

NATURALEZAS MUERTAS

Avelino Sala

NATURALEZAS MUERTAS

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor

Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President

Vicent Marzá i Ibáñez
Conseller d'Educació, Cultura i Esport

Vicepresidents

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García
President de la Diputació Provincial de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial de València

Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni de la Conselleria
d'Educació, Cultura i Esport i Presidenta
de la Comissió Científico-Artística

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretària

Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria
d'Educació, Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència

José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció

Susana Vilaplana Sanchis

Coordinació d'Exposicions

Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics

Eva Doménech López

Educació i Mediació

José Campos Alemany

Media i Xarxes

Carmen Valero Escribá

Administració

Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

EXPOSICIÓ

Organització

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Centre del Carme Cultura Contemporània

Direcció

José Luis Pérez Pont

Comissària

Ana García Alarcón

Coordinació tècnica

Isabel Pérez

Transport

Baltasar Cornejo

Art i Clar

Muntatge i il·luminació

Art i Clar

Producción S.O.S.

Puzzle pro works

Producción *Naturalezas muertas*

Jardines verticales

Edició vídeos

Simarro Lozano

Reproducció fotografies

Estudio Paco Mora

Disseny Gràfic

Priscila Clementti Collado

Producció Retolació

Artefacte

Assegurances

Hiscox. J. J. Gómez

CATÀLEG

Edició a càrrec de

Ana García Alarcón

Textos

Ana García Alarcón

Semíramis González

Sue Spaid

Blanca de la Torre

Coordinació de l'edició

Ana García Alarcón

Isabel Pérez

Disseny Gràfic i Maquetació

Priscila Clementti Collado

Fotografies

Santiago Martí

Juan Peiró

Avelino Sala

Traducció al valencià

Servei de Traducció i Assessorament

del Valencià de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

Traducció a l'anglès

Traducciones Lambe & Nieto

Impressió i Enquadernació

Sichet S.L

© dels textos: les autores

© de les imatges: els propietaris

© de la present edició: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2021

D.L.: V-999-2021

ISBN: 978-84-482-6555-7

Ana García Alarcón

- p.06 *Naturaleses mortes*
p.09 *Naturalezas muertas*
- p.12 *S.O.S., 2020*
- p.16 *Naturalezas muertas, 2020*

Blanca de la Torre

- p.22 *La bèstia sigil·losa i els límits d'un paisatge en ruïnes*
p.28 *La bestia sigilosa y los límites de un paisaje en ruinas*
- p.36 *Give me Shelter, 2013-2020*
- p.38 *From Hell, 2013-2020*
- p.40 *El Hundimiento/Prestige, 2020*

Sue Spaid

- p.50 *Reimaginant els monuments com a cossos mal·leables que no inspiren Carpe Diem*
p.59 *Reimaginando los monumentos como cuerpos maleables que no inspiren Carpe Diem*
- p.70 *4'33" minutos de silencio de minutos de silencio, 2020*
- p.72 *... — ..., 2021*
- p.73 *The Global Symbol. Love Among the Ruins, 2018*

Ana García Alarcón

- p.74** *Imatges per al canvi. L'art com a eina de transformació social*
- p.79** *Imágenes para el cambio. El arte como herramienta de transformación social*
- p.86** *Books for an Unwritten History, 2021*
- p.90** *Sentences, 2021*
- p.94** *Virus, 2020*
- p.96** *Una conversa entre Avelino Sala i Semíramis González*
- p.103** *Una conversación entre Avelino Sala y Semíramis González*
- p.110** *Avelino Sala (statement)*
- p.112** *Imágenes de exposición*
- p.121** *English Translation*

NATURALESES MORTES

NATURALEZAS
MUERTAS

Ana García Alarcón

Naturaleses mortes pren com a punt de partida el medi natural des d'un posicionament crític en un moment clau. Assistim a una crisi climàtica en la qual la problemàtica mediambiental és un fet inqüestionable i fins i tot està començant a desbordar-nos. Som testimonis de la fi del planeta tal com el coneixem hui dia i com ens comportem serà fonamental per a intentar parar el que està passant, encara que ens trobem en un punt de no retorn.

Cada dia veiem com es fonen els pols; com s'extingeixen animals i plantes; com altres espècies conquisten nous territoris, desplaçant i fent desaparèixer les autòctones; com la fauna marina mor com a conseqüència de les enormes quantitats de plàstic que envaeixen els oceans; com pexen mars i llacs; com les temperatures i els temporals són cada vegada més extrems; com es consumeixen aliments ultraprocessats...

Protagonitzem un procés de pandèmia que no sabem cap a on va i que està transformant les nostres vides quotidianes. Els nostres hàbits i maneres de relacionar-nos estan canviant radicalment, així com la interacció al carrer amb altres persones o la distància social. Però també es qüestionen aspectes com la legitimitat política, l'exercici de la sanitat i de la ciència, sense oblidar la importància de cuidar-la des de l'àmbit públic perquè arribi sense distinció a totes les persones. La màscara ha emergit com a nou complement que ens transporta a imaginaris de ciència-ficció i ha passat a formar part de la nostra «nova normalitat». Haurà arribat per a quedar-s'hi?

El temor a allò desconegut ens envaeix en una societat en què impera el capital, en què es genera una quantitat ingent de residus que contribueixen a fer que el planeta s'apague lentament. No obstant això, continuem amb els nostres hàbits de vida sense pensar a prescindir o modificar les nostres comoditats. Les conseqüències ja són ací però, serem capaços de fer canvis en el nostre dia a dia?, o continuarem com si no passara res consumint productes que sabem que danyen els ecosistemes?

Avelino Sala presenta una sèrie de peces que plantegen una revisió de com ens relacionem amb el medi natural. Un neó de color verd, situat a l'exterior de la sala, emet un senyal de socors. Amb *S.O.S.*, l'artista llança una crida, una alerta de l'emergència climàtica en la qual ens trobem. Aquesta obra serveix com a declaració d'intencions i punt de partida. Amb *Naturaleses mortes*, sèrie que dona títol a aquesta mostra, ens endinsa en el món dels cultius transgènics que monopolitzen les fonts de matèries primeres per a l'alimentació. Un exemple en són les grans farmacèutiques com Bayer, DuPont o Monsanto, la qual acapara el 80% del mercat de les plantes transgèniques. Aquestes empreses també produeixen el 60% dels plaguicides i el 23% de les llavors comercials, així com fertilitzants. Aquest tipus de cultius han sigut manipulats per a reemplaçar substàncies químiques d'ampli ús com ara insecticides i herbicides. No hem d'anar molt lluny per a veure

el desastre que poden arribar a crear aquests químics, a Múrcia el Mar Menor n'és una viva imatge: hui és un mar mort com a conseqüència de l'agricultura intensiva.

The Global Symbol. Love Among the Ruins serveix com a metàfora del món en què vivim. El símbol de la globalització juntament amb el títol d'una novel·la distòpica, *Love Among the Ruins* (Evelyn Waugh, 1953), proposen una idea d'utopia que s'enfronta a la distopia i s'alça com a antiicona de la mateixa globalització i emblema de resistència. Amb *L'enfonsament/Prestige* Sala ens convida a pensar en el gran desastre mediambiental que va suposar el cas del Prestige com un exemple al nostre país. El projecte se centra en la batalla legal d'aquest paradigma a través d'una entrevista de diversos mesos al fiscal que va treballar en el cas, Álvaro García Ortiz. Va ser la primera vegada que a Espanya es va sentenciar per delictes mediambientals, fet que va propiciar una parada de consciència que fins a aquell moment no existia.

Els oceans apareixen des d'altres perspectives, com el surf, esport que necessita el medi ambient encara que, paradoxalment, surf i contaminació marina van de la mà. D'altra banda, a l'oceà Pacífic, l'arribada del tifó Haiyan en 2013 va provocar greus conseqüències, ja que va ser un dels ciclons tropicals més intensos i el més letal a les Filipines. Aquest tipus d'efectes apareixen retratats en les peces que formen part de *Naturaleses mortes* alhora que enllaça amb altres temes que miren cap al futur, com ocorre amb *Books for an Unwritten History*, en què Avelino Sala reuneix una sèrie d'eslògans de Fridays for Future i els converteix en títols de llibres d'una història que està encara per escriure: «It Is Our Turn Now», «Planet Over Profit», «Coal Kills» o «The End», entre altres. Hem de pensar en la fi del món i dedicar-li aquest minut de silenci que mereix o hem de començar a canviar les nostres formes de vida?

L'exposició ens endinsa en aquestes qüestions des de les arts visuals, i ens convida a reflexionar sobre problemàtiques, latents i visibles que, a vegades, semblen invisibles. Una invisibilitat causada tant pels mitjans com pels mateixos individus que obviem el problema, que consumim productes que danyen el nostre planeta des del confort dels nostres sofàs. Però, renunciarem a les nostres comoditats per a intentar frenar aquesta debacle?

Naturalezas muertas 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.

Cada día vemos cómo se derriten los polos; cómo se extinguen animales y plantas; cómo otras especies conquistan nuevos territorios, desplazando y haciendo desaparecer a las autóctonas; cómo la fauna marina muere como consecuencia de las enormes cantidades de plástico que invaden los océanos; cómo perecen mares y lagos; cómo las temperaturas y los temporales son cada vez más extremos; cómo se consumen alimentos ultraprocesados...

Protagonizamos un proceso de pandemia que no sabemos hacia dónde va y que está transformando nuestras vidas cotidianas. Nuestros hábitos y formas de relacionarnos están cambiando radicalmente, así como la interacción en la calle con otras personas o la distancia social. Pero también se cuestionan aspectos como la legitimidad política, el ejercicio de la sanidad y de la ciencia, sin olvidar lo importante que es cuidarla desde lo público para que llegue sin distinción a todas las personas. La mascarilla ha emergido como nuevo complemento que nos transporta a imaginarios de ciencia ficción y ha pasado a formar parte de nuestra «nueva normalidad». ¿Habrá llegado para quedarse?

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 presenta una serie de piezas que plantean una revisión de cómo nos relacionamos con el medio natural. Un neón color verde, situado en el exterior de la sala, emite una señal de socorro. Con S.O.S., el artista lanza una llamada, una alerta de la emergencia climática en la que nos encontramos. Esta obra sirve como declaración de intenciones y punto de partida. Con *Naturalezas*

muertas, serie que da título a esta muestra, nos adentra en el mundo de los cultivos transgénicos que monopolizan las fuentes de materias primas para la alimentación. Un ejemplo de ello son las grandes farmacéuticas como Bayer, DuPont o Monsanto, la cual acapara el 80% del mercado de las plantas transgénicas. Estas empresas también producen el 60% de los plaguicidas y el 23% de las semillas comerciales, así como fertilizantes. Este tipo de cultivos han sido manipulados para reemplazar a sustancias químicas de amplio uso como insecticidas y herbicidas. No tenemos que irnos muy lejos para ver el desastre que pueden llegar a crear estos químicos, en Murcia el Mar Menor es una viva imagen de ello: hoy es un mar muerto como consecuencia de la agricultura intensiva.

The Global Symbol. Love Among the Ruins sirve como metáfora del mundo en el que vivimos. El símbolo de la globalización junto al título de una novela distópica, *Love Among the Ruins* (Evelyn Waugh, 1953), proponen una idea de utopía que se enfrenta a la distopía y se alza como antiicono de la propia globalización y emblema de resistencia. Con *El hundimiento/Prestige* Sala nos invita a pensar en el gran desastre medioambiental que supuso el caso del Prestige como un ejemplo en nuestro país. El proyecto se centra en la batalla legal de ese paradigma a través de una entrevista de varios meses al fiscal que trabajó en el caso, Álvaro García Ortiz. Fue la primera vez que en España se sentenció por delitos medioambientales, propiciando una parada de conciencia que hasta ese momento no existía.

Los océanos aparecen desde otras perspectivas, como el surf, deporte que necesita del medio ambiente aunque, paradójicamente, surf y contaminación marina van de la mano. Por otro lado, en el océano Pacífico, la llegada del tifón Haiyan en 2013 provocó graves consecuencias, al ser uno de los ciclones tropicales más intensos y el más letal en Filipinas. Este tipo de efectos aparecen retratados en las piezas que forman parte de *Naturalezas muertas* a la vez que enlaza con otros temas que miran hacia el futuro, como sucede con *Books for an Unwritten History*, donde Avelino Sala reúne una serie de eslóganes de Fridays for Future convirtiéndolos en títulos de libros de una historia que está aún por escribir: «It Is Our Turn Now», «Planet Over Profit», «Coal Kills» o «The End», entre otros. ¿Debemos pensar en el fin del mundo y dedicarle ese minuto de silencio que merece o debemos empezar a cambiar nuestras formas de vida?

La exposición nos adentra en estas cuestiones desde las artes visuales, invitándonos a reflexionar sobre problemáticas, latentes y visibles que, en ocasiones, parecen invisibles. Una invisibilidad causada tanto por los medios como por los propios individuos que obviamos el problema, que consumimos productos que dañan nuestro planeta desde el confort de nuestros sofás. Pero, ¿vamos a renunciar a nuestras comodidades para intentar frenar esta debacle?







S.O.S.

2020

140 x 60 mm

Flexincó, llum verda, muntat sobre
metacrilat i transformador

Aquest crit d'atenció, situat al centre del pati, entre les plantes, és la peça que inicia el projecte *Natures mortes* d'Avelino Sala. S.O.S. pot tindre dos significats: *Si Opus Sit* (si fora necessari) i *Save Our Souls* (salveu les nostres ànimes); aquestes accepcions potser són en aquest context les paraules de les mateixes plantes que estan al jardí, o l'intent de conscienciació d'una societat que ha d'aprendre ràpid, perquè el temps s'acaba.



S.O.S.

Flexineón, luz verde, montado sobre metacrilato y transformador

Esta llamada de atención, ubicada en el centro del patio, entre las plantas, es la pieza que inicia el proyecto Naturalezas muertas de Avelino Sala. S.O.S. puede tener dos significados: Si Opus Sit (si fuera necesario) y Save Our Souls (salvad nuestras almas); estas acepciones quizás sean en este contexto las palabras de las propias plantas que están en el jardín, o el intento de concienciación de una sociedad que ha de aprender rápido, porque el tiempo se está acabando.







Naturas mortas 1 (MONSANTO)

2020

120 x 100 cm

Jardí vertical amb plantes deshidratades,
bastidor i marc

Aquestes peces funcionen com a jardí vertical i alhora serveixen de denúncia. Tres de les principals empreses mundials de modificació genètica de llavors són ací representades mitjançant els seus logotips, conformant unes «natures mortes» que, al seu torn, són paisatges naturals. Potser ens trobem davant d'una mirada contradictòria sobre un tema que conjumina indústria, poder, salut i ecologia. La molsa preservada serveix com a escultura viva que llança una crítica a la gran corporació.



Naturalezas muertas 2 (DUPONT)

2020

120 x 100 cm

Jardín vertical con plantas deshidratadas, bastidor y marco

Estas piezas funcionan como jardín vertical a la vez que sirven como denuncia. Tres de las principales empresas mundiales de modificación genética de semillas están aquí representadas mediante sus logotipos, conformando unos «bodegones» que, a su vez, son paisajes naturales. Quizás nos encontremos ante una mirada contradictoria sobre un tema que aún a industria, poder, salud y ecología. El musgo preservado sirve como escultura viva que lanza una crítica a la gran corporación.



Naturas mortas 3 (BAYER)

2020

120 x 120 cm

Jardí vertical amb plantes deshidratades,
bastidor i marc



LA BÈSTIA SIGIL·LOSA
I ELS LÍMITS D'UN
PAISATGE EN RUÏNES

LA BESTIA SIGILOSA
Y LOS LÍMITES DE UN
PAISAJE EN RUINAS

Blanca de la Torre

Una qüestió de límits

El setembre de 2009, la revista *Nature* publica un article¹ en el qual un grup de científics de l'Stockholm Resilience Centre identifiquen nou processos biofísics la transgressió dels quals implicaria canvis que conduïrien al col·lapse ecològic, i van buscar establir-hi límits: alteracions climàtiques, acidificació dels oceans, depleció de l'ozó estratosfèric, ús d'aigua dolça, pèrdua de biodiversitat, interferència en els cicles globals de nitrogen i fòsfor, canvis en l'ús del sòl, pol·lució química i taxa d'aerosols atmosfèrics.

Ens estem acostant –si no depassant– a aquests límits, anomenats «punts de no retorn», a partir dels quals un hàbitat entra en col·lapse irreversible². Aquesta idea de límits ja havia sigut abordada l'any 1972 en l'informe capital *The Limits to Growth*, per a imposar límits al creixement industrial. Va ser publicat pels científics i experts del Club de Roma, el mateix equip que vint anys després publicaria *Beyond the Limits* (1992), on assenyalaven que ja s'havien sobrepassat alguns d'aquells líndars i caminàvem cap a un món pràcticament insostenible.

És precisament aquesta la idea seminal amb la qual Avelino Sala vertebrava la seua exposició *Naturaleses mortes*. En la idea de món –i, per tant, en la d'humanitat–, hi ha implícita la idea de límit, i el fet de no parar atenció a aquest «detall» ens ha portat al major desafiament a què la humanitat s'ha enfrontat fins ara: la crisi climàtica.

L'oxímoron de la naturalesa morta

El títol de l'exposició juga amb un desencert terminològic que funciona molt bé com a metàfora dels nou processos biofísics esmentats adés. Em referisc a la traducció d'*still life* com a «naturalesa morta», en al·lusió al gènere de la natura morta pictòrica, una categoria que operava com un reflex bastant encertat de les societats en què s'inserien (recordem l'opulència de les naturaleses mortes flamenques enfront de l'austeritat i ascetisme de les nostres *vanitas*).

La traducció d'*still* (paralitzada, fixa), contrasta amb la traducció «morta», un terme ja anunciat fa anys per autors com la filòsofa ecofeminista Carolyn Merchant en la seua publicació de referència *The Death of Nature*, de 1980. Totes dues denominacions poden veure's com una sort d'oxímoron, perquè la realitat és que la naturalesa no pot estar ni «paralitzada» ni «morta»: només pot estar (com a «ésser») o desaparèixer. Conscient d'aquest problema semàntic, Sala utilitza deliberadament el terme anglès *dead* (morta), per a conduir-nos a un problema ontològic jugant amb els termes «*still*» i «*dead*» que, sense ser sinònims, sí que comparteixen implícitament la idea d'extinció, i l'ajuden a aprofundir en un possible abisme ontològic entre l'humà i la naturalesa.

I l'artista ho fa proposant una particular idea d'exposició com a paisatge, que entén des de la historiografia del gènere paisatgístic i com a territori acotat o escenari de desenvolupament d'allò «humà». Conscient de la dificultat de fer un exercici de separació de la naturalesa com un

¹ VV. AA. (23 de setembre de 2009). "A safe operating space for humanity", *Nature*, Vol. 461, pp. 472-475. Disponible en: <https://www.nature.com/articles/461472a>.

² Revista *Ecologistas en Acción*, nº 105. Tardor 2020.

