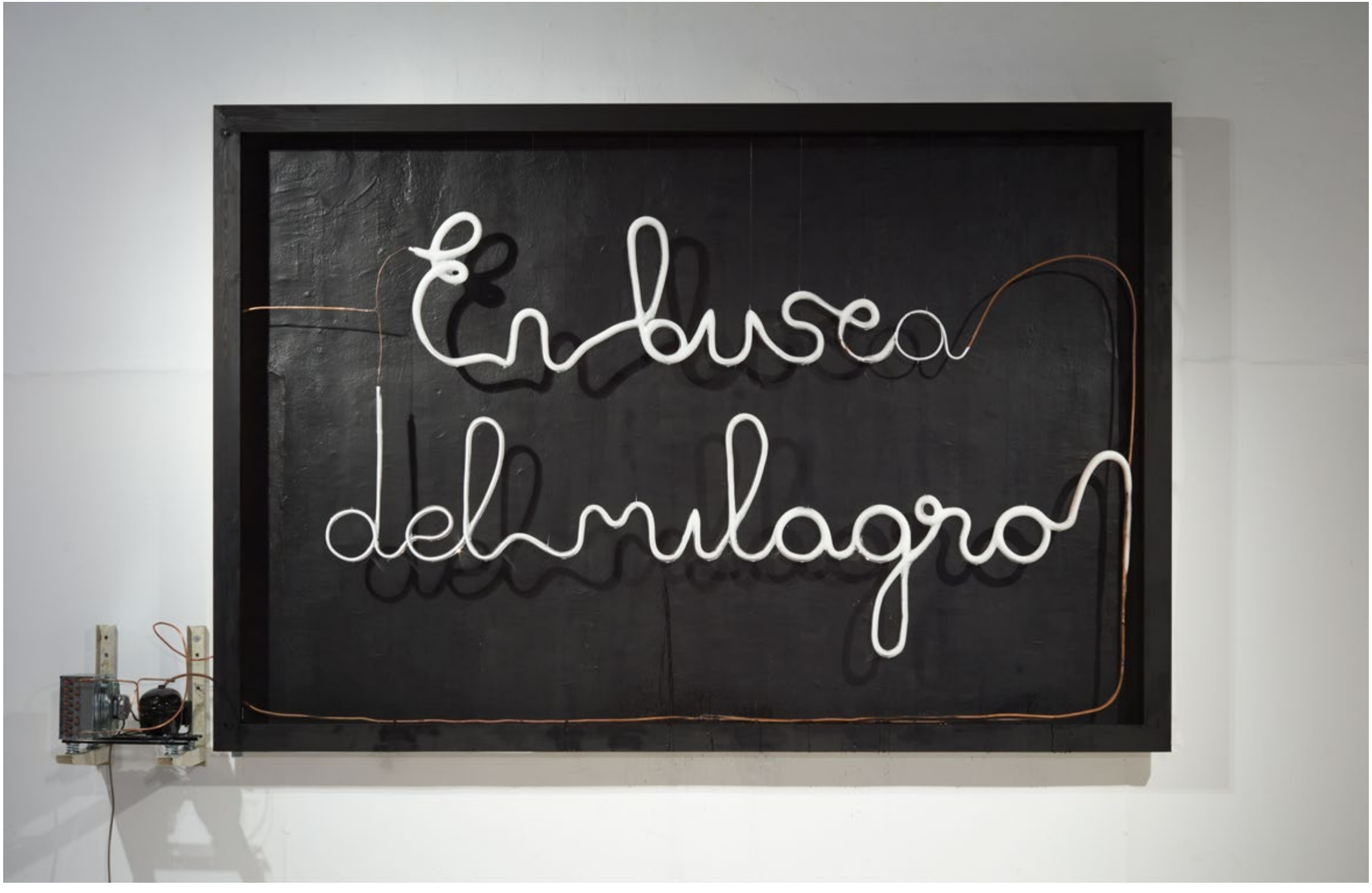


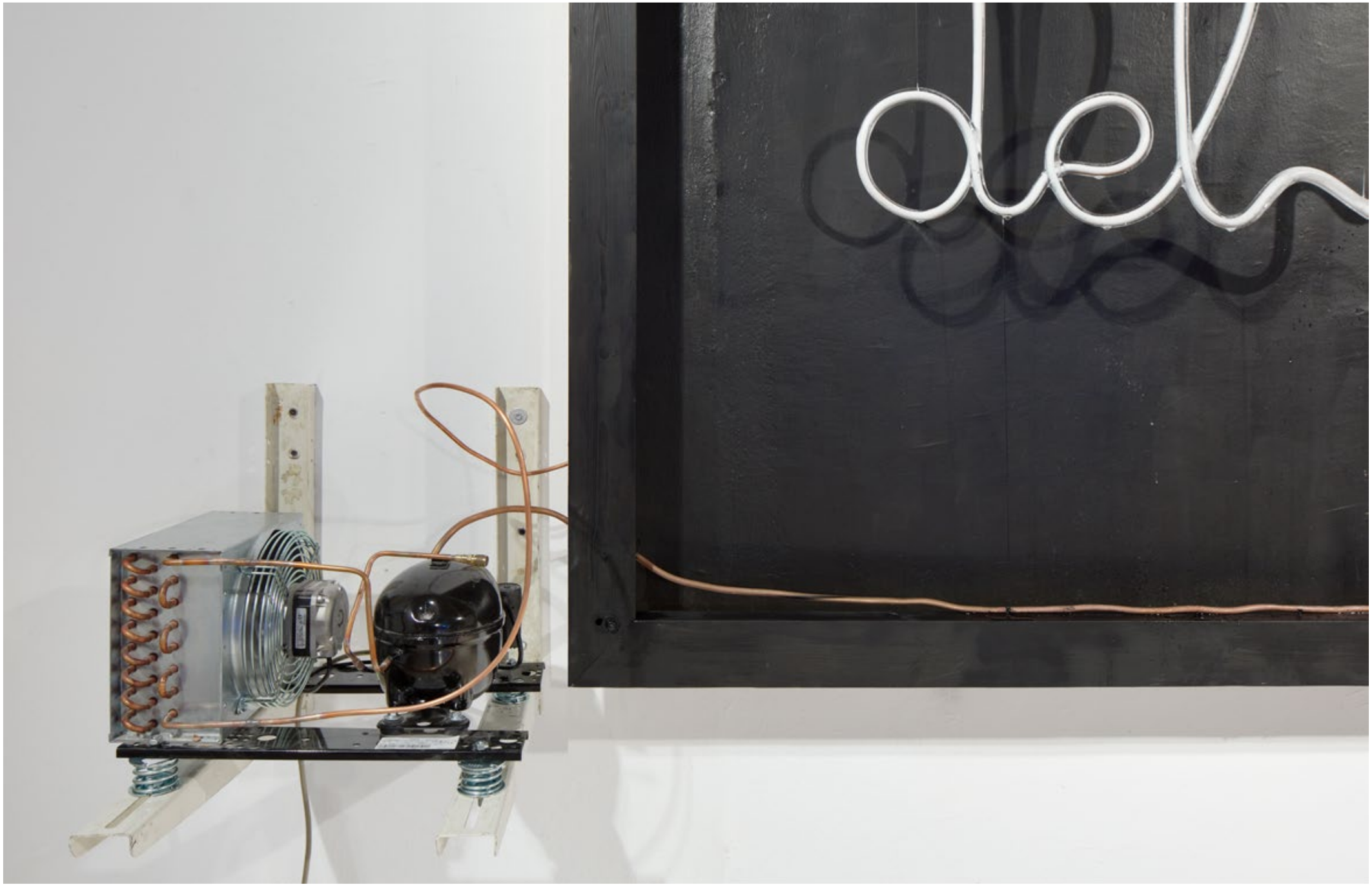









En busca
del milagro


del

VI PREMIO MUSEO BARJOLA

Consejería de Cultura,
Política Llingüística y Turismo

Museo Barjola, Directora
Lydia Santamarina Pedregal

Textos
Fernando Castro Flórez, Omar-Pascual Castillo

Diseño gráfico
Marco Recuero

Documentación fotográfica
Marcos Morilla, Avelino Sala

Agradecimientos:
Virginia García, Olvido Sala, Victor González Juliana, Flor Calvo, Daniel Vázquez, Alberto González, Omar Pascual Castillo, Fernando Castro Flórez, Bas Jan Ader, Robert Kinmont, Blanca de la Torre y a todo el equipo del Museo Barjola.

Edita
Museo Barjola

Imprime:
La Trama Digital

D.L.:
AS 03414-2022

—
Museo Barjola
Trinidad, 17
33201 - Gijón
Principado de Asturias

www.museobarjola.es

MUSEO BARJOLA
Barjola

Gobiernu del
Principáu d'Asturies

MUSEO BARJOLA

Barjola



GOBIERNU DEL
PRINCIPÁU D'ASTURIES