«enfora», i tornant deliberadament a la falsa dicotomia naturalesa-cultura, a la qual l'exposició d'Avelino Sala ens remet amb la finalitat de reformular algunes d'aquelles concepcions que creïem superades.

Per a aquesta revisió, i per continuar revisant nomenclatures, ens ajudarà detindre'ns en el concepte de paisatge des de la seua arrel germànica *Landschaft* o *Landshaf*, traduïbles de l'alemany i el neerlandés, respectivament, com a «donar forma a la terra», i reconèixer en la seua mateixa etimologia la idea de domesticació del paisatge i la seua gent. Segons nombroses interpretacions, el terme «paisatge» denota també una composició o visió del món que involucra també els seus costums i lleis per a la coexistència humana amb la terra³.

Una crisi silenciosa

El terme «la bèstia del clima», emprat pels científics Wallace Broecker i Robert Kunzig per a referir-se al sistema climàtic actual, combina aquesta idea de «límit» i de «mort» que travessa l'exposició: «De tant en tant, (...) la naturalesa decideix donar-li una bona puntada de peu a la bèstia del clima. I la fera respon, com les feres acostumen a fer-ho: de manera violenta i una miqueta imprevisible»⁴.

Un ràpid recorregut per les obres presentades ens pot ajudar a entendre bé aquest enfocament, que no deixa de ser el d'un planeta sumit en una crisi silenciosa —si se'm permet el «silenciosa» com a homenatge a Rachel Carson—⁵, i que serveix al seu torn per a suggerir els sigil·losos processos de la crisi climàtica.

En aquesta crisi silenciosa, la «violència lenta» de la qual ens parla Rob Nixon⁶ està cada vegada més present, encara que igual d'invisible —valga la paradoxa—, on maniobres com el *greenwashing* o «rentada verda» continuen jugant un paper preponderant. L'artista al·ludeix a aquest fenomen a través d'una instal·lació de tres jardins artificials que reproduïxen els logotips de les principals corporacions responsables de pràctiques de biopirateria i ús de transgènics: Dupont, Bayer i Monsanto (aquesta última ja absorbida pel conglomerat anterior).

Com he assenyalat en assajos anteriors⁷, es considera biopirateria l'aprofitament il·legal o desigual, mitjançant l'ús de la propietat intel·lectual, tant dels recursos biològics de països en desenvolupament com del coneixement que posseeixen les comunitats indígenes, amb la finalitat d'apropriar-se de l'exclusivitat dels seus drets per a explotar-los comercialment. Disfressada d'«innovació», la forma comuna en què es du a terme la biopirateria moderna es relaciona amb l'ús d'organismes modificats genèticament (OMG), una pràctica que condemna la biodiversitat i dificulta la cura de les llavors. En aquest sentit, la filòsofa i activista índia Vandana Shiva col·loca les llavors al centre de les múltiples crisis connectades entre si i apunta al que Avelino Sala retrata amb la seua obra: «el control corporatiu de la vida».

Tornant a la idea de «*Landshaf*», convindria recordar que va ser la mateixa Monsanto la creadora del popular Agent Taronja, l'herbicide

³ Per a un major desenvolupament, vegeu Scott, Emily Eliza i Svenson, Kristen (2015). *Critical Landscapes*. Berkeley: University of Califòrnia Press, p. 3.

⁴ Broecker, Wallace i Kunzig, Robert (2008). *Fixing Climate. The Story of Climate Science and How to Stop Global Warming*. Londres: Profile, p.122.

⁵ El 27 de setembre de 1962 Rachel Carson va publicar el llibre *Primavera Silenciosa*, que va marcar un abans i un després en el desenvolupament de la consciència ecologista, i va aconseguir la prohibició del DDT als EUA i la posterior creació de l'EPA (US Environmental Protection Agency).

⁶ "We urgently need to rethink-politically, imaginatively, and theoretically-what I call 'slow violence'. By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all". Nixon, Rob (2013). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Massachusetts i Londres: Harvard University Press, p. 2.

⁷ De la Torre, Blanca (7 d'octubre 2017). «La semilla como materia política». *Campo de Relámpagos*. Disponible en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/7/10/2017>.

defoliant utilitzat per l'Exèrcit nord-americà durant la Guerra del Vietnam per a arrasar l'ecosistema indoxinés, la fórmula del qual no difereix molt del Round Up o glifosat, que la mateixa companyia obliga a comprar hui dia per a l'ús de les seues llavors transgèniques. Sobra recordar que, com bé assenyalava Shiva, l'ús d'aquest herbicida associat al dels seus OMG condueix a la despossecció i pobresa de les comunitats agrícoles a l'Índia, els índexs de suïcidi de les quals ja han superat els 200.000 els últims anys. Amb la finalitat de denunciar la multinacional, molts dels casos que s'han assenyalat consisteixen precisament en la ingesta dels seus propis agrotòxics.

La incapacitat de frenar la deterioració ecològica davant de la passivitat dels governs queda molt ben revelada en aquesta exposició a través d'una obra d'una màscara de marbre la impossibilitat d'ús del qual al·ludeix a una impotència irònica similar a la que pot veure's en *The Global Symbol. Love Among the Ruins*. Amb un to que navega en una difícil línia entre la utopia i la distopia, Sala combina en aquesta ocasió el símbol de la globalització amb el títol homònim de la novel·la d'Evelyn Waugh (*Love Among the Ruins*, 1953). A Sala no li interessa el maniqueisme de les visions distòpiques ni utòpiques, sinó situar-se en un possible interstici localitzat en la col·lisió entre ambdues.

Aquest xoc entre utopia i distopia s'evidencia també en la sèrie de tres vídeos amb un títol que homenatja John Cage: *4 minuts 33 segons de minuts de minuts de silenci*. I és que el planeta s'ha quedat mut davant d'aquesta sort d'hiperobjectes, aquells assenyalats per Timothy Morton, entre els quals hi ha el calfament global, juntament amb els materials radioactius, els residus industrials i els canvis ambientals. Entenent els hiperobjectes en línia amb la filosofia no antropocèntrica denominada Object Oriented Ontology (OOO, ontologia orientada als objectes) que el filòsof amplia a la seua relació amb l'experiència estètica:

«La reacció humana al temps dels hiperobjectes pren tres formes bàsiques (...) La primera forma de reacció és la dissolució de la noció de món. La segona reacció és la impossibilitat de mantindre la distància cínica, el tipus d'ideologia dominant de la nostra era. La tercera reacció té a veure amb quina mena d'experiència estètica i pràctica són ara objecte de reflexió en el temps dels hiperobjectes»⁸.

En aquesta mateixa línia, la sèrie formada per un vídeo (*From Hell*) i una sèrie fotogràfica (*Give me Shelter*) ens condueix a una altra disjuntiva lingüística: la de les mal anomenades «catàstrofes naturals». Amb aquest cos d'obra, Sala retrata les conseqüències del tifó Haiyan (també conegut com a tifó Yolanda), un cicló tropical que va assolir el Sud-est Asiàtic, on va devastar les illes Filipines, que l'artista va enregistrar durant una col·laboració amb una ONG a l'illa Bantayan.

⁸ Morton, Timothy (2013). *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minnesota: University of Minnesota Press. Posthumanities, p.24.

"The human reaction to the time of hyperobjects takes 3 basic forms (...). The 1st form of reaction is the dissolution of the notion of world. The second reaction is the impossibility of maintaining cynical distance, the dominant ideology mode of our age. The third reaction has to do with what kinds of aesthetic experience and practice are now thinkable in the time of hyperobjects".

L'esmentada disjuntiva no és més que el fet que, en termes d'ecologia política —i assumint la noció d'aquesta com un pleonasme merament emfàtic—⁹, no hi ha res de natural en una «catàstrofe natural», ni en cap dels processos *biovandàlics* ja esmentats.

D'altra banda, per a pensar en termes d'ecologia política, tal com assenyala Bruno Latour, cal evitar el perill de les «representacions» de la naturalesa i acceptar el risc de la metafísica¹⁰. Sembla ser aquesta la via adoptada per Sala ací, fugint de tota «representació» i apel·lant a un moment on l'experiència estètica només té cabuda com a avantsala d'una crida a l'acció real. D'aquesta manera, i prosseguint amb el filòsof francès:

«Dirigir per fi una política de la naturalesa; modificar la vida pública perquè al remat tinga en compte la naturalesa; adaptar per fi el nostre sistema de producció a les exigències de la naturalesa; preservar finalment la naturalesa de les degradacions humanes mitjançant una política ben mesurada i duradora. (...) en resum, es tracta d'aconseguir que la preocupació per la naturalesa exercisca per fi un paper en la vida política»¹¹.

En una cadència similar es poden entendre una sèrie de metàfores visuals de les *naturaleses-cultures* de Latour: una taula de surf que no sura perquè està feta amb bronze, i una successió d'objectes i aquarel·les que apel·len a la reflexió de la mà de l'ecofilosofia.

L'obra medul·lar articuladora que tanca l'exposició gira entorn de l'enfonsament del *Prestige* i la batalla legal bregada contra la naviliera que va banyar de cru la costa cantàbrica. Durant uns quants mesos, Sala ha entrevistat el fiscal Álvaro García Ortiz, encarregat del cas durant més de dotze anys i que va suposar, finalment, la primera sentència al nostre país sobre delictes mediambientals.

El vídeo amb el seu testimoniatge s'acompanya d'una instal·lació de materials d'arxiu que dissectionen el relat. L'obra es mostra pròxima a les conegudes com a *Forensic Aesthetics*¹², des d'una aproximació en què els registres d'efectes i les causes del desastre funcionen com a artefactes que visibilitzen un trauma a manera d'investigació pseudo-científica del succés.

Per a analitzar les idees de fons de les «estètiques forenses», només cal detindre's uns instants a analitzar el canvi en els processos d'investigació d'un crim a través de l'imaginari audiovisual, contraposant els dels clàssics films de misteri en blanc i negre d'una senyoreta Marple, Hèrcules Poirot, Sherlock Holmes i tants altres, als característics de les sèries de hui dia. Mentre els primers es basaven en eines purament deductives en què la psicologia jugava un paper crucial, en les sèries de misteri actuals (CSI, Bones...), el mètode passa per una investigació científica en què serà l'anàlisi de les restes de l'escena el que ens conduiran al culpable.

⁹ Danowski, Déborah i Viveiros de Castro, Eduardo (2019). *¿Hay mundo por venir?. Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra, p.39

¹⁰ Latour, Bruno (2013). *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. Barcelona: RBA, p. 12.

¹¹ *Ibidem*, p. 18.

¹² El terme *Forensic Aesthetics* («estètica forense») va ser encunyat per *Forensic Architecture*, un col·lectiu multidisciplinari que utilitza el nom tant per a denominar el seu grup com el mateix model de pràctica investigativa. Eyal Weizman, el seu creador, parteix de la consideració de com l'estètica travessa totes les dimensions de les operacions dels estudis forenses com a pràctiques estètiques en si mateixes. Weizman va publicar juntament amb Thomas Keenan un llibre clau per a analitzar aquest tipus de pràctiques, *La calavera de Mengele*, que parteix dels esdeveniments sorgits arran del descobriment a São Paulo del que semblaven ser les restes humanes de Josef Mengele, conegut com el «botxí d'Auschwitz». Per a reconèixer-les, es va comptar amb especialistes forenses que van recórrer a tècniques com l'anàlisi de la textura dels ossos, o l'ús de tècniques videogràfiques de superposició d'imatges sobre els romanents de la calavera. Les imatges com a resultat d'aquests processos científics van passar així a adoptar unes connotacions

A grans trets el *gir forense* podria explicar-se com una sort de viratge que evidència una pèrdua del valor de «veritat» de les persones enfront d'una reafirmació de la «versemblança» del llenguatge científic.

El tipus de desplaçament utilitzat ací per Avelino Sala juga amb una aproximació intersticial a aquesta mena de pràctiques: un caràcter formal i una dissecció científica pròxima al que podria ser «*eco-forensic aesthetics*», que l'artista contraposa al testimoniatge del vídeo, per a qüestionar els nostres propis dispositius subjectius configuradors de la memòria traumàtica, en aquest cas d'un episodi de trauma col·lectiu com el que va suposar la catàstrofe del Prestige.

Al costat de la peça anterior, un altre tancament alternatiu és suggerit a través d'una obra situada al jardí, formalitzada en una instal·lació a manera de petició d'auxili: S.O.S. Una crida d'ajuda a qui? A nosaltres mateixos? Ens demanem autoajuda per a fer-nos conscients del problema, d'haver arribat a aquesta «*Ecology without Nature*» a la qual també apunta Morton¹³.

Els límits de la fi

Pot haver-hi límits en un planeta mort? La pregunta sembla inevitable si tornem a aquesta idea de límits unida a la d'una possible mort de la naturalesa. Un altre article més recent de la revista amb la qual hem començat aquest assaig, *Nature*, suggereix que en aquest precís moment les nostres societats tenen un 90% de possibilitats de col·lapsar.

Tal vegada la mort que suggereix Avelino Sala és la d'una noció de naturalesa romàntica, mancada d'espai per a aquella vella idea de ruïna i bellesa de l'escenari devastat. La de la invalidesa d'aquell concepte caduc d'«allò sublim» que sembla prestar-se ací com l'ombra d'un sarcasme. Aquell sentiment *burkià* de consciència davant de la nostra pròpia petüesa i feblesa com a éssers morals sembla haver-se substituït pel d'impotència i desesperació, desencadenants de la coneguda com a ecofatiga o *ecoansietat*, quan no obertament de l'*apatia climàtica*.

O potser l'artista empra la noció de fi per a parlar d'un possible després, perquè no sembla buscar una visibilització més dels àmpliament coneguts processos d'acció antròpica associats a la relació de la humanitat i la industrialització. Sala no busca apuntar les conseqüències ja esmentades de l'imperialisme corporatiu, la biopirateria, els processos d'extracció o qualsevol altra acció depredadora del planeta característica del capitalisme tardà. En el seu lloc, Sala parla del després de tot allò, d'aquesta concatenació d'hedonisme *low cost*¹⁴. Suggereix, doncs, encetar la conversa cap a aquesta fi dels límits o aquests límits de la fi que, en aquest cas, els de la humanitat i els del planeta, semblarien caminar de la mà. I ja no hi ha temps d'esperar que Gaia es reequilibre sola des que sabotegem els seus sistemes regeneratius i devastem els seus cicles naturals.

Però més tard o més prompte, en «l'era de les conseqüències»¹⁵, la bèstia respon.

que anaven molt més enllà de l'àmbit científic per a assumir connotacions que es podrien analitzar des dels estudis de la imatge en relació amb la persuasió i la deducció.

¹³ Morton, Timothy (2007). *Ecology may be without nature. But it is not without us.* A Morton, T., *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Massachusetts i Londres: Harvard University Press.

¹⁴ H. Puleo, Alicia (2019) *Claves Ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Madrid: Plaza y Valdes.

¹⁵ «L'era de la dilació, les mesures a mig fer, dels expedients merament apai-vagadors i desconcertants, l'era dels ajornaments, està arribant a la seua fi. En el seu lloc estem assistint a l'era de les conseqüències». Winston Churchill.

Una cuestión de límites

En septiembre de 2009, la revista *Nature* publica un artículo¹ en el que un grupo de científicos del Stockholm Resilience Centre identifican nueve 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 irreversible². 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 sobrepasado algunos de esos umbrales y caminábamos hacia un mundo prácticamente insostenible.

Es precisamente esta la idea seminal con la que Avelino Sala vertebró su exposición *Naturalezas muertas*. En la idea de mundo –y por ende en la de humanidad–, viene implícita la idea de límite, y el hecho de no prestar atención a este «detalle» nos ha llevado al mayor desafío al que la humanidad se ha enfrentado hasta ahora: la crisis climática.

El oxímoron de la naturaleza muerta

El título de la exposición juega con un desacierto terminológico que funciona muy bien como metáfora de los nueve procesos biofísicos antes mencionados. Me refiero a la traducción de *still life* como «naturaleza muerta» en alusión al género del bodegón pictórico, una categoría que operaba como un reflejo bastante atinado de las sociedades en que se insertaban (recordemos la opulencia de los bodegones flamencos frente a la austeridad y ascetismo de nuestras *vanitas*).

La traducción de «*still*» (paralizada, fija), contrasta con la traducción castellana «muerta», un término ya anunciado hace años por autoras como la filósofa ecofeminista Carolyn Merchant en su publicación de referencia *The Death of Nature*, de 1980. Ambas denominaciones pueden verse como una suerte de oxímoron, pues la realidad es que la naturaleza no puede estar ni «paralizada» ni «muerta»: solo puede

¹ VV. AA. (23 de septiembre de 2009). “A safe operating space for humanity”, *Nature*, Vol. 461, pp. 472-475. Disponible en: <https://www.nature.com/articles/461472a>.

² Revista *Ecologistas en Acción*, n°105. Otoño 2020.

estar (como «ser») o desaparecer. Consciente de dicho problema semántico, Sala utiliza deliberadamente el término inglés «*dead*» (muerta), para conducirnos a un problema óntico jugando con los términos «*still*» y «*dead*» que, sin ser sinónimos, comparten implícitamente la idea de extinción y le ayudan a profundizar en un posible abismo ontológico entre lo humano y la naturaleza.

Y el artista lo hace proponiendo una particular idea de exposición como paisaje, entendiendo este desde la historiografía del género paisajístico y como territorio acotado o escenario de desarrollo de lo «humano». Consciente de la dificultad de hacer un ejercicio de separación de la naturaleza como un «afuera», y regresando deliberadamente a la falsa dicotomía naturaleza-cultura, a la que la exposición de Avelino Sala nos remite con el fin de reformular algunas de aquellas concepciones que creíamos superadas.

Para dicha revisión, y por seguir revisando nomenclaturas, nos ayudará detenernos en el concepto de paisaje desde su raíz germánica *Landschaft* o *Landshap*, traducibles del alemán y holandés respectivamente como «dar forma a la tierra», reconociendo en su propia etimología la idea de domesticación del paisaje y su gente. Según numerosas interpretaciones, el término «paisaje» denota también una composición o visión del mundo que involucra también sus costumbres y leyes para la coexistencia humana con la tierra³.

Una crisis silenciosa

El término «*la bestia del clima*», empleado por los científicos Wallace Broecker y Robert Kunzig para referirse al sistema climático actual, aún esa idea de «límite» y de «muerte» que atraviesa la exposición: «De tanto en tanto (...) la naturaleza decide darle un buen puntapié a la bestia del clima. Y la fiera responde, como las fieras acostumbran a hacerlo: de manera violenta y un tanto imprevisible»⁴.

Un rápido recorrido por las obras presentadas nos puede ayudar a entender bien ese enfoque, que no deja de ser el de un planeta sumido en una crisis silenciosa —si se me permite el «silenciosa» como homenaje a Rachel Carson—⁵, y que sirve a su vez para sugerir los sigilosos procesos de la crisis climática.

En esta crisis silenciosa, la «violencia lenta» de la que nos habla Rob Nixon⁶ está cada vez más presente, aunque igual de invisible —valga la paradoja—, donde maniobras como el *greenwashing* o «lavado verde» continúan jugando un papel preponderante. El artista alude a este fenómeno

³ Para un mayor desarrollo ver Scott, Emily Eliza y Svenson, Kristen (2015). *Critical Landscapes*. Berkeley: University of California Press, p. 3.

⁴ Broecker, Wallace y Kunzig, Robert (2008). *Fixing Climate. The Story of Climate Science and How to Stop Global Warming*. Londres: Profile, p. 122.

⁵ El 27 de septiembre de 1962 Rachel Carson publicó el libro *Primavera Silenciosa*, que marcó un antes y un después en el desarrollo de la conciencia ecologista, logrando la prohibición del DDT en los EE.UU. y la posterior creación de la EPA (US Environmental Protection Agency).

⁶ “We urgently need to rethink-politically, imaginatively, and theoretically-what I call ‘slow violence’. By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all”. Nixon, Rob (2013). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press, p. 2.

a través de una instalación de tres jardines artificiales que reproducen los logotipos de las principales corporaciones responsables de prácticas de biopiratería y uso de transgénicos: Dupont, Bayer y Monsanto (esta última ya absorbida por el conglomerado anterior).

Como he señalado en ensayos anteriores⁷, se considera biopiratería el aprovechamiento ilegal o desigual, mediante el uso de la propiedad intelectual, tanto de los recursos biológicos de países en desarrollo como del conocimiento que poseen las comunidades indígenas, con el fin de apropiarse de la exclusividad de sus derechos para explotarlos comercialmente. Disfrazada de «innovación», la forma común en que se lleva a cabo la biopiratería moderna se relaciona con el uso de organismos modificados genéticamente (OMG), una práctica que condena la biodiversidad y dificulta el cuidado de las semillas. En este sentido, la filósofa y activista india Vandana Shiva coloca las semillas en el centro de las múltiples crisis conectadas entre sí y apunta a lo que Avelino Sala retrata con su obra: «el control corporativo de la vida».

Regresando a la idea de «*Landshaft*» convendría recordar que fue la misma Monsanto la creadora del popular Agente Naranja, el herbicida defoliante utilizado por el Ejército norteamericano durante la Guerra de Vietnam para arrasarlo el ecosistema indochino, cuya fórmula no difiere mucho de la del Round Up o Glifosato, que la misma compañía obliga a comprar hoy día para el uso de sus semillas transgénicas. Sobra recordar que, como bien señala Shiva, el uso de este herbicida asociado al de sus OMG conduce a la desposesión y pobreza de las comunidades campesinas en India, cuyos índices de suicidio ya han superado los 200.000 en los últimos años. Con el fin de denunciar a la multinacional, muchos de los casos que se han señalado consisten precisamente en la ingesta de sus propios agrotóxicos.

La incapacidad de frenar el deterioro ecológico ante la pasividad de los gobiernos queda muy bien revelada en esta exposición a través de una obra de una mascarilla de mármol cuya imposibilidad de uso alude a una impotencia irónica similar a la que puede verse en *The Global Symbol. Love Among the Ruins*. Con un tono que navega en una difícil línea entre la utopía y la distopía, Sala aún en esta ocasión el símbolo de la globalización con el título homónimo de la novela de Evelyn Waugh (*Love Among the Ruins*, 1953). A Sala no le interesan el maniqueísmo de las

⁷ De la Torre, Blanca (7 de Octubre 2017). «La semilla como materia política», *Campo de Relámpagos*. Disponible en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-views/7/10/2017>.

visiones distópicas ni utópicas, sino situarse en un posible intersticio ubicado en la colisión entre ambas.

Ese choque entre utopía y distopía se evidencia también en la serie de tres videos bajo un título que homenajea a John Cage: *4 minutos 33 segundos de minutos de minutos de silencio*. Y es que el planeta se ha quedado mudo ante esa suerte de hiperobjetos, aquellos señalados por Timothy Morton, entre los que se encuentra el calentamiento global, junto a los materiales radioactivos, los desechos industriales y los cambios ambientales. Entendiendo los hiperobjetos en línea con la filosofía no antropocéntrica denominada Object Oriented Ontology (OOO, Ontología orientada a los objetos en castellano) que el filósofo amplía a su relación con la experiencia estética:

«La reacción humana al tiempo de los hiperobjetos toma tres formas básicas (...) La primera forma de reacción es la disolución de la noción de mundo. La segunda reacción es la imposibilidad de mantener la distancia cínica, el tipo de ideología dominante de nuestra era. La tercera reacción tiene que ver con qué tipo de experiencia estética y práctica son ahora objeto de reflexión en el tiempo de los hiperobjetos»⁸.

En esta misma línea, la serie formada por un video (*From Hell*) y una serie fotográfica (*Give me Shelter*) nos conduce a otra disyuntiva lingüística: la de las mal llamadas «catástrofes naturales». Con este cuerpo de obra, Sala retrata las consecuencias del tifón Haiyan (también conocido como tifón Yolanda), un ciclón tropical que asoló el Sudeste Asiático, devastando las islas Filipinas, que el artista registró durante una colaboración con una ONG en la isla Bantayan.

La mencionada disyuntiva no es más que el hecho de que, en términos de ecología política —y asumiendo la noción de ésta como un pleonismo meramente enfático—⁹, no hay nada de natural en una «catástrofe natural», ni en ninguno de los procesos *biovandálicos* ya mencionados.

Por otro lado, para pensar en términos de ecología política, tal y como señala Bruno Latour, es preciso evitar el peligro de las «representaciones» de la naturaleza y aceptar el riesgo de la metafísica¹⁰. Parece ser esta la vía adoptada por Sala aquí, huyendo de toda «representación» y apelando a un momento donde la experiencia estética solo tiene

⁸ Morton, Timothy (2013). *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minnesota: University of Minnesota Press. Posthumanities, p.24.

“The human reaction to the time of hyperobjects takes 3 basic forms (...). The 1st form of reaction is the dissolution of the notion of world. The second reaction is the impossibility of maintaining cynical distance, the dominant ideology mode of our age. The third reaction has to do with what kinds of aesthetic experience and practice are now thinkable in the time of hyperobjects”.

⁹ Danowski, Débora y Viveiros de Castro, Eduardo (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra, p.39.

¹⁰ Latour, Bruno (2013). *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. Barcelona: RBA, p. 12.

cabida como antesala de una llamada a la acción real. De este modo, y prosiguiendo con el filósofo francés:

«Dirigir por fin una política de la naturaleza; modificar la vida pública para que al fin tenga en cuenta la naturaleza; adaptar por fin nuestro sistema de producción a las exigencias de la naturaleza; preservar finalmente la naturaleza de las degradaciones humanas mediante una política bien medida y duradera. (...) en resumen, se trata de conseguir que la preocupación por la naturaleza desempeñe por fin un papel en la vida política»¹¹.

En una cadencia similar se pueden entender una serie de metáforas visuales de las *naturalezas-culturas* de Latour: una tabla de surf que no flota al estar hecha con bronce, y una sucesión de objetos y acuarelas que apelan a la reflexión de la mano de la ecofilosofía.

La obra medular articuladora que cierra la exposición gira en torno al hundimiento del Prestige y la batalla legal lidiada contra la naviera que bañó de crudo la costa cantábrica. Durante varios meses, Sala ha entrevistado al fiscal Álvaro García Ortiz, encargado del caso durante más de doce años y que supuso finalmente la primera sentencia en nuestro país sobre delitos medioambientales.

El video con su testimonio se acompaña de una instalación de materiales de archivo que diseccionan el relato. La obra se muestra cercana a las conocidas como *Forensic Aesthetics*¹², desde una aproximación donde los registros de efectos y causas del desastre funcionan como artefactos que visibilizan un trauma a modo de investigación pseudocientífica del suceso.

Para analizar las ideas de fondo de las «estéticas forenses», no hay más que detenerse unos instantes a analizar el cambio en los procesos de investigación de un crimen a través del imaginario audiovisual, contraponiendo los de los clásicos films de misterio en blanco y negro de una señorita Marple, Hércules Poirot, Sherlock Holmes y tantos otros, a los característicos de las series de hoy día. Mientras los primeros se basaban en herramientas puramente deductivas en que la psicología jugaba un papel crucial, en las series de misterio actuales (CSI, Bones...), el método pasa por una investigación científica en que será el análisis de los restos de la escena los que nos conducirán al culpable.

¹¹ *Ibidem*, p. 18.

¹² El término *Forensic Aesthetics* («estética forense») fue acuñado por *Forensic Architecture*, un colectivo multidisciplinar que utiliza el nombre tanto para denominar a su grupo como al propio modelo de práctica investigativa. Eyal Weizman, su creador, parte de la consideración de cómo la estética atraviesa todas las dimensiones de las operaciones de los estudios forenses como prácticas estéticas en sí mismas. Weizman publicó junto a Thomas Keenan un libro clave para analizar este tipo de prácticas, *La calavera de Mengele*, que parte de los acontecimientos surgidos a raíz del descubrimiento en Sao Paulo de lo que parecían ser los restos humanos de Josef Mengele, conocido como el «verdugo de Auschwitz». Para el reconocimiento de aquellos, se contó con especialistas forenses que recurrieron a técnicas como el análisis de la textura de los huesos, o el uso de técnicas videográficas de superposición de imágenes sobre los remanentes de la calavera. Las imágenes como resultado de estos procesos científicos pasaron así a adoptar unas connotaciones que iban mucho más allá de lo científico asumiendo connotaciones que se podrían analizar desde los estudios de la imagen en relación a la persuasión y la deducción.

A grandes rasgos el *giro forense* podría explicarse como una suerte de viraje que evidencia una pérdida del valor de «verdad» de las personas frente a una reafirmación de la «verosimilitud» del lenguaje científico.

El tipo de desplazamiento utilizado aquí por Avelino Sala juega con una aproximación intersticial a este tipo de prácticas: un carácter formal y una disección científica cercana a lo que podría ser «*eco-forensic aesthetics*», que el artista contrapone al testimonio del video, para cuestionar nuestros propios dispositivos subjetivos configuradores de la memoria traumática, en este caso de un episodio de trauma colectivo como el que supuso la catástrofe del Prestige.

Junto a la pieza anterior, otro cierre alternativo es sugerido a través de una obra ubicada en el jardín, formalizada en una instalación a modo de petición de auxilio: S.O.S. ¿Una llamada de ayuda a quién? ¿A nosotros mismos? ¿Nos pedimos autoayuda para hacernos conscientes del problema, de haber llegado a esa «*Ecology without Nature*» a la que también apunta Morton?¹³.

Los límites del fin

¿Puede haber límites en un planeta muerto? La pregunta parece inevitable si regresamos a esa idea de límites unida a la de una posible muerte de la naturaleza. Otro artículo más reciente de la revista con la que comenzamos este ensayo, *Nature*, sugiere que en este preciso momento nuestras sociedades tienen un 90% de posibilidades de colapsar.

Tal vez la muerte que sugiere Avelino Sala es la de una noción de naturaleza romántica, carente de espacio para aquella vieja idea de ruina y belleza del escenario devastado. La de la invalidez de aquel concepto caduco de «lo sublime» que parece prestarse aquí como la sombra de un sarcasmo. Aquel sentimiento *burkiano* de conciencia ante nuestra propia pequeñez y debilidad como seres morales parece haberse sustituido por el de impotencia y desesperación, desencadenantes de la conocida como *ecofatiga* o *ecoansiedad*, cuando no abiertamente de la *apatía climática*.

O quizá el artista emplea la noción de fin para hablar de un posible después, pues no parece buscar una visibilización más de los ampliamente conocidos procesos de acción antrópica asociados a la relación de la humanidad y la industrialización. Sala no busca apuntar las consecuencias ya mencionadas del

¹³ Morton, Timothy (2007). Ecology may be without nature. But it is not without us. En Morton, T., *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press.

imperialismo corporativo, la biopiratería, los procesos de extracción o cualquier otra acción depredadora del planeta característica del capitalismo tardío. En su lugar, Sala habla del después de todo aquello, de esa concatenación de hedonismo *low cost*¹⁴. Sugiere pues, abrir la conversación hacia ese fin de los límites o esos límites del fin que, en este caso, los de la humanidad y los del planeta, parecerían caminar de la mano. Y ya no hay tiempo de esperar a que Gaia se reequilibre sola desde que sabotamos sus sistemas regenerativos y devastamos sus ciclos naturales.

Pero más tarde o más temprano, en «la era de las consecuencias»¹⁵, la bestia responde.

¹⁴ H. Puleo, Alicia (2019). *Claves Ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Madrid: Plaza y Valdés.

¹⁵ «La era de la dilación, las medidas a medias, de los expedientes meramente apaciguadores y desconcertantes, la era de los aplazamientos, está llegando a su fin. En su lugar estamos asistiendo a la era de las consecuencias». Winston Churchill.



Give me Shelter

2013-2020

29,7 x 42 cm cadascuna

Impressió fotogràfica sobre

paper Hahnemühle

Les imatges que ací es presenten són fotografies preses a les botigues de refugiats en algunes illes de Filipines després del pas del tifó Haiyan. Aquestes imatges mostren l'únic sostre dels desplaçats pel desastre natural de manera abstracta, fora de context, per a assenyalar que allò que queda a qui no té res és un tros de plàstic que cobreix per a poder, almenys, dormir. La perspectiva d'aquestes fotos és important, ja que estan preses des de les lliteres on dormien els refugiats en moments en què no hi havia ningú a les tendes de campanya o parapets alçats.



Give me Shelter

29,7 x 42 cm cada una
Impresión fotográfica sobre
papel Hahnemühle

Las imágenes que aquí se presentan son fotografías tomadas en las tiendas de refugiados en algunas islas de Filipinas después del paso del tifón Haiyan. Estas, muestran el único techo de los desplazados por el desastre natural de forma abstracta, fuera de contexto, para señalar que lo que le queda al que no tiene nada es un trozo de plástico que le recubre para poder, al menos, dormir. La perspectiva de estas fotos es importante ya que están tomadas desde las literas donde dormían los refugiados en momentos en los que no había nadie en las tiendas de campaña o parapetos levantados.



From Hell

2013-2020

Video, 15' 21"

En la peça de vídeo, la càmera recorre el perímetre d'una d'aquestes illes, una xicoteta illa devastada. Recorrent-la per la vora, de manera simbòlica, es marca el límit de l'ésser humà i la naturalesa, de la força de la natura i de la capacitat de destrucció.



From Hell

2013-2020

Vídeo, 15' 21''

En el pieza de vídeo, la cámara recorre el perímetro de una de estas islas, una pequeña isla devastada. Al recorrerla por el borde, de manera simbólica se marca el límite del ser humano y la naturaleza, de la fuerza de esta y de la capacidad de destrucción.



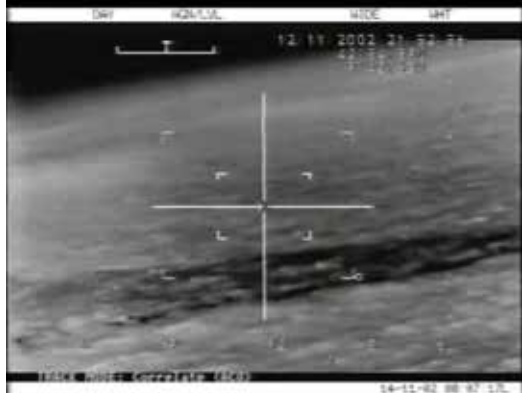
L'enfonsament/Prestige

2020

Videoinstal·lació

Mides variables

Una llarga entrevista sobre el famós desastre ecològic amb Álvaro García Ortiz, fiscal que va portar el cas del Prestige. Tot el que va envoltar el Prestige és un galimaties de dimensions desmesurades, però simbòlicament és el desastre ecològic per excel·lència en la nostra història recent. D'unes dimensions polítiques i socials que encara perduren en aquest context històric i que resisteixen en la nostra memòria col·lectiva. Ací es mostra aquesta problemàtica emprant materials del judici presentats en un format d'estètica forense.



Encienda la radio baliza, por favor,
la radio baliza de emergencia y prepare
todo el equipo de salvamento,

PIEZA DOCUMENTAL 13
RADIO - CANAL 11
CINTA 1A

min 00:00 a 02:34 13:43 UTC

please switch on radiobeacon, emergency
radiobeacon and prepare
all salvage equipment,



El Hundimiento/Prestige

2020

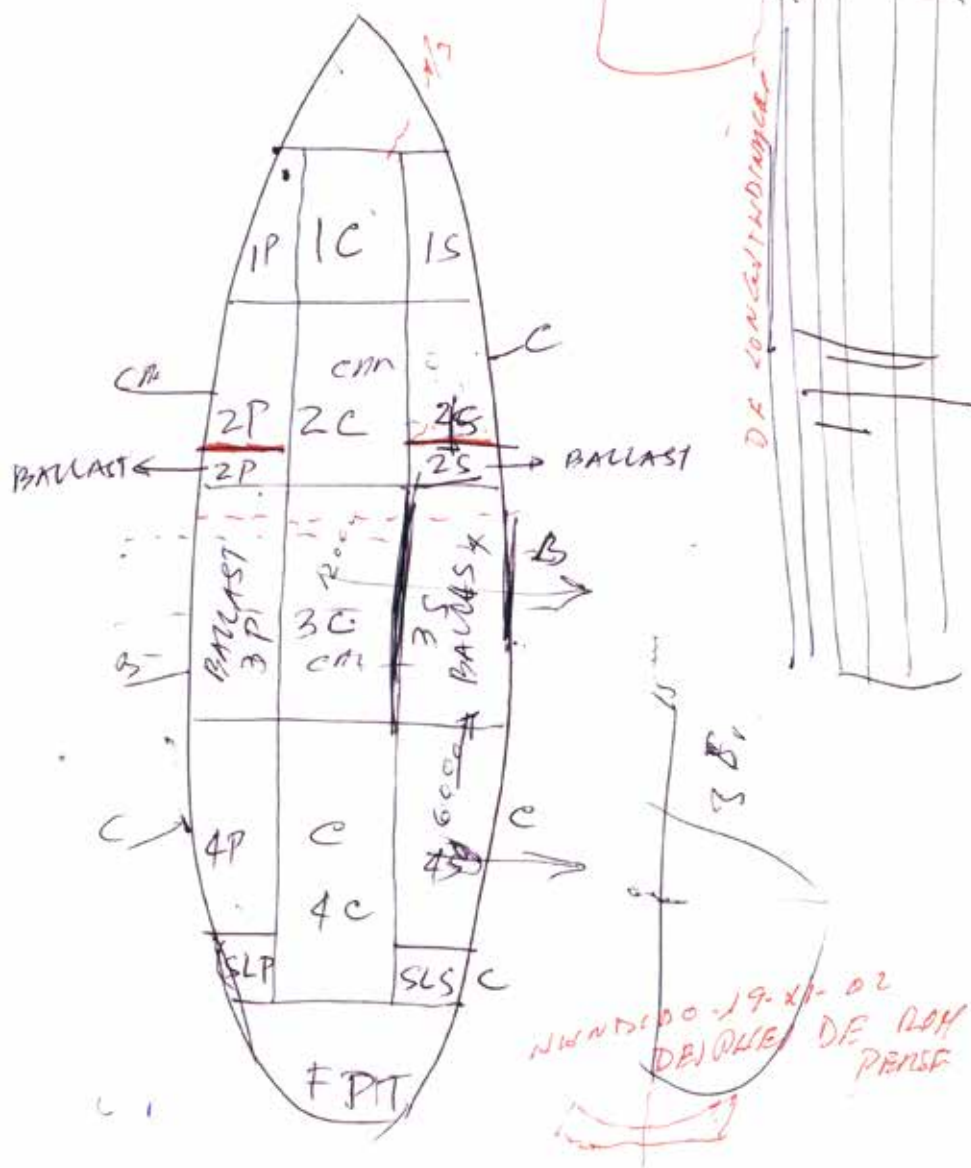
Videoinstalación

Medidas variables

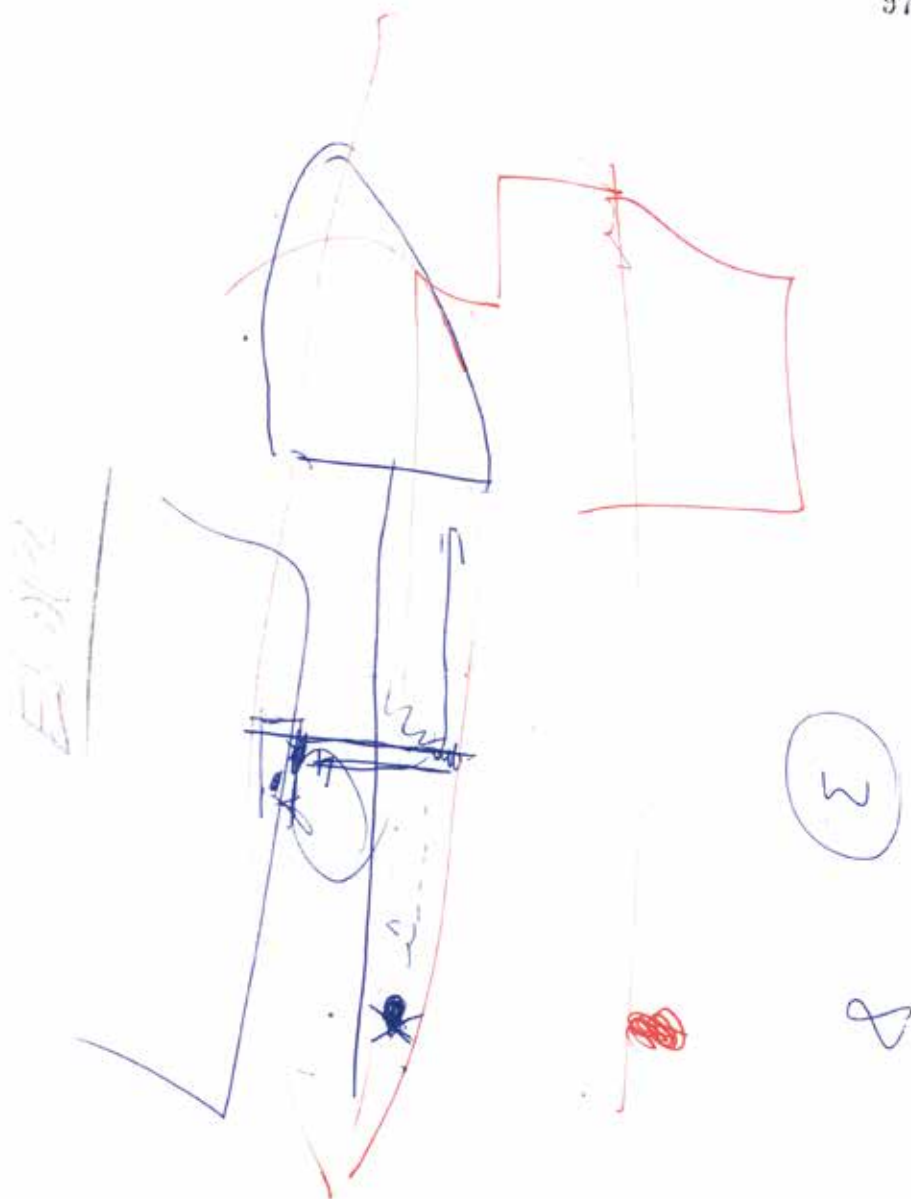
Una larga entrevista sobre el famoso desastre ecológico con Álvaro García Ortiz, fiscal que llevó el caso del Prestige. Todo lo que rodeó al Prestige es un galimatías de dimensiones desmesuradas, pero simbólicamente es el desastre ecológico por excelencia en nuestra historia reciente. De unas dimensiones políticas y sociales que aún permanecen en este contexto histórico y que resisten en nuestra memoria colectiva. Aquí se muestra esta problemática empleando materiales del juicio presentados en un formato de estética forense.

B/T PRESTIGE
14/11/02
1015

97211



97212





ZONA CONTAMINADA

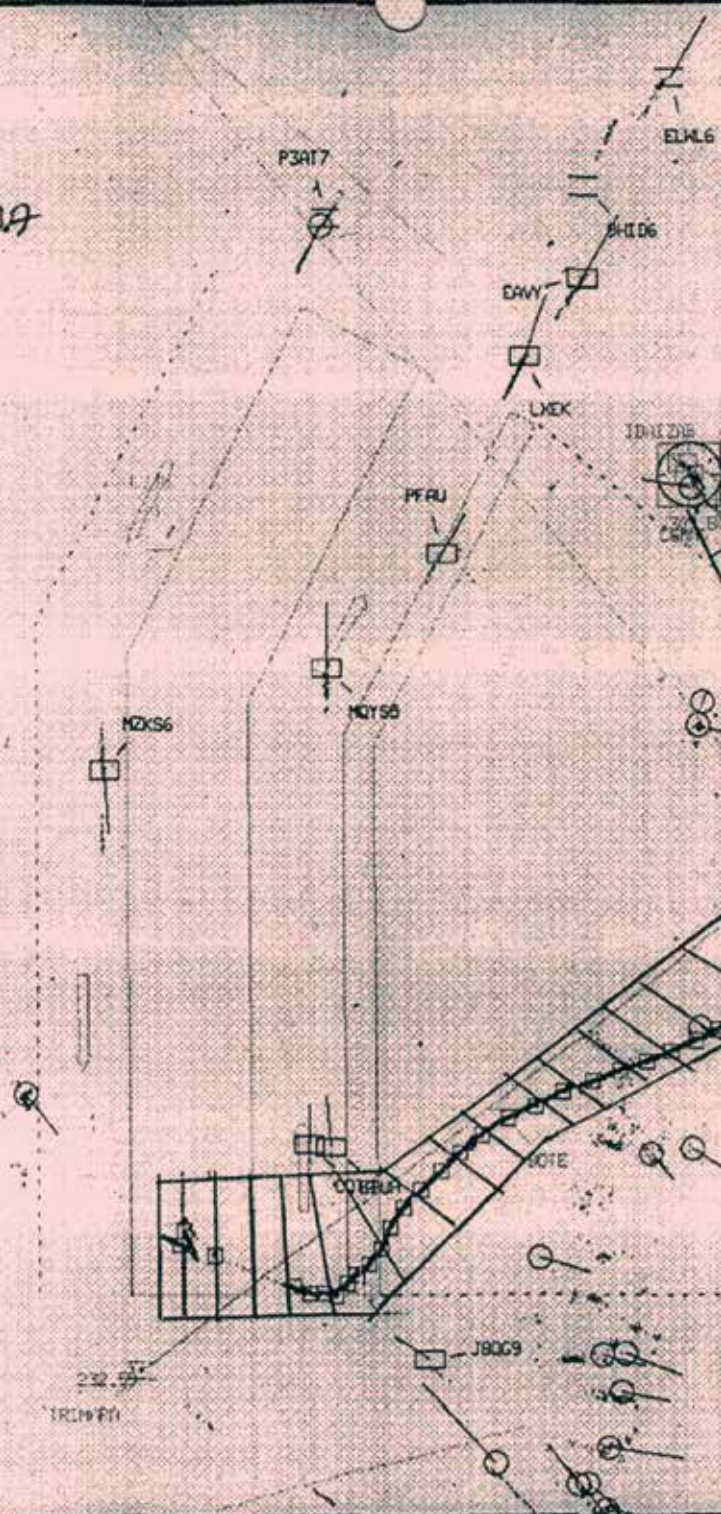
14-11-2002



Comando y Conforme con su original
28 ENE. 2003
DINI, 21-4-55

Comando y Conforme con su original

28 ENE. 2003



Lat: 43:19.339 N

0006

15:29:39 4374 perdido

Lon:009:59.794 W

040

10:09:13 Lugar del radar 0: Radar A

15:30:15

TCRE2

ZONA CONTAMINADA

ID :	9641	COO :	CGMNG
NOH :	PRESTIGE		
LAT :	43:19.510 N	LOH :	009:30.385 W
RUN :	312.0 Crd	VEL :	6.8 nds
DGT :	- m	TXT :	
CPH :	- min	TCPh :	- min
DIS :	0 m	DIR :	0.0 deg

Radar Video:

R3: XASTAS-X

Escala:

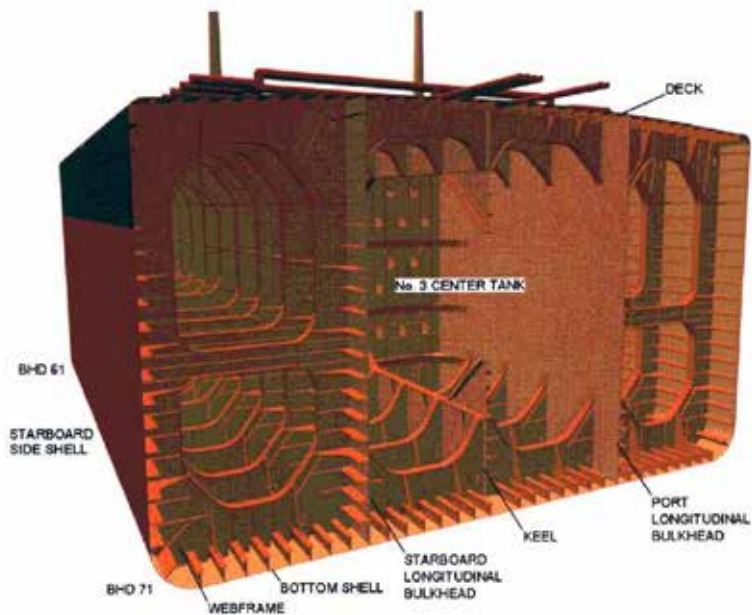
72 nm

las 9600 No. 1 Activado

001371

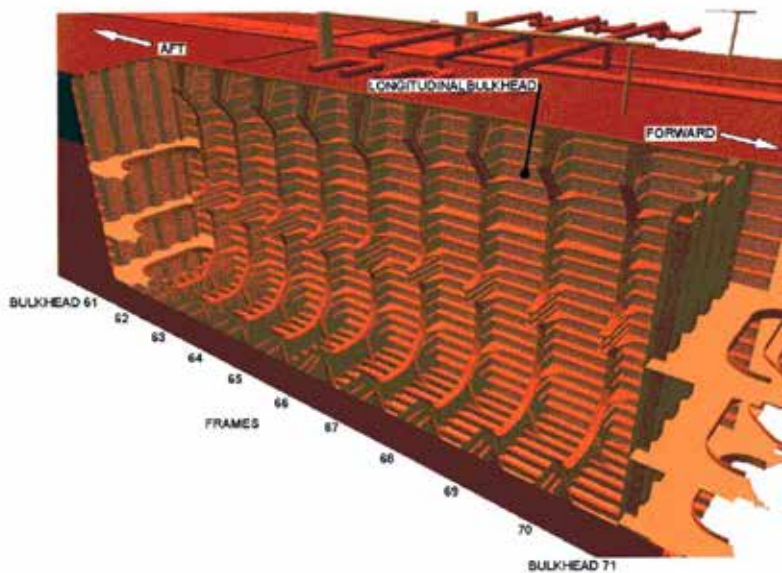
001380





C. R. Cushing & Co., Inc.

M/T PRESTIGE No. 3 CENTER AND WING TANKS



C. R. Cushing & Co., Inc.

M/T PRESTIGE No.3 STARBOARD WING TANK

REIMAGINANT ELS
MONUMENTS COM A
COSSOS MAL·LEABLES
QUE NO INSPIREN
CARPE DIEM

REIMAGINANDO LOS
MONUMENTOS COMO
CUERPOS MALEABLES
QUE NO INSPIREN
CARPE DIEM

Sue Spaid

El passat no està mort i soterrat. Ni tan sols és passat.

President Barack Obama, 2008

La «histèria» sobre la Història

Qui havia de pensar que una conferència convocada el maig de 2020 per l'artista espanyol Juanli Carrión, en col·laboració amb la National Academy of Sciences i l'Ambaixada d'Espanya a Washington DC, per a investigar les «conseqüències socials, econòmiques, mediambientals i gastronòmiques de la primera circumnavegació de la Terra fa cinc-cents anys» acabaria coberta d'un núvol de pols. Centrada en l'expedició de Magalhães (1519-1522), la successió de reunions per Zoom durant tres dijous consecutius es proposava commemorar el despertar europeu a noves cultures, llengües, espècies, condiments, aliments, etcètera. Al cap de poques setmanes, manifestants enfurits pels brutals, inadmissibles i sovint il·legals assassinats de milers de joves de color a mans de la policia des de 2010, es dedicarien a derrocar estàtues de bronze de l'explorador italià Cristòfol Colom en nombroses ciutats estatunidenques. Qui s'havia d'imaginar que aquell dinàmic despertar acabaria provocant aquests tràgics resultats?

Encara que les cinc naus i els 270 mariners de Magalhães van salpar anys després de la mort de Colom, no resulta fàcil apreciar del tot la valentia dels dèu homes que van finalitzar el viatge sense admetre al mateix temps que el seu heroisme i bona fortuna són, en part, responsables dels manifestants emmascarats que hui protesten als carrers posant en risc la seua salut. Aquelles dues exploracions no són exactament «història» d'una era passada: continuen formant part del nostre present, atès que cinc segles de desembarcaments en totes les costes —que un dia tindran lloc fins i tot en altres planetes— han provocat extincions massives d'espècies ací i allà. Implícita en aquest relat hi ha la desvaloració d'aquelles espècies —vegetals o humanes— que no sobreviuen les invasions, i l'exotisme de les quals sí que ho fan. Els monuments a la bravesa dels exploradors oculten la pèrdua d'espècies.

La qüestió és que també Espanya s'ha vist embolicada en onades d'histèria sobre la «història». L'any 2007 el país va aprovar la llei de memòria històrica, que decretava la retirada de tots els símbols i monuments commemoratius de dictadures feixistes i dels seus protagonistes. Ja el 1936 els anarquistes van exigir la retirada de l'estàtua d'Antoni López i López (1817-1883), un industrial de Barcelona que va amassar la seua fortuna amb el comerç il·legal d'esclaus, i que va contribuir amb això al «sosteniment del colonialisme espanyol a Àfrica i Amèrica del Sud»¹. El monument va reaparèixer menys d'una dècada després de la seua retirada, ja sota el règim franquista. L'any 2018, el clam de sindicats i de «ciutadans contra el racisme» va aconseguir que se n'autoritzara oficialment la retirada.

¹ Tsuchiya, Akiko (2020). "On Race, Colonialism and Falling Monuments in Spain and the US", *Washington University in St. Louis*. Disponible en: <https://sites.wustl.edu/rllwustl/on-race-colonialism-and-falling-monuments-in-spain-and-the-us/>.

Paradoxalment, quan la vila de Comillas (lloc de naixement de López) va sol·licitar el trasllat de la seua estàtua a la localitat, l'alcaldesa de Barcelona s'hi va negar al·legant el seu valor per a educar la ciutadania sobre el passat colonial d'Espanya. El fet veritablement cridaner és que l'elaborat pedestal de l'estàtua continua dret a la plaça d'Antoni López amb la intenció que servisca, juntament amb el lloc, de «testimoniatge del poder i influència exercits per López en vida i després de la seua mort»². Grups ciutadans, com SOS Racisme, que se centra en el tractament que Espanya dona als immigrants africans, organitzen protestes periòdiques a la plaça per conscienciar sobre el racisme i el colonialisme. Un altre grup «antiracista» va pintar al pedestal la imatge d'un migrant africà. Encara que amb la seua negativa a lliurar l'estàtua l'alcaldesa va evitar un «ací no ha passat res», llevat que s'erigisquen monuments amb narratives d'apoderament, la «histèria» sobre la història prevaldrà.

En una conferència celebrada l'any 1977, els indígenes americans van recomanar substituir la denominació de «Dia de Colom» per la de «Dia dels Pobles Indígenes», una iniciativa que va guanyant cada vegada més força. El grup d'artistes activistes For Freedoms va llançar «The 2020 Awakening», una campanya als Estats Units en què molts indígenes americans, però també immigrants i artistes de renom com Ai Wei Wei, Marilyn Minter o Shepard Fairey, van crear tanques publicitàries per a cada un dels cinquanta estats en honor del «Dia dels Pobles Indígenes». Claudia Peña, directora executiva de For Freedoms, assenyalava que: «celebrar el “Dia dels Pobles Indígenes” és un intent de canviar la narrativa canviant el narrador [...] la narrativa de les eleccions de 2020 inclourà una conversa entre els artistes i els residents que veuen aquestes tanques publicitàries principalment en àrees rurals»³. A més, recentment el *New York Times* va convidar cinc artistes a reimaginar monuments «per a un futur més just»⁴, i el 2018, Erin E. Evans, editora de *Mic*, va llançar el Projecte de Monuments Negres.

A parer meu, la polèmica global que envolta els monuments públics i les dates commemoratives està en el rerefons de l'exposició *Naturaleses mortes* d'Avelino Sala de 2021 però, a més, situa la seua producció artística com a preludi del fenomen i de diversos altres moviments de masses relacionats, com la «guerra contra el canvi climàtic», les «lluites contra la desigualtat global» o les «campanyes en pro de la descolonització dels museus». Encara que en crear les obres per a *Naturaleses mortes* Sala no pretenia, segurament, reimaginar monuments, les peces seleccionades semblen situar-nos en aquesta perspectiva. El que resulta evident és que aquestes obres ens arrossegueu cap al present, però ajudant-nos a aferrar-nos a certes veritats sobre el passat i, amb això, a oposar una resistència activa a una tendència recent marcada per l'obsessió sobre el futur. Abans de centrar-me en les obres exposades, he revisat quatre conceptes de «naturaleses mortes»: els *monuments contemporanis* que aspiren a apoderar les parts implicades

² Ídem.

³ Savej, Nadia (2010). "Indigenous Peoples' Day: the latest US billboard project to send a message", *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/oct/12/indigenous-peoples-day-billboard-project>.

⁴ Lescaze, W. (2020). "America's Monuments, Reimagined for a More Just Future", *New York Times*. Available at: <https://www.nytimes.com/2020/08/24/t-magazine/confederate-monuments-reimagined-racism.html>.

en l'ampliació de la narrativa; els *relats* constructius que romanen, de manera poc natural, *congelats*; l'actual *febre de les macrodades* la defensa de la idea de les quals que els immaneables algorismes ens salvaran té, amb freqüència, conseqüències letals, i els *senyals d'alerta* dirigits a advertir el públic sobre la vulnerabilitat del planeta davant del canvi climàtic. Començaré parlant breument sobre *estàtues* tal com se les planteja el filòsof francès Michel Serres en un llibre publicat el 1987.

Estàtues

L'any 2015 va aterrar l'esperada traducció anglesa de *Statues: le second livre des foundations*. No obstant això, la referència del títol a uns ens estàtics, el que Serres realment tracta en aquest llibre és com «el coneixement, la societat, el subjecte i l'objecte, el món i l'experiència» es basen en les mateixes narratives que donen peu a les estàtues de la cultura, siguen aquests objectes, imatges o textos. I dins d'aquest marc revisa una àmplia varietat d'«estàtues»: des de l'erigida en honor de Baal fa 4.000 anys a la qual recorda l'explosió del transbordador espacial *Challenger* el 1986. No crec que, si estiguera viu, Serres se sorprenguera del recent derrocament de monuments de bronze. De fet, ell diferenciava les estàtues com a objectes *rígid*s abocats a trencar-se dels cossos *fluid*s ablanits pel llenguatge. Com explica Peter Owens, «L'estàtua és rígida. No pot bressolar-se ni ballar. No pot sostindre ningú: no pot evitar que la danyen o la colpegen»⁵. Per a Serres⁶, el desastre del *Challenger* exemplificava la transformació de cossos maleables en tecnologies dures de forma molt semblant a les nostres obsessions bessones amb els algorismes i els viatges espacials. «Imitem les màquines, convertim els xiquets en robots, ens sotrem sota una pell de marbre»⁷. Però la qüestió camina en dues adreces: «L'obsessió amb el discurs ens fa oblidar el que és dur; però oblidar el que és dur ens fragilitza». El derrocament de monuments és una crida a expulsar les narratives subjacents que apunten a l'*statu quo*.

Fa ja tres dècades, Serres escrivia: «Comencem a penes a comprendre per a què serveixen les cultures, per a què serveixen les històries contades per les diferents literatures, per a què serveixen els dialectes, els accents locals, les reflexions de la filosofia, les savieses i els valors, o els gestos que les litúrgies prescriuen»⁸. I afegeix que «Els grups s'autogeneren mitjançant la cultura i el llenguatge que desenvolupen i que els preserven»⁹. El poder d'amplificació i acceleració de les xarxes socials fa que les guerres culturals cremen hui com mai abans¹⁰. Per a Serres, les estàtues importen perquè «els grups reconeixen la seua pròpia existència per l'existència dels seus déus o herois, i n'obtenen remeis per a les seues malalties concretes i es defensen pacientment davant de la mort i la desaparició»¹¹.

Serres, que es troba entre els primers que van reconèixer el pes dels pobles indígenes, va escriure: «Un grup mor quan la seua llengua es perd i cau en declivi de la mateixa manera en què ho fa el seu art»¹².

⁵ Owens, Peter (2010). "Statues or Bodies?: Michel Serres and Human Rights Discourse". P. 6. Disponible en: https://www.academia.edu/30063435/Statues_or_bodies_Michel_Serres_and_Human_Rights_Discourse.

⁶ Serres, Michel (2008). *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*. New York: Continuum.

⁷ Serres, Michel (2015). *Statues: The Second Book of Foundations*. London: Bloomsbury Academic, p. 199.

⁸ *Ibidem*, p. 6.

⁹ *Ídem*.

¹⁰ Spaid, Sue (2019). "Surfing the Public Square: On Worldlessness, Social Media, and the Dissolution of the Polis". *Open Philosophy* (2), pp. 668-678. [Jørgensen, Dorte (Ed.)].

¹¹ Serres, M. (2015), *op. cit.*, p. 7.

¹² *Ibidem*, p. 6.

Amb aquesta afirmació reconeix com la cultura —incloent-hi les seues estàtues i la seua llengua— perpetua la «immortalitat col·lectiva» del grup en termes de «producció d'història o de la seua pròpia reproducció dins d'aquesta història», i afig: «A vegades tem que la modernitat estiga permetent morir allò la utilitat del qual hem deixat de comprendre, o que estiga fins i tot destruint-ho mentre la violència que ens aguaita roman fora de control»¹³. Finalment, planteja: «Quan diem que sabem, qui és el que en sap? Quan decidim, qui és el que decideix? Només un individu? Tots? Una majoria? Una minoria activa i dinàmica? La massa, l'opinió? Uns quants representants? No hi ha dubte: tot això, simultàniament o successivament. El subjecte actuant i l'objecte sobre el qual intervenen les tecnologies socials es troben fora del nostre control»¹⁴. Així com la cultura ens manté vius, *les nostres* estàtues la mantenen, *a ella*, viva. Serres ens impel·leix a recordar els nostres ancestres, i això inclou totes les espècies extintes. Reimaginem els monuments com a cossos mal·leables, ablanits pel llenguatge. No ballen, però es bressolen.

¹³ *Ibídem*, pp. 6-7.

¹⁴ *Ibídem*, p. 7.

Monuments contemporanis

Com ja hem assenyalat, les estàtues mantenen vives les narratives d'una cultura impedita amb això la seua «mort natural». El problema és que algunes narratives no són memòries, sinó propaganda, unes històries divulgades més per a apuntalar els qui estan en el poder que a registrar narratives considerades massa importants per a oblidar. Com la història mateixa, els vencedors solen comptar amb moltes més oportunitats de transmetre les seues visions que els vençuts. Val la pena preguntar-se si els artistes han d'intervindre per a garantir que els monuments reflectisquen allò que realment va passar, o que representen moltes més perspectives que les dels poderosos, siguen aquests propagandistes, polítics o especuladors.

Les obres de Sala semblen brollar de la seua constant reflexió sobre què és el que es pot fer perquè la gent recorde esdeveniments que, d'una altra manera, caurien probablement en oblit. Per a demostrar la imprevisibilitat en què es desplega la història, he començat aquest text introduint diversos esdeveniments interrelacionats entorn del «monument contemporani» de Juanli Carrión. Lluny de ser lineals (A porta a B, B porta a C, etcètera), els esdeveniments reforcen la visió que la història no té punt final (sembla ser que Obama va parafrasejar William Faulkner), deixant als ciutadans futurs la tasca de bregar amb els efectes de les accions dels qui els van antecedir. Hi ha artistes a qui mou el desig imperiós d'assegurar que mai oblidarem el que va passar i qui en van ser els damnificats. Els artistes tenen diverses raons per a enfrontar-se a la història. Alguns, a la manera dels escriptors o els documentalistes, aspiren, sense més, a posar les coses al seu lloc. Gran exemple d'aquesta postura és la gegantesca obra *La mort de Marat* (1793), pintada per Jacques-Louis David perquè no oblidarem

el Regnat del Terror del seu temps. Uns altres es veuen a si mateixos com una sort de servei d'emergència que, com els parametges, té accés immediat a senyals providencials anticipatoris del desastre. I uns altres opten per centrar-se en els marginats i en minories que, d'una altra manera, romandrien obliterated de tota memòria humana. Les fotos i documentals d'Allan Sekula capten els excessos dels treballs marins i portuaris, amb vistes de mariners esllomant-se a les cobertes i d'estibadors treballant dia i nit als molls.

Una qüestió cardinal presideix l'exposició de Sala, i és la importància de l'apoderament de les comunitats per a identificar narratives que mereixen un registre permanent amb vista a una contextualització de les memòries públiques. Empre el terme «comunitat» perquè la història és una cosa que pertany per igual a cada un dels ciutadans, siguen quines siguen les seues perspectives. Com a senyal de les diverses capes de la història, de la seua complexitat i la seua multiplicitat d'interessos, les persones convocades a la conferència esmentada al començament d'aquest text van avaluar l'èxit històric de l'expedició en funció de les seues contribucions a la biodiversitat, història de la ciència, el jardí botànic nacional d'Espanya o les arts. El que no equival a admetre que la història siga una qüestió d'opinions ni a donar suport a l'existència de «fets alternatius». Ben al contrari, tot aquell que respecta la veritat es compromet a excavar en la història a la recerca de detalls desapareguts de la memòria. De la mateixa manera, els monuments *contemporanis* identifiquen i registren fets en el seu moment soterrats i que hui han d'eixir de nou a la llum. Si la modernitat esborra tot allò la inutilitat del qual no acabem d'acceptar, com, per exemple, les llengües indígenes, els monuments contemporanis posen el focus en «veritats inoportunes», que inspiren el públic a actuar amb urgència en nom dels qui pitjor ho passen.

Encara que l'obra de Avelino Sala es connecta amb multitud de problemàtiques, sent una preocupació particular pels oceans. Conegut el veredict del judici sobre el Prestige, el vaixell petrolier afonat en la mar el 2002 durant una tempesta, el vídeo de l'entrevista de Sala amb el fiscal Álvaro García Ortiz i la presentació de totes les proves recollides al llarg de dotze anys per a encausar els oficials del vaixell centra la nostra atenció en la responsabilitat del capità, per a reforçar amb això el cas del fiscal. El Prestige era un petrolier de vint-i-sis anys, de propietat grega i registrat a les Bahames. L'abocament de fuel a la costa gallega va afectar milers de quilòmetres del litoral espanyol, i va arruïnar al mateix temps les vides de pescadors espanyols i francesos. El 2013, «els tres jutges del Tribunal Superior de Justícia de Galícia van sentenciar que era impossible determinar-ne la responsabilitat criminal. El capità Apostolos Mangouras, el cap de màquines Nikolaos Argyropoulos i l'exdirector general de la Marina Mercant —l'autoritat marítima espanyola— José Luis López van ser absolts dels delictes contra el medi ambient dels quals havien sigut acusats. López va

ser l'únic alt funcionari governamental inculpat. Mangouras, de 78 anys, va ser declarat culpable de desobediència, una acusació menor, i condemnat a nou mesos de presó amb suspensió de pena»¹⁵. Per fortuna, el fiscal hi va apel·lar i va exposar el cas el l'any 2016 davant del Tribunal Suprem d'Espanya, que va condemnar el capità del vaixell a dos anys de presó per haver actuat «temeràriament i sabent que probablement es causarien greus danys» (mediambientals), i obria la possibilitat de processar també les asseguradores del vaixell¹⁶. En presentar el vídeo juntament amb proves del judici, Sala commemora la perseverança del fiscal, erigint un monument contemporani que pugui servir d'inspiració als fiscals.

La considerable degradació del 75% de la superfície de la Terra amenaça seriosament ja el benestar de 3200 milions de persones, la qual cosa intensifica la urgència de reparar el que ja s'ha degradat abans que els refugiats mediambientals inunden el globus. A la llum d'aquests fets, el brillant logo de Sala amb la frase *Amor entre les ruïnes* ens porta a imaginar el planeta com un vaixell a la deriva que s'encamina cap al desastre. Les investigacions demostren que les opinions no canviaran si no s'ofereixen dades i es contenen històries gràfiques, per això com d'apropiat és il·luminar en neó groc aquest eslògan¹⁷. Es creu que la informació negativa atrau i manté l'atenció més que la positiva¹⁸. Amb la vida en perill, hem d'activar els nostres plans, no siga que Space X acabe comercialitzant com a bots salvavides les seues naus espacials.

Històries congelades

El vídeotríptic de Sala titulat *4'33" minuts de silenci de minuts de silenci* (2020) s'inspira en l'obra musical en tres moviments de John Cage *4'33"* (1952). Tot i que les interpretacions de la partitura de Cage posen l'accent en els sons ambientals, el vídeo mut registra imatges de polítics, conductors, esportistes i espectadors detinguts en massa per a honrar morts per accident, terrorisme o catàstrofes naturals. Aquesta visió d'esportistes temporalment i espacialment congelats que veiem en els vídeos de Sala ens sembla especialment rellevants en relació amb les guerres culturals de hui en dia. El 2018, una presentadora de la cadena Fox-TV li va amollar a LeBron James «Calla i dribla», i això va animar el jugador a organitzar More Than a Vote, una iniciativa que va contribuir a augmentar la seua influència política especialment després que els Lakers guanyaren el campionat de l'NBA l'any 2020. El vídeo dels esportistes immòbils contradiu el silenci que d'ells s'espera, perquè el mateix silenci es postula ací com una poderosa forma d'activisme.

Contemplant la planxa de surf de bronze de Sala envoltada d'una foto que mostra la taula arrossegada cap al cim d'una duna d'arena (esculpida, igual que les ones, pel vent) ens fa pensar en la mort del surf. De fet, els científics prediuen que el canvi climàtic tindrà un efecte negatiu en la qualitat de les ones. És cert que la toxicitat dels materials utilitzats en la fabricació de les planxes de surf i els vestits de neoprè fa que els surfistes

¹⁵ European Union (2013). Eurojust News, (10), p. 4. Available at: https://www.environmentalprosecutors.eu/sites/default/files/EurojustNews_Issue10_2013-12-EN.pdf.

¹⁶ Reuters Staff (26 January 2016). "Spanish court sentences captain of sunken oil tanker Prestige to two years", Reuters. Disponible en: <https://www.reuters.com/article/uk-spain-prestige/spanish-court-sentences-captain-of-sunken-prestige-oil-tanker-to-two-years-idUKKCN0V41PA>.

¹⁷ Duffy, Bobby (2019). *The Perception: Why We're Wrong About Nearly Everything*. London: Atlantic Books Ltd., p. 67.

¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

no siguen vistos com a massa ecologistes per la major part de la gent. No obstant això, un sondeig efectuat per la revista en línia de surf *Stab* entre 700 surfistes de sis continents va revelar precisament el contrari: la gran majoria coincideix amb els científics pel que fa al canvi climàtic, que considera el problema més important de l'ésser humà, defensa l'ús d'energies renovables enfront de combustibles fòssils i espera que els governs les regulen, si bé només la meitat se'n declara preocupada per la «qualitat de les ones». Estrelles del surf com Kelly Slater o Rob Machado promouen l'ús de materials ecològics i han fundat organitzacions en pro de la conservació dels oceans. Les aquarel·les de Sala amb aforismes filosòfics centrats en la naturalesa i l'ecologia ens sedueixen, mentre la seua densa prosa es fon en uns xocants textos. Res no podria resultar més congelat que la freda màscara N95 de marbre de Sala, la inflexibilitat de la qual la torna inútil, com a màscara i com a monument contemporani.

La febre de les macrodades

El problema és que la nostra obsessió amb la racionalitat i amb la fantasia que la tecnologia ens acabarà salvant ens ha fet més indisCIPLINATS. Res de nou sota el sol: «els estoics van llegar a la posteritat la noció de la justícia inherent de l'univers i de la capacitat de l'home racional per a comprendre els grans ordres de la naturalesa i així, mitjançant el raciocini, adaptar-hi la seua conducta». El determinisme tecnològic d'ahir va donar pas al determinisme algorítmic de hui, amb el que l'explotació de dades proporciona la il·lusió que tots els problemes són manejables i que és possible posar «sota control» successos impredecibles, siguen incendis forestals, permutes i derivats financers, fons d'alt risc, prediccions de pandèmies, algorismes de xarxes socials o ciutats intel·ligents. Els grans laboratoris farmacèutics difonen en aquests moments les espècies invasores del demà, com a plantes modificades genèticament que maten la terra, organismes patentats per a retornar terres degradades a la naturalesa (que podrien fins i tot usar-se en el futur a Mart) i 750 milions de mosquits transgènics programats per a limitar la població de femelles «xupla-sang» amb l'esperança d'apaciar la difusió del dengue o de la febre del Zika.

No s'inclouen aquí les dades de la NASA relatives al tifó Haiyan impresos en una ploma, el que visualitza la capacitat de la tecnologia de hui per a comprimir quantitats massives de dades, lligant al mateix temps la seua font (tinter) amb el disseny (dibuix) i el llenguatge (escriptura). El novembre de 2013, poc després que el tifó Haiyan agranara les Filipines, Sala va arribar a l'illa de Bantayan per a fotografiar la seua destrucció. Mentre registrava la devastació causada per un dels ciclons tropicals més poderosos des que hi ha registres, es va sorprendre de veure el desplegament de tendes de campanya d'NGO, amb els seus logotips ben visibles suggerint un triple paper d'aliats, publicistes i invasors. També va fotografiar i documentar el perímetre litoral de l'illa, els arrasats esculls de coral de la qual han delmat la població de peixos.

Senyals d'alerta

L'intent evident de Avelino Sala d'esperonar la consciència del públic sobre el naufragi del nostre vaixell es plasma en un gegantesc neó verd amb el senyal de socors S.O.S. en majúscules. S.O.S. és un acrònim format a partir de les frases angleses «*Save Our Ship*» (salveu el nostre vaixell) o «*Save Our Souls*» (salveu les nostres ànimes), les lletres del qual es corresponen en el codi Morse amb el senyal de tres pulsacions curtes/tres de llargues/tres de curtes, que al principi es va utilitzar com a senyal de perill amb independència de l'idioma parlat pel seu emissor. Curiosament, va ser la ràdio marítima alemanya la primera a adoptar-la el 1905. Sala la mostra per a indicar perill marítim i perill institucional, perquè alerta els vianants davant de la destrucció de les institucions culturals, democràtiques i religioses.

*El pasado no está muerto y enterrado.
Ni siquiera es pasado.*
Presidente Barack Obama, 2008

La «histeria» sobre la Historia

Quién iba a pensar que una conferencia convocada en mayo de 2020 por el artista español Juanli Carrión, en colaboración con la National Academy of Sciences y la Embajada de España en Washington DC, para investigar las «consecuencias sociales, económicas, medioambientales y gastronómicas de la primera circunnavegación de la Tierra hace quinientos años» acabaría cubierta de una nube de polvo. Centrada en la expedición de Magallanes (1519-1522), la sucesión de reuniones por Zoom durante tres jueves consecutivos se proponía conmemorar el despertar europeo a nuevas culturas, lenguas, especies, especias, alimentos, etcétera. Unas semanas después, manifestantes enfurecidos por los brutales, inadmisibles y a menudo ilegales asesinatos de miles de jóvenes de color a manos de la policía desde 2010, se dedicarían a derribar estatuas de bronce del explorador italiano Cristóbal Colón en numerosas ciudades estadounidenses. ¿Quién iba a imaginar que aquel dinámico despertar acabaría provocando estos trágicos resultados?

Aunque las cinco naves y 270 marinos de Magallanes zarparon años después de la muerte de Colón, no resulta fácil apreciar del todo la valentía de los diecinueve hombres que finalizaron el viaje sin admitir al mismo tiempo que su heroísmo y buena fortuna son, en parte, responsables de los manifestantes enmascarados que hoy protestan en las calles poniendo en riesgo su salud. Aquellas dos exploraciones no son exactamente «historia» de una era pasada: continúan formando parte de nuestro presente, toda vez que cinco siglos de desembarcos en todas las costas —que un día tendrán lugar incluso en otros planetas— han provocado extinciones masivas de especies aquí y allá. Implícita en ese relato está la desvalorización de aquellas especies —vegetales o humanas— que no sobreviven a las invasiones, y el exotismo de las que sí lo hacen. Los monumentos a la bravura de los exploradores ocultan la pérdida de especies.

La cuestión es que también España se ha visto envuelta en oleadas de histeria sobre la «historia». En 2007 el país aprobó la Ley de Memoria Histórica, que

decretaba la retirada de todos los símbolos y monumentos conmemorativos de dictaduras fascistas y de sus protagonistas. Ya en 1936 los anarquistas exigieron la retirada de la estatua de Antonio López y López (1817-1883), un industrial de Barcelona que amasó su fortuna con el comercio ilegal de esclavos, contribuyendo con ello al «sostenimiento del colonialismo español en África y América del Sur»¹. El monumento reapareció menos de una década después de su retirada, ya bajo el régimen franquista. En 2018, el clamor de sindicatos y de «ciudadanos contra el racismo» consiguió que se autorizara oficialmente su retirada.

Paradójicamente, cuando la villa de Comillas (lugar de nacimiento de López) solicitó el traslado de su estatua a la localidad, la alcaldesa de Barcelona se negó alegando su valor para educar a la ciudadanía sobre el pasado colonial de España. Lo verdaderamente llamativo es que el elaborado pedestal de la estatua continúa en pie en la Plaça d'Antonio López con la intención de que sirva, junto con el lugar, de «testimonio del poder e influencia ejercidos por López en vida y después de su muerte»². Grupos ciudadanos como SOS Racismo, que se centra en el tratamiento que España da a los inmigrantes africanos, organizan protestas periódicas en la plaza para concienciar sobre el racismo y el colonialismo. Otro grupo «antirracista» pintó en el pedestal la imagen de un migrante africano. Aunque con su negativa a entregar la estatua la alcaldesa evitó un «aquí no ha pasado nada», a menos que se erijan monumentos con narrativas de empoderamiento, la «histeria» sobre la historia prevalecerá.

En una conferencia celebrada en 1977, los indígenas americanos recomendaron sustituir la denominación de «Día de Colón» por la de «Día de los Pueblos Indígenas», una iniciativa que va ganando cada vez más fuerza. El grupo de artistas activistas For Freedoms lanzó «The 2020 Awakening», una campaña en los Estados Unidos en la que muchos indígenas americanos, pero también inmigrantes y artistas de renombre como Ai Wei Wei, Marilyn Minter o Shepard Fairey, crearon vallas publicitarias para cada uno de los cincuenta estados en honor del «Día de los Pueblos Indígenas». Claudia Peña, directora ejecutiva de For Freedoms, señala que: «celebrar el “Día de los Pueblos Indígenas” es un intento de cambiar la narrativa cambiando el narrador [...] la narrativa de las elecciones de 2020 incluirá una conversación entre los artistas y los residentes

¹ Tsuchiya, Akiko (2020). “On Race, Colonialism and Falling Monuments in Spain and the US”, *Washington University in St. Louis*. Disponible en: <https://sites.wustl.edu/rllwustl/on-race-colonialism-and-falling-monuments-in-spain-and-the-us/>.

² *Ídem*.

que ven estas vallas publicitarias principalmente en áreas rurales»³. Además, recientemente el *New York Times* invitó a cinco artistas a reimaginar monumentos «para un futuro más justo»⁴, y en 2018, Erin E. Evans, editora de Mic, lanzó el Proyecto de Monumentos Negros.

En mi opinión, la polémica global que rodea a los monumentos públicos y las fechas conmemorativas está en el trasfondo de la exposición *Naturalezas muertas* de Avelino Sala, pero además ubica su producción artística como preludio del fenómeno y de varios otros movimientos de masas relacionados, como la «guerra contra el cambio climático», las «luchas contra la desigualdad global» o las «campañas en pro de la decolonización de los museos». Aunque al crear las obras para *Naturalezas muertas* Sala no pretendía, seguramente, reimaginar monumentos, las piezas seleccionadas parecen situarnos en esa perspectiva. Lo que sí resulta evidente es que esas obras nos arrastran hacia el presente, pero ayudándonos a aferrarnos a ciertas verdades sobre el pasado y, con ello, a oponer una resistencia activa a una tendencia reciente marcada por la obsesión acerca del futuro. Antes de centrarme en las obras expuestas, he revisado cuatro conceptos de «naturalezas muertas»: los *monumentos contemporáneos* que aspiran a empoderar a las partes implicadas en la ampliación de la narrativa; los *relatos* constructivos que permanecen, de modo poco natural, *congelados*; la actual *fiebre de los macrodatos* cuya defensa de la idea de que los inmanejables algoritmos nos salvarán tiene, con frecuencia, consecuencias letales, y las *señales de alerta* dirigidas a advertir al público sobre la vulnerabilidad del planeta frente al cambio climático. Comenzaré hablando brevemente sobre *estatuas* tal como se las plantea el filósofo francés Michel Serres en un libro publicado en 1987.

Estatuas

En 2015 aterrizó la esperada la traducción inglesa de *Statues: le second livre des foundations*. No obstante la referencia del título a unos entes estáticos, lo que Serres realmente trata en este libro es cómo «el conocimiento, la sociedad, el sujeto y el objeto, el mundo y la experiencia» se basan en las mismas narrativas que dan pie a las estatuas de la cultura, sean estas objetos, imágenes o textos. Y dentro de ese marco revisa una amplia variedad de «estatuas»: desde la erigida en honor de Baal hace 4000 años a la que recuerda la explosión del transbordador espacial *Challenger*

³ Savej, Nadia (2010). “Indigenous Peoples’ Day: the latest US billboard project to send a message”, *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/oct/12/indigenous-peoples-day-billboard-project>.

⁴ Lescaze, W. (2020). “America’s Monuments, Reimagined for a More Just Future”, *New York Times*. Available at: <https://www.nytimes.com/2020/08/24/t-magazine/confederate-monuments-reimagined-racism.html>.

en 1986. No creo que, de estar vivo, Serres se sorprendiera del reciente derribo de monumentos de bronce. De hecho, él diferenciaba las estatuas en tanto que objetos *rígidos* abocados a romperse de los cuerpos *fluidos* ablandados por el lenguaje. Como explica Peter Owens, «La estatua es rígida. No puede mecarse ni bailar. No puede sostener a nadie: no puede evitar que la dañen o la golpeen»⁵. Para Serres⁶, el desastre del *Challenger* ejemplificaba la transformación de cuerpos maleables en tecnologías duras de forma muy parecida a nuestras obsesiones gemelas con los algoritmos y los viajes espaciales. «Imitamos a las máquinas, convertimos a los niños en robots, nos enterramos bajo una piel de mármol»⁷. Pero la cuestión marcha en dos direcciones: «La obsesión con el discurso nos hace olvidar lo duro; pero olvidar lo duro nos fragiliza». El derribo de monumentos es un llamamiento a expulsar las narrativas subyacentes que apuntalan el *statu quo*.

Hace ya tres décadas, Serres escribía: «Empezamos apenas a comprender para qué sirven las culturas, para qué sirven las historias contadas por las diferentes literaturas, para qué sirven los dialectos, los acentos locales, las reflexiones de la filosofía, las sabidurías y valores, o los gestos que las liturgias prescriben»⁸. Añadiendo que «Los grupos se autogeneran mediante la cultura y lenguaje que desarrollan y que los preservan»⁹. El poder de amplificación y aceleración de las redes sociales hace que las guerras culturales ardan hoy como nunca antes¹⁰. Para Serres, las estatuas importan porque «los grupos reconocen su propia existencia por la existencia de sus dioses o héroes, obteniendo de ello remedios para sus enfermedades concretas y defendiéndose pacientemente frente la muerte y la desaparición» .

Serres, que se encuentra entre los primeros que reconocieron el peso de los pueblos indígenas, escribió: «Un grupo muere cuando su lengua se pierde y cae en declive de la misma forma en que lo hace su arte»¹². Con esa afirmación reconoce cómo la cultura —incluyendo sus estatuas y su lengua— perpetúa la «inmortalidad colectiva» del grupo en términos de «producción de historia o de su propia reproducción dentro de esa historia», y añade: «A veces temo que la modernidad esté permitiendo morir aquello cuya utilidad hemos dejado de comprender, o que esté incluso destruyéndolo mientras la violencia que nos acecha permanece fuera de control»¹³. Finalmente plantea: «Cuando decimos que sabemos, ¿quién es el

⁵ Owens, Peter (2010). “Statues or Bodies?: Michel Serres and Human Rights Discourse”, p.6.. Disponible en: https://www.academia.edu/30063435/Statues_or_bodies_Michel_Serres_and_Human_Rights_Discourse.

⁶ Serres, Michel (2008). *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*. New York: Continuum.

⁷ Serres, Michel (2015). *Statues: The Second Book of Foundations*. London: Bloomsbury Academic, p. 199.

⁸ *Ibidem*, p. 6.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Spaid, Sue (2019). “Surfing the Public Square: On Worldlessness, Social Media, and the Dissolution of the Polis”. *Open Philosophy* (2), pp. 668-678. [Jørgensen, Dorte (Ed.)].

¹¹ Serres, M. (2015), *op. cit.*, p. 7.

¹² *Ibidem*, p. 6.

¹³ *Ibidem*, pp. 6-7.

que sabe? Cuando decidimos, ¿quién es el que decide? ¿Solo un individuo? ¿Todos? ¿Una mayoría? ¿Una minoría activa y dinámica? ¿La masa, la opinión? ¿Unos cuantos representantes? No hay duda: todo eso, simultánea o sucesivamente. El sujeto actuante y el objeto sobre el que intervienen las tecnologías sociales se hallan fuera de nuestro control»¹⁴. Igual que la cultura nos mantiene vivos, *nuestras* estatuas la mantienen, *a ella*, viva. Serres nos impela a rememorar a nuestros ancestros, lo que incluye todas las especies extintas. Reimaginemos los monumentos como cuerpos maleables, ablandados por el lenguaje. No bailan, pero se mecen.

¹⁴ *Ibidem*, p. 7.

Monumentos contemporáneos

Como ya hemos señalado, las estatuas mantienen vivas las narrativas de una cultura impidiendo con ello su «muerte natural». El problema es que algunas narrativas no son memorias, sino propaganda, unas historias divulgadas más para apuntalar a quienes están en el poder que a registrar narrativas consideradas demasiado importantes para olvidar. Como la propia historia, los vencedores suelen contar con muchas más oportunidades de transmitir sus visiones que los vencidos. Merece la pena preguntarse si los artistas deben intervenir para garantizar que los monumentos reflejen aquello que realmente pasó, o que representen muchas más perspectivas que las de los poderosos, sean estos propagandistas, políticos o especuladores.

Las obras de Sala parecen brotar de su constante reflexión sobre qué es lo que se puede hacer para que la gente recuerde acontecimientos que, de otro modo, caerían probablemente en el olvido. Para demostrar la imprevisibilidad en la que se despliega la historia, comencé este texto introduciendo varios acontecimientos interrelacionados en torno al «monumento contemporáneo» de Juanli Carrión. Lejos de ser lineales (A lleva a B, B lleva a C, etcétera), los acontecimientos refuerzan la visión de que la historia no tiene punto final (parece ser que Obama parafraseó a William Faulkner), dejando a los ciudadanos futuros la tarea de lidiar con los efectos de las acciones de quienes les antecedieron. Hay artistas a quienes mueve el deseo imperioso de asegurar que jamás olvidaremos lo que pasó y quiénes fueron los damnificados. Los artistas tienen varias razones para enfrentarse a la historia. Algunos, a la manera de

los escritores o los documentalistas, aspiran, sin más, a poner las cosas en su sitio. Gran ejemplo de esta postura es la gigantesca obra *La muerte de Marat* (1793), pintada por Jacques-Louis David para que no olvidáramos el Reinado del Terror de su tiempo. Otros se ven a sí mismos como una suerte de servicio de emergencia que, como los paramédicos, tiene acceso inmediato a señales providenciales anticipatorias del desastre. Y otros optan por centrarse en los marginados y en minorías que, de otro manera, permanecerían obliterados de toda memoria humana. Las fotos y documentales de Allan Sekula captan los excesos de los trabajos marinos y portuarios, con vistas de marineros deslomándose en las cubiertas y de estibadores trabajando día y noche en los muelles.

Una cuestión cardinal preside la exposición de Sala, y es la importancia del empoderamiento de las comunidades para identificar narrativas que merecen un registro permanente con vistas a una contextualización de las memorias públicas. Empleo el término «comunidad» porque la historia es algo que pertenece por igual a cada uno de los ciudadanos, sean cuales sean sus perspectivas. Como señal de las diversas capas de la historia, de su complejidad y su multiplicidad de intereses, las personas convocadas a la conferencia mencionada al comienzo de este texto evaluaron el éxito histórico de la expedición en función de sus contribuciones a la biodiversidad, historia de la ciencia, el jardín botánico nacional de España o las artes. Lo que no equivale a admitir que la historia sea una cuestión de opiniones ni a respaldar la existencia de «hechos alternativos». Sin embargo, todo aquel que respeta la verdad se compromete a excavar en la historia en busca de detalles desaparecidos de la memoria. Del mismo modo, los monumentos *contemporáneos* identifican y registran hechos en su día sepultados y que hoy deben salir de nuevo a la luz. Si la modernidad borra todo aquello cuya inutilidad no acabamos de aceptar, como, por ejemplo, las lenguas indígenas, los monumentos *contemporáneos* ponen el foco en «verdades inoportunas», inspirando al público a actuar con urgencia en nombre de quienes peor lo pasan.

Aunque la obra de Avelino Sala se conecta con multitud de problemáticas, siente una preocupación particular por los océanos. Conocido el veredicto del juicio sobre el Prestige, el buque petrolero hundido en el mar en 2002 durante una tormenta, el vídeo de la entrevista de Sala con

el fiscal Álvaro García Ortiz y la presentación de todas las pruebas recogidas a lo largo de doce años para encausar a los oficiales del barco centra nuestra atención en la responsabilidad del capitán, reforzando con ello el caso del fiscal. El Prestige era un petrolero de veintiséis años, de propiedad griega y registrado en Bahamas. El vertido de fuel en la costa gallega afectó a miles de kilómetros del litoral español, arruinando al mismo tiempo las vidas de pescadores españoles y franceses. En 2013, «los tres jueces del Tribunal Superior de Justicia de Galicia fallaron que era imposible determinar la responsabilidad criminal. El capitán Apostolos Mangouras, el jefe de máquinas Nikolaos Argyropoulos y el exdirector general de la Marina Mercante —la autoridad marítima española— José Luis López[-Sors] fueron absueltos de los delitos contra el medio ambiente de los que habían sido acusados. López [-Sors] fue el único alto funcionario gubernamental inculcado. Mangouras, de 78 años, fue declarado culpable de desobediencia, una acusación menor, y condenado a nueve meses de cárcel con suspensión de pena»¹⁵. Por fortuna, el fiscal apeló y expuso el caso en el año 2016 ante el Tribunal Supremo de España, que condenó al capitán del buque a dos años de prisión por haber actuado «temerariamente y a sabiendas de que probablemente se causarían graves daños» (medioambientales), abriendo la posibilidad de procesar también a las aseguradoras del barco¹⁶. Al presentar el video junto con pruebas del juicio, Sala conmemora la perseverancia del fiscal, erigiendo un monumento contemporáneo que pueda servir de inspiración a los fiscales.

La considerable degradación del 75% de la superficie de la Tierra amenaza seriamente ya el bienestar de 3200 millones de personas, lo que intensifica la urgencia de reparar lo ya degradado antes de que los refugiados medioambientales inunden el globo. A la luz de esos hechos, el brillante logo de Sala con la frase *Amor entre las ruinas* nos lleva a imaginar el planeta como un barco a la deriva que se encamina hacia el desastre. Las investigaciones demuestran que las opiniones no cambiarán si no se ofrecen datos y se cuentan historias gráficas, de ahí lo apropiado de iluminar en neón amarillo ese eslogan¹⁷. Se cree que la información negativa atrae y mantiene la atención más que la positiva¹⁸. Con la vida en peligro, debemos activar nuestros planes, no vaya a ser que Space X acabe comercializando como botes salvavidas sus naves espaciales.

¹⁵ European Union (2013). Eurojust News, (10), p. 4. Available at: https://www.environmental-prosecutors.eu/sites/default/files/Eurojust-News_Issue10_2013-12-EN.pdf.

¹⁶ Reuters Staff (26 January 2016). “Spanish court sentences captain of sunken oil tanker Prestige to two years”, Reuters. Disponible en: <https://www.reuters.com/article/uk-spain-prestige/spanish-court-sentences-captain-of-sunken-prestige-oil-tanker-to-two-years-idUKKCNOV41PA>.

¹⁷ Duffy, Bobby (2019). *The Perception: Why We're Wrong About Nearly Everything*. London: Atlantic Books Ltd., p. 67.

¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

Historias congeladas

El videotrípico de Sala titulado *4'33" minutos de silencio de minutos de silencio* (2020) se inspira en la obra musical en tres movimientos de John Cage *4'33"* (1952). Aunque las interpretaciones de la partitura de Cage ponen el acento en los sonidos ambientales, el vídeo mudo registra imágenes de políticos, conductores, deportistas y espectadores detenidos en masa para honrar a muertos por accidente, terrorismo o catástrofes naturales. Esa visión de deportistas temporal y espacialmente congelados que vemos en los vídeos nos parece especialmente relevante en relación con las guerras culturales de hoy en día. En 2018, una presentadora de la cadena Fox-TV le espetó a LeBron James «Cállate y dribla», lo que animó al jugador a organizar *More Than a Vote*, una iniciativa que contribuyó a aumentar su influencia política especialmente después de que los Lakers ganaran el campeonato de la NBA en 2020. El video de los deportistas inmóviles contradice el silencio que de ellos se espera, pues el propio silencio se postula aquí como una poderosa forma de activismo.

Contemplar la tabla de surf de bronce de Sala rodeada de una foto que muestra la tabla arrastrada hacia la cima de una duna de arena (esculpida, igual que las olas, por el viento) nos hace pensar en la muerte del surf. De hecho, los científicos predicen que el cambio climático tendrá un efecto negativo en la calidad de las olas. Es cierto que la toxicidad de los materiales empleados en la fabricación de las tablas de surf y los trajes de neopreno hace que los surfistas no sean vistos como demasiado ecologistas por la mayor parte de la gente. Sin embargo, un sondeo efectuado por la revista *online* de surf *Stab* entre 700 surfistas de seis continentes reveló precisamente lo contrario: la gran mayoría coincide con los científicos en lo concerniente al cambio climático, que considera el problema más importante del ser humano, defiende el uso de energías renovables frente al de combustibles fósiles y espera que los gobiernos las regulen, si bien solo la mitad de ellos se declara preocupada por la «calidad de las olas». Estrellas del surf como Kelly Slater o Rob Machado promueven el uso de materiales ecológicos y han fundado organizaciones en pro de la conservación de los océanos. Las acuarelas de Sala con aforismos filosóficos centrados en la naturaleza y la ecología nos seducen, mientras su densa prosa se funde en unos chocantes textos. Nada

podría resultar más congelado que la fría mascarilla N95 de mármol de Sala, cuya inflexibilidad la vuelve inútil, como mascarilla y como monumento contemporáneo.

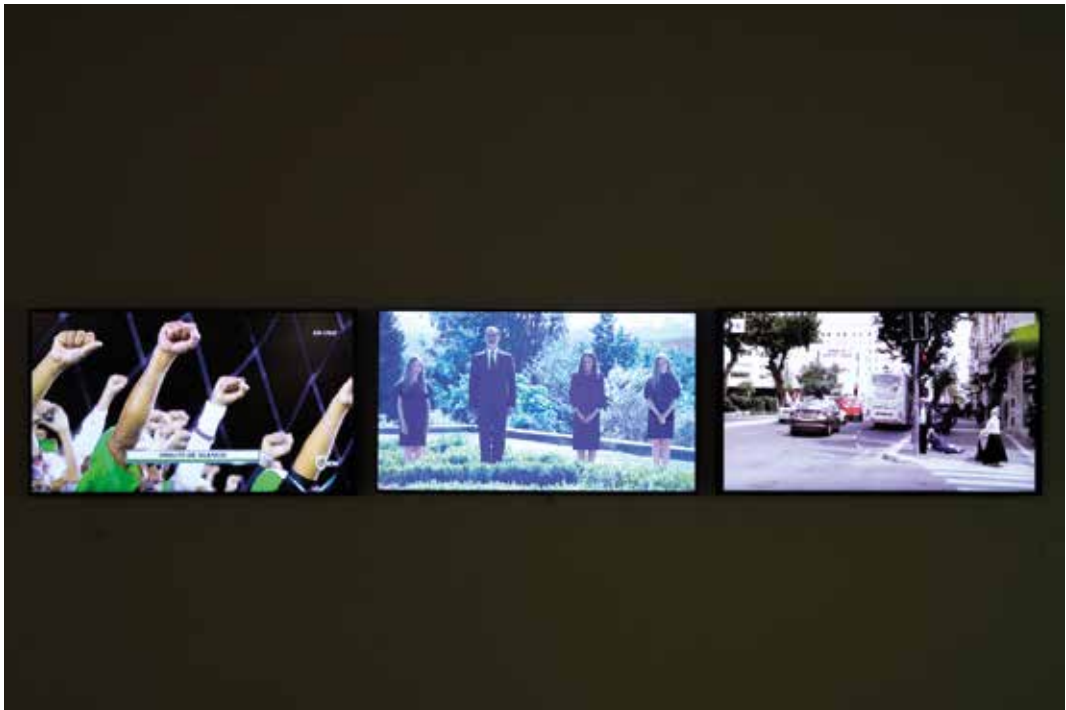
La fiebre de los macrodatos

El problema es que nuestra obsesión con la racionalidad y con la fantasía de que la tecnología nos acabará salvando nos ha hecho más indisciplinados. Nada nuevo bajo el sol: «los estoicos legaron a la posteridad la noción de la justicia inherente del universo y de la capacidad del hombre racional para comprender los grandes órdenes de la naturaleza y así, mediante el raciocinio, adaptar su conducta a ella». El determinismo tecnológico de ayer dio paso al determinismo algorítmico de hoy, con lo que la explotación de datos proporciona la ilusión de que todos los problemas son manejables y de que es posible poner «bajo control» sucesos impredecibles, sean incendios forestales, permutas y derivados financieros, fondos de alto riesgo, predicciones de pandemias, algoritmos de redes sociales o ciudades inteligentes. Los grandes laboratorios farmacéuticos difunden en estos momentos las especies invasoras del mañana, como plantas modificadas genéticamente que matan la tierra, organismos patentados para devolver tierras degradadas a la naturaleza (que podrían incluso usarse en el futuro en Marte) y 750 millones de mosquitos transgénicos programados para limitar la población de hembras «chupasangre» con la esperanza de aplacar la difusión del dengue o de la fiebre del Zika.

No se incluyen aquí los datos de la NASA relativos al tifón Haiyan impresos en una pluma, lo que visualiza la capacidad de la tecnología de hoy para comprimir cantidades masivas de datos, ligando al mismo tiempo su fuente (tintero) con el diseño (dibujo) y el lenguaje (escritura). En noviembre de 2013, poco después de que el tifón Haiyan barrierá Filipinas, Sala llegó a la isla de Bantayan para fotografiar su destrucción. Mientras registraba la devastación causada por uno de los ciclones tropicales más poderosos desde que hay registros, se sorprendió al ver el despliegue de tiendas de campaña de NGO, con sus logotipos bien visibles sugiriendo un triple papel de aliados, publicistas e invasores. También fotografió y documentó el perímetro litoral de la isla, cuyos arrasados arrecifes de coral han diezmando la población de peces.

Señales de alerta

El intento evidente de Avelino Sala de espolear la conciencia del público sobre el naufragio de nuestro barco se plasma en un gigantesco neón verde con la señal de socorro S.O.S. en mayúsculas. S.O.S. es un acrónimo formado a partir de las frases inglesas «*Save Our Ship*» (salven nuestro barco) o «*Save Our Souls*» (salven nuestras almas), cuyas letras se corresponden en el código Morse con la señal de tres pulsos cortos/tres largos/tres cortos, que en un principio se utilizó como señal de peligro con independencia del idioma hablado por su emisor. Curiosamente, fue la radio marítima alemana la primera en adoptarla en 1905. Sala la muestra para indicar peligro marítimo y peligro institucional, pues alerta a los viandantes frente a la destrucción de las instituciones culturales, democráticas y religiosas.



4' 33'' minuts de silenci de minuts de silenci

2020

Videoinstal·lació,

Mides variables

4' 33''

Un arxiu de minuts de silenci de minuts de silenci. Una reflexió sobre l'actualitat, un continu anar i tornar entre les expectatives de la utopia i el flagrant xoc de la distopia, una època de crisi econòmica i ecològica, de terrorisme, d'injustícia social i d'anul·lació de les maneres de pensar que difereixen del dogma globalitzat i globalitzador. La peça homenatja de manera videogràfica una obra musical en tres moviments realitzada pel compositor d'avantguarda John Cage en 1952, titulada d'igual manera. Aquest és un projecte obert que continua creixent en el temps.



4' 33'' minutos de silencio de minutos de silencio

Videoinstalación
Medidas variables

Un archivo de minutos de silencio de minutos de silencio. Una reflexión sobre la actualidad, un continuo ir y venir entre las expectativas de la utopía y el flagrante choque de la distopía, una época de crisis económica y ecológica, terrorismo, injusticia social y de anulación de las formas de pensar que difieren del dogma globalizado y globalizador. La pieza homenajea de manera videográfica una obra musical en tres movimientos realizada por el compositor de vanguardia John Cage en 1952, titulada de igual manera. Este es un proyecto abierto que sigue creciendo en el tiempo.



Una taula de surf de fosa com a paradoxa. És una taula de surf que s'enfonsa, negra, perquè és una taula de surf de dol que porta un missatge codificat. Podem llegir en codi morse tres punts, tres ratlles i tres punts; aquest missatge es vincula directament amb la peça situada al jardí del Centre del Carme: el neó verd que crida també a l'alarma climàtica.

...---...

2021

182 x 60 x 70 cm

Alumini fos i peus de soldadura

Aluminio fundido y pies de soldadura

Una tabla de surf de fundición como paradoja. Es una tabla de surf que se hunde, negra, porque es una tabla de surf de luto que lleva un mensaje codificado. Podemos leer en código morse tres puntos, tres rayas y tres puntos; este mensaje se vincula directamente con la pieza ubicada en el jardín del Centre del Carme: el neón verde que llama también a la alarma climática.



The Global Symbol. Love Among the Ruins

2018

310 x 60 x 10 cm

Neó artesanal, llum groga, muntat sobre metacrilat i transformador

Neón artesanal, luz amarilla, montado sobre metacrilato y transformador

El títol d'una novel·la distòpica d'Evelyn Waugh es presenta com una escultura de neó que, unida al logo del Global Symbol, ens parla del desastre del nostre entorn, del col·lapse ecològic d'un món en ruïnes, i funciona com un advertiment d'un camí que tots transitem ja. La distopia política està íntimament lligada a l'ecològica i, al seu torn, aquesta, a la de la salut. Caldria parar-se a reflexionar sobre l'espai que ens queda per davant per a no tornar a caure en els mateixos errors.

El título de una novela distópica de Evelyn Waugh se presenta como escultura de neón que, unida al logo del Global Symbol nos habla del desastre de nuestro entorno, del colapso ecológico de un mundo en ruinas y funciona como una advertencia de un camino que todos estamos ya transitando. La distopía política está íntimamente ligada a la ecológica y, a su vez, esta a la de la salud. Habría que pararse a reflexionar sobre el espacio que nos queda por delante para no volver a caer en los mismos errores.

IMATGES PER
AL CANVI. L'ART
COM A EINA DE
TRANSFORMACIÓ
SOCIAL

IMÁGENES PARA EL
CAMBIO. EL ARTE
COMO HERRAMIENTA
DE TRANSFORMACIÓN
SOCIAL

Ana García Alarcón

«L'art és una manera de coneixement, una manera de pensar i una manera de fer el món»¹.

La producció artística ens ofereix instantànies del nostre temps a més de generar imaginaris del món contemporani i erigir-se com a eina per a poder pensar-ho. Al seu torn, el fet artístic es vincula a la condició política d'una forma inevitable. Això no és res nou, cada obra d'art expressa diferents qüestions vinculades al seu context. Els pintors i escultors d'èpoques passades retrataven els paisatges, jardins, natures mortes i naturaleses mortes que formaven part del seu entorn. Les seues cases, estudis, ambients i familiars apareixen capturats en aquestes obres. També les seues dones i amants es convertien en muses alhora que les pintors reproduïen el seu món, un lloc que se'ls presentava hostil però del qual van formar part d'una manera notable, encara que la nostra història s'obstina a negar-ho. Per sort, això es va corregint i cada vegada van emergint més noms de pintors i escultors d'altres períodes, algunes ocultes sota pseudònims o amb obres atribuïdes a noms masculins². Aquesta manera de mostrar «els seus» mons es correspon amb la que hui es representa des de les arts visuals, mitjançant llenguatges que conformen el nostre present.

Isidoro Valcárcel Medina, en una conversa que vam mantindre en 2012, afirmava: «no hi ha art que no siga polític, un gest artístic és un gest polític per conseqüència», una frase que podria funcionar perfectament com a eslògan. Jaime Brihuela, en la seua ponència en el marc del I Congrés d'Art Polític sota el títol «La condició política de l'art», partint de la màxima «tot és polític»³, ens descobreix exemples al llarg de la Història de l'Art que demostren aquesta «naturalesa indefugible de la condició sociopolítica del fet artístic», com succeeix amb *La Trinitat* de Masaccio (1427) o *La Mare de Déu del Canciller Rolin* de Jan Van Eyck (1435), que van servir com a instruments per a enaltir el poder de l'emergent burgesia europea; un altre exemple és *El jurament dels Horacis* de David (1794), un encàrrec real en un moment de corrupció borbònica i de necessitat de crear una nova imatge pública associada a l'aristocràcia⁴.

Són moltes les formes de posicionament al llarg del temps, el silenci de Joan Miró en la vida cultural i artística espanyola durant el franquisme i la seua absència en els certàmens oficials de l'època és una mostra d'això. O el rebuig de Picasso a participar en la I Biennal Iberoamericana d'Art inaugurada per Franco a Madrid el 12 d'octubre de 1951, que no va voler formar part d'aquesta maniobra política sumant-se al manifest que convidava els artistes a no col·laborar-hi. Aquesta era una biennal que buscava evidenciar un gir en la propaganda cultural franquista, una rentada de cara, una «nova» imatge cap a l'exterior que feia de l'art abstracte el seu nou estendard, encara que va ser en 1962 quan es va secundar oficialment l'Informalisme. Dalí, no obstant això, es va adherir a l'esdeveniment cooperant amb la pro-

¹ Vilar, Gerard (2010). *Desartització. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, p. 25.

² L'exposició *Convidadas. Fragmentos sobre dones, ideología i arts plàstiques a Espanya (1833-1931)* que es pot veure al Museu del Prado del 6 de novembre de 2020 al 14 de març de 2021, ha vingut acompanyada d'una sèrie de polèmiques associades a com es mostra la figura de les artistes de l'època. En aquest sentit, Saioa Camarzana, en la crítica que dedica a aquesta col·lectiva, ens parla d'un projecte «que viatja per l'epicentre de la misogínia del segle XIX» alhora que «visibilitza les dones que es van dedicar a l'art malgrat les dificultats», encara que, això sí, amb una perspectiva androcèntrica que crida l'atenció estant en ple segle XXI. Camarzana, Saioa (6 octubre 2020). «La dona va ser convidada de segona en el sistema artístic», *El Cultural*. Disponible en: <https://elcultural.com/invitadas-es-una-revision-critica-sobre-la-consideracion-de-la-mujer-en-el-arte>. Consultat el 28 d'octubre de 2020.

³ «Tot és polític» es correspon, a més, amb el títol que Rafael Canogar dona a la seua comunicació en el mateix congrés.

⁴ Aquests exemples són només una xicoteta

paganda del règim. Durant els anys 60 sorgeixen a Espanya grups com ara Estampa Popular, amb un clar compromís polític, i en els 70 tenen lloc esdeveniments com les Trobades de Pamplona de 1972, que van suposar una reunió de l'art més experimental. Aquestes accions, sens dubte, adquireixen totes un posicionament polític encara que se situen a vegades en costats oposats.

Tampoc és nova la necessitat des de l'art de crear espais de reflexió, i fins i tot de protesta. L'art ha sigut (i és) una eina de vocació política però també de resistència. L'art es converteix en vehicle ideològic i l'activitat artística, prenent paraules de Nicolas Bourriaud, «constitueix un joc on les formes, les modalitats i les funcions evolucionen segons les èpoques i els contextos socials, i no té una essència immutable»⁵.

Dorothea Von Hantelmann ens endinsa en una idea de producció de realitat des de l'art⁶, des d'on ens indica que es pot influir en el panorama social, i convida a canviar les regles del joc i fins i tot a alterar el model d'exposició habitual per a crear altres dinàmiques, o «tàctiques», que propicien imaginaris que dialoguen amb les nostres realitats. L'exposició ací podem entendre-la com el museu d'art del qual ens parla Renato Rosaldo, qui compara el museu amb una «reliquia del passat colonial»⁷. Aquest, des del camp de l'antropologia clàssica en oposició a la contemporània, rebutja el museu considerant-lo un vestigi del passat, i proposa altres llocs alternatius en els quals res està dit i res adquireix un caràcter sagrat. Boris Groys ens adverteix del perill de l'estetització de l'art polític, arribant a crear un símil entre aquest art i un cadàver encara que, no obstant això, hi ha una possibilitat de reviure'l. En paraules de Groys, «el museu institucionalitza una violència radical, veritablement atea i revolucionària que confirma que el passat està indubtablement mort»⁸.

No busquem qüestionar ací la institució museu, ja que és un espai que hem d'utilitzar per a generar «des de dins» propostes i discursos de caràcter crític. Rosaldo ens parla des d'una perspectiva etnogràfica en un temps on la disciplina entra en crisi a la recerca de nous models concordes al seu temps, servint aquest lloc com una metàfora per a al·ludir el vell i el nou. No hem d'oblidar com aquests espais per a l'art es converteixen en temples de la cultura i, per aquesta mateixa raó, no podem descartar-los sinó buscar, com assenyala Daniel G. Andújar, aquesta «crida en el sistema»⁹. A través d'aquestes fissures es pot llançar llum i mostrar com funciona el mateix sistema i, des d'ací, propiciar un canvi.

Luis Camnitzer, en el seu projecte *El museu és una escola*, ens convida a «utilitzar» el museu com un lloc molt diferent del que en realitat és, proposant llenguatges de resistència des d'aquests llocs per a l'art. Aquesta obra s'ha mostrat en més de 25 institucions d'art contemporani de tot el món (entre aquests el museu Jumex de Ciutat de Mèxic, el museu Guggenheim de Nova York, el museu d'Art Contemporani de Montevideo o el MALBA a Buenos Aires) i 6 d'aquestes la tenen en la seua col·lecció permanent. La peça proposa una sèrie d'exercicis peda-

selecció dels que descriu Jaime Brihuega en la seua comunicació en el I Congrés Internacional d'Art Polític al Museu Reina Sofia organitzat per l'AECA en 2014. Brihuega, Jaime (2015). La condición política del arte: Dimensión insoslayable. Voluntad dialéctica. Perversion estetizante. En Paredes, Tomás (Dir.), *Arte político*, Madrid: Asociación Española de Críticos de Arte, pp. 19-30.

⁵ Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Ariana Hidalgo editora, p. 9.

⁶ Von Hantelmann, Dorothea (2017). *Cómo hacer cosas con arte*. Bilbao: Consonni.

⁷ Rosaldo, Renato (2000). *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito: Ediciones Abya-Yala, p. 64.

⁸ Groys, Boris (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, p. 61.

⁹ García Alarcón, Ana (2015). *Apropiaciones y usurpaciones críticas de la iconosfera publicitaria en el arte español actual, 2000-2014* (Tesi doctoral). Facultat de Geografia i Història, Universitat Complutense de Madrid, Madrid, p. 266.

gògics on l'artista estableix un acord amb cada centre, que mostrarà en la seua façana un text que ha d'emprar la tipografia oficial d'aqueixa institució. A més, haurà de produir una postal que es vengui a la botiga del museu i s'oferisca com un objecte de marxandatge i no com una obra artística; el nom de Camnitzer apareixerà com a amo del *copyright* i no com a creador d'una obra d'art, renunciant així a la seua autoria. La importància resideix en el mateix text de la façana i en la postal, llança un pols a la mateixa institució i planteja una espècie de «contracte» entre el museu, els artistes i el públic. D'aquesta manera, el museu s'oferix com un lloc on es puga generar una comunicació i un vincle entre aquests tres factors. El text que es podia llegir en les façanes era:

«El museu és una escola:
l'artista aprén a comunicar-se,
el públic aprén a fer connexions».

El contracte permetia al públic demandar al museu si no complia amb la missió publicitada però, ha succeït això alguna vegada? Quan l'obra ha passat a formar part del centre, se li ha comunicat a l'artista en cas de succeir?, el públic es posicionarà davant un enunciat d'aquesta naturalesa? El que sí que aconsegueix aquest treball, o vull pensar que és així, és que l'espectador es detinga per un instant abans d'entrar al museu.

Els treballs d'Avelino Sala s'endinsen en l'espai habitual d'exhibició artística per a convidar-nos a pensar, a posar-nos «aquestes ulleres» que ens permeten veure «una altra realitat», com succeeix en la pel·lícula *Están vivos* (1988) de John Carpenter¹⁰. Ací presenciem una perversió de la ideologia i de la voluntat que les persones tenim per a veure el que volem. Els ciutadans que apareixen en la pel·lícula no volen posar-se les ulleres que revelen «la veritat», prefereixen viure la seua vida sense renunciar a les seues comoditats. Eixir de la nostra zona de confort és una cosa dolorosa i no estem disposats a sacrificar el que tenim. En aquest sentit, i en oposició als ciutadans de la pel·lícula, l'art s'erigeix com a eina per a donar visibilitat, per a relatar el que roman ocult, però sobretot per a convidar-nos a reflexionar sobre la nostra societat. A la invisibilitat del subjecte se suma la del sistema que a vegades ens mostra una realitat fragmentada.

L'artista s'erigeix com a narrador d'històries i experiències alienes, com a informador, com assenyala Suzanne Lacy, qui ens presenta el creador com un analista¹¹. En aquest sentit, estudia els elements del seu context i l'analitza, com hem vist; treballa com un historiador (benjaminià), servint-nos de paraules de Miguel Ángel Hernández¹². La investigació, el treball d'arxiu, l'entrevista i la documentació són eines fonamentals en els projectes de Sala, on, a través d'un procés d'estatització i transfiguració en obra d'art, s'introdueix en el «món art» des d'una voluntat crítica buscant generar una reflexió entorn

¹⁰ El protagonista de la pel·lícula troba unes ulleres de sol que, en posar-les, mostren el món tal com és, sense màscares. Aquestes ulleres tradueixen tot quant envolta l'espai pel qual deambula el personatge: una ciutat governada per alienígenes infiltrats que poden ser detectats amb les ulleres. Tota una metàfora del sistema capitalista i del món actual.

¹¹ Lacy, Suzanne (1995): *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art*. En Lacy, S. (Ed.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle and Washington. Bay Press, pp. 171-185.

¹² Hernández-Navarro, Miguel A. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Múrcia: Micromegas.

de problemàtiques del present. Ací ho fa a través d'imatges que ens traslladen a qüestions mediambientals que són, com assenyala T. J. Demos, «motor i conseqüència de la injustícia i la desigualtat». Per a Demos, un art compromès amb el medi ambient porta implícita la necessitat de reformular polítiques en aquest sentit en l'àmbit mundial.

Sala, subratllant aquesta necessitat de canvi, ens endinsa en imaginaris de la catàstrofe, en les dures conseqüències del tifó Haiyan a Filipines en 2013, especialment a l'illa Bantayan, o els documents del cas del Prestige que mostren els efectes de l'abocament de l'enfonsament del vaixell petrolier en 2002 sobre els LICs (Lloc d'Importància Comunitària dins de la Xarxa Natura 2000) de la costa gallega. Des de la pràctica contemporània, examina alguns conflictes alhora que ens submergeix en moviments de protesta des de l'activisme per un món millor. El projecte *Books for an Unwritten History* part del moviment internacional fundat per Greta Thunberg en 2018, Fridays for Future (FFF). La mateixa Thunberg llança missatges que poden resultar-nos molt obvis però que, no obstant això, no són aplicats per les polítiques dels diferents països que continuen portant-nos a l'absoluta destrucció del medi natural.

Alguns dels eslògans que formen part de les protestes d'FFF han sigut presos, descontextualitzats i convertits per l'artista en títols de llibres d'una història que està encara per escriure. Una història repleta d'esperança, però sobretot de futur: «Act Now», «Climate Justice», «Time is Up», «Climate Actions», «Today we Rise», «We Cannot Continue to Ignore This», «Respect Existence or Expect Resistance», «Earth is on Fire», «Wake up!», «Science not Silence», «It Is Our Turn Now», «Planet Over Profit», «Coal Kills» o «The End»...

Ens parla de justícia climàtica amb missatges que apel·len el futur: «No Future without Nature» o «Save the Future». Ací, Avelino Sala planteja una anàlisi crítica proposant un nou paper per a aquests lemes alhora que analitza la dimensió global dels conflictes ecològics des de les arts visuals. Això és alguna cosa que també trobem en altres peces que formen part d'aquest projecte com *The Global Symbol. Love Among the Ruins* o *S.O.S.* on la paraula des del reclam adquireix protagonisme. La cerca per generar espais de resistència és alguna cosa que podem veure al llarg de tota la seua trajectòria amb treballs que, encara que tracten temàtiques molt dispars, tenen tots un nexa en comú: la revisió del nostre imaginari col·lectiu. (Re)pensar-ho i proposar «altres» formes de vida a través de l'apropiació d'elements que en formen part, on emergeixen temes com la violència, la catàstrofe o estratègies de poder, entre molts altres.

Amb *Naturaleses mortes* partim de desastres naturals que són conseqüència directa d'un moment, l'actual, però també d'accions passades que ens han portat a protagonitzar la situació a la qual assistim. Sense oblidar els «causants» del mal: nosaltres mateixos. Però, podem des de l'art promoure un canvi? No podem saber-ho però sí que hem d'intentar generar espais de debat i de visibilitat per a aquestes qüestions.

¹³ Demos, T. J. (2020). *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo.

«El arte es un modo de conocimiento, un modo de pensar y un modo de hacer el mundo»¹.

La producción artística nos ofrece instantáneas de nuestro tiempo además de generar imaginarios del mundo contemporáneo y erigirse como herramienta para poder pensarlo. A su vez, el hecho artístico se vincula a la condición política de una forma inevitable. Esto no es nada nuevo, cada obra de arte expresa diferentes cuestiones vinculadas a su contexto. Los pintores y escultores de épocas pasadas retrataban los paisajes, jardines, bodegones y naturalezas muertas que formaban parte de su entorno. Sus casas, estudios, ambientes y familiares aparecen capturados en estas obras. También sus mujeres y amantes se convertían en musas a la vez que las pintoras reproducían su mundo, un lugar que se les presentaba hostil pero del que formaron parte de una manera notable, aunque nuestra historia se empeñe en negarlo. Por suerte, esto se va corrigiendo y cada vez van emergiendo más nombres de pintoras y escultoras de otros períodos, algunas ocultas bajo pseudónimos o con obras atribuidas a nombres masculinos². Esta forma de mostrar «sus» mundos se corresponde con la que hoy se representa desde las artes visuales, mediante lenguajes que conforman nuestro presente.

Isidoro Valcárcel Medina, en una conversación que mantuvimos en 2012, afirmaba: «no hay arte que no sea político, un gesto artístico es un gesto político por consecuencia», una frase que podría funcionar perfectamente como eslogan. Jaime Brihuega, en su ponencia en el marco del I Congreso de Arte Político bajo el título «La condición política del arte», partiendo de la máxima «todo es político»³, nos descubre ejemplos a lo largo de la Historia del Arte que demuestran esta «naturaleza insoslayable de la condición sociopolítica del hecho artístico», como sucede con *La Trinidad* de Masaccio (1427) o *La Virgen del Canciller Rolin* de Jan Van Eyck (1435), que sirvieron como instrumentos para ensalzar el poder de la emergente burguesía europea; otro ejemplo es *El juramento de los Horacios* de David (1794), un encargo real en un momento de corrupción borbónica y de necesidad de crear una nueva imagen pública asociada a la aristocracia⁴.

¹ Vilar, Gerard (2010). *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, p. 25.

² La exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España* (1833-1931) que se puede ver en el Museo del Prado del 6 de noviembre de 2020 al 14 de marzo de 2021, ha venido acompañada de una serie de polémicas asociadas a cómo se muestra la figura de las artistas de la época. En este sentido, Saioa Camarzana, en la crítica que dedica a esta colectiva, nos habla de un proyecto «que viaja por el epicentro de la misoginia del siglo XIX» a la vez que «visibiliza a las mujeres que se dedicaron al arte a pesar de las dificultades», aunque, eso sí, con una perspectiva androcéntrica que llama la atención estando en pleno siglo XXI. Camarzana, Saioa (6 octubre 2020). «La mujer fue invitada de segunda en el sistema artístico», *El Cultural*. Disponible en: <https://elcultural.com/invitadas-es-una-revision-critica-sobre-la-consideracion-de-la-mujer-en-el-arte>. Consultado el 28 de octubre de 2020.

³ «Todo es político» se corresponde, además, con el título que Rafael Canogar da a su comunicación en el mismo congreso.

⁴ Estos ejemplos son solo una pequeña selección de los que describe Jaime Brihuega en su comunicación en el I Congreso Internacional de Arte Político en el Museo Reina Sofía organizado por la AECA en 2014. Brihuega, Jaime (2015). *La*

Son muchas las formas de posicionamiento a lo largo del tiempo, el silencio de Joan Miró en la vida cultural y artística española durante el franquismo y su ausencia en los certámenes oficiales de la época es una muestra de ello. O el rechazo de Picasso a participar en la I Bienal Iberoamericana de Arte inaugurada por Franco en Madrid el 12 de octubre de 1951, que no quiso formar parte de esta maniobra política sumándose al manifiesto que invitaba a los artistas a no colaborar en ella. Esta era una bienal que buscaba evidenciar un giro en la propaganda cultural franquista, un lavado de cara, una «nueva» imagen hacia el exterior que hacía del arte abstracto su nuevo estandarte, aunque fue en 1962 cuando se apoyó oficialmente el Informalismo. Dalí, sin embargo, se adhirió al evento cooperando con la propaganda del régimen. Durante los años 60 surgen en España grupos como Estampa Popular, con un claro compromiso político, y en los 70 tienen lugar eventos como los Encuentros de Pamplona de 1972, que supusieron una reunión del arte más experimental. Estas acciones, sin duda, adquieren todas ellas un posicionamiento político aunque se sitúen en ocasiones en lados opuestos.

Tampoco es novedosa la necesidad desde el arte de crear espacios de reflexión, e incluso de protesta. El arte ha sido (y es) una herramienta de vocación política pero también de resistencia. El arte se convierte en vehículo ideológico y la actividad artística, tomando palabras de Nicolas Bourriaud, «constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable»⁵.

Dorothea Von Hantelman nos adentra en una idea de producción de realidad desde el arte⁶, desde donde nos indica que se puede influir en el panorama social, invitando a cambiar las reglas del juego e incluso a alterar el modelo de exposición habitual para crear otras dinámicas, o «tácticas», que propicien imaginarios que dialoguen con nuestras realidades. La exposición aquí podemos entenderla como el museo de arte del que nos habla Renato Rosaldo, quien compara el museo con una «reliquia del pasado colonial»⁷. Este, desde el campo de la antropología clásica en oposición a la contemporánea, rechaza el museo considerándolo un vestigio del pasado, proponiendo otros lugares alternativos en los que nada está dicho y nada adquiere un carácter sagrado. Boris Groys nos advierte

condición política del arte: Dimensión insoslayable. Voluntad dialéctica. Perversión estetizante. En Paredes, Tomás (Dir.), *Arte político*, Madrid: Asociación Española de Críticos de Arte, pp. 19 a 30.

⁵ Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Ariana Hidalgo editora, p. 9.

⁶ Von Hantelmann, Dorothea (2017). *Cómo hacer cosas con arte*. Bilbao: Consonni.

⁷ Rosaldo, Renato (2000). *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito: Ediciones Abya-Yala, p. 64.

del peligro de la estetización del arte político, llegando a crear un símil entre este arte y un cadáver aunque, sin embargo, existe una posibilidad de revivirlo. En palabras de Groys, «el museo institucionaliza una violencia radical, verdaderamente atea y revolucionaria que confirma que el pasado está indudablemente muerto»⁸.

No buscamos cuestionar aquí la institución museo ya que es un espacio que debemos utilizar para generar «desde dentro» propuestas y discursos de carácter crítico. Rosaldo nos habla desde una perspectiva etnográfica en un tiempo donde la disciplina entra en crisis en busca de nuevos modelos acordes a su tiempo, sirviendo este lugar como una metáfora para aludir a lo viejo y lo nuevo. No debemos olvidar cómo estos espacios para el arte se convierten en templos de la cultura y, por esa misma razón, no podemos descartarlos sino buscar, como señala Daniel G. Andújar, esa «grieta en el sistema»⁹. A través de estas fisuras se puede arrojar luz y mostrar cómo funciona el propio sistema y, desde ahí, propiciar un cambio.

Luis Camnitzer, en su proyecto *El museo es una escuela*, nos invita a «utilizar» el museo como un lugar muy diferente al que en realidad es, proponiendo lenguajes de resistencia desde estos lugares para el arte. Esta obra se ha mostrado en más de 25 instituciones de arte contemporáneo de todo el mundo (entre ellos el Museo Jumex de Ciudad de México, el Museo Guggenheim de Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo o el MALBA en Buenos Aires) y 6 de ellas la tienen en su colección permanente. La pieza propone una serie de ejercicios pedagógicos donde el artista establece un acuerdo con cada centro, que mostrará en su fachada un texto que ha de emplear la tipografía oficial de esa institución. Además, tendrá que producir una postal que se venda en la tienda del museo y se ofrezca como un objeto de merchandising y no como una obra artística; el nombre de Camnitzer aparecerá como dueño del copyright y no como creador de una obra de arte, renunciando así a su autoría. La importancia reside en el propio texto de la fachada y en la postal, lanzando un pulso a la propia institución, planteando una especie de «contrato» entre el museo, los artistas y el público. De este modo, el museo se ofrece como un lugar donde se pueda generar una comunicación y un vínculo entre estos tres factores. El texto que se podía leer en las fachadas era:

⁸ Groys, Boris (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, p. 61.

⁹ García Alarcón, Ana (2015). *Apropiaciones y usurpaciones críticas de la iconosfera publicitaria en el arte español actual, 2000-2014* (Tesis doctoral). Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, p. 266.

«El museo es una escuela:
el artista aprende a comunicarse,
el público aprende a hacer conexiones».

El contrato permitía al público demandar al museo si no cumplía con la misión publicitada pero, ¿ha sucedido esto alguna vez? Cuando la obra ha pasado a formar parte del centro, ¿se le ha comunicado al artista en caso de suceder?, ¿el público va a posicionarse ante un enunciado de esta naturaleza? Lo que sí que consigue este trabajo, o quiero pensar que es así, es que el espectador se detenga por un instante antes de entrar al museo.

Los trabajos de Avelino Sala se adentran en el espacio habitual de exhibición artística para invitarnos a pensar, a ponernos «esas gafas» que nos permiten ver «otra realidad», como sucede en la película *Están Vivos* (1988) de John Carpenter¹⁰. Aquí presenciamos una perversión de la ideología y de la voluntad que las personas tenemos para ver lo que queremos. Los ciudadanos que aparecen en el film no quieren ponerse las gafas que revelan «la verdad», prefieren vivir su vida sin renunciar a sus comodidades. Salir de nuestra zona de confort es algo doloroso y no estamos dispuestos a sacrificar lo que tenemos. En este sentido, y en oposición a los ciudadanos de la película, el arte se erige como herramienta para dar visibilidad, para relatar lo que permanece oculto, pero sobre todo para invitarnos a reflexionar sobre nuestra sociedad. A la invisibilidad del sujeto se suma la del sistema que en ocasiones nos muestra una realidad fragmentada.

El artista se erige como narrador de historias y experiencias ajenas, como informador, como señala Suzanne Lacy, quien nos presenta al creador como un analista¹¹. En este sentido, estudia los elementos de su contexto y lo analiza, como hemos visto; trabaja como un historiador (benjaminiano), sirviéndonos de palabras de Miguel Ángel Hernández¹². La investigación, el trabajo de archivo, la entrevista y la documentación son herramientas fundamentales en los proyectos de Sala, donde, a través de un proceso de estatización y transfiguración en obra de arte, se introduce en el «mundo arte» desde una voluntad crítica buscando generar una reflexión en torno a problemáticas del presente. Aquí lo hace a través de imágenes que nos trasladan a cuestiones medioambientales que son, como señala T. J. Demos, «motor y consecuencia de la injusticia y la desigualdad»¹³. Para Demos, un arte comprometido con

¹⁰ El protagonista de la película encuentra unas gafas de sol que, al ponérselas, muestran el mundo tal y como es, sin máscaras. Estas gafas traducen todo cuanto rodea al espacio por el que deambula el personaje: una ciudad gobernada por alienígenas infiltrados que pueden ser detectados con las gafas. Toda una metáfora del sistema capitalista y del mundo actual.

¹¹ Lacy, Suzanne (1995): *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art*. En Lacy, S. (Ed.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle and Washington. Bay Press, pp. 171-185.

¹² Hernández-Navarro, Miguel A. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.

¹³ Demos, T. J. (2020). *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo.

el medio ambiente lleva implícita la necesidad de reformular políticas en este sentido a nivel mundial.

Sala, subrayando esta necesidad de cambio, nos adentra en imaginarios de la catástrofe, en las duras consecuencias del tifón Haiyan en Filipinas en 2013, especialmente en la isla Bantayan, o los documentos del caso del Prestige que muestran los efectos del vertido del hundimiento del buque petrolero en 2002 sobre los LICs (Lugar de Interés Comunitario dentro de la Red Natura 2000) de la costa gallega. Desde la práctica contemporánea, examina algunos conflictos a la vez que nos sumerge en movimientos de protesta desde el activismo por un mundo mejor. El proyecto *Books for an Unwritten History* parte del movimiento internacional fundado por Greta Thunberg en 2018, Fridays for Future (FFF). La propia Thunberg lanza mensajes que pueden resultarnos muy obvios pero que, sin embargo, no son aplicados por las políticas de los diferentes países que continúan llevándonos a la absoluta destrucción del medio natural.

Algunos de los eslóganes que forman parte de las protestas de FFF han sido tomados, descontextualizados y convertidos por el artista en títulos de libros de una historia que está aún por escribir. Una historia repleta de esperanza, pero sobre todo de futuro: «Act Now», «Climate Justice», «Time is Up», «Climate Actions», «Today we Rise», «We Cannot continue to Ignore This», «Respect Existence or Expect Resistance», «Earth is on Fire», «Wake up!», «Science not Silence», «It Is Our Turn Now», «Planet Over Profit», «Coal Kills» o «The End»...

Nos habla de justicia climática con mensajes que apelan al futuro: «No Future without Nature» o «Save the Future». Aquí, Avelino Sala plantea un análisis crítico proponiendo un nuevo papel para estos lemas a la vez que analiza la dimensión global de los conflictos ecológicos desde las artes visuales. Esto es algo que también encontramos en otras piezas que forman parte de este proyecto como *The Global Symbol. Love Among the Ruins* o *S.O.S.* donde la palabra desde el reclamo adquiere protagonismo. La búsqueda por generar espacios de resistencia es algo que podemos ver a lo largo de toda su trayectoria con trabajos que, aunque traten temáticas muy dispares, tienen todos un nexo en común: la revisión de nuestro imaginario colectivo. (Re)pensarlo y proponer «otras» formas de vida a través de la apropiación de elementos que forman parte de él, donde emergen temas como la violencia, la catástrofe o estrategias de poder, entre otros muchos.

Con *Naturalezas muertas* partimos de desastres naturales que son consecuencia directa de un momento, el actual, pero también de acciones pasadas que nos han llevado a protagonizar la situación a la que asistimos. Sin olvidar a los «causantes» del mal: nosotros mismos. Pero, ¿podemos desde el arte promover un cambio? No podemos saberlo pero sí tenemos que intentar generar espacios de debate y de visibilidad para estas cuestiones.

WE
USED

WE ARE
BACK!

Save
the
World
NOW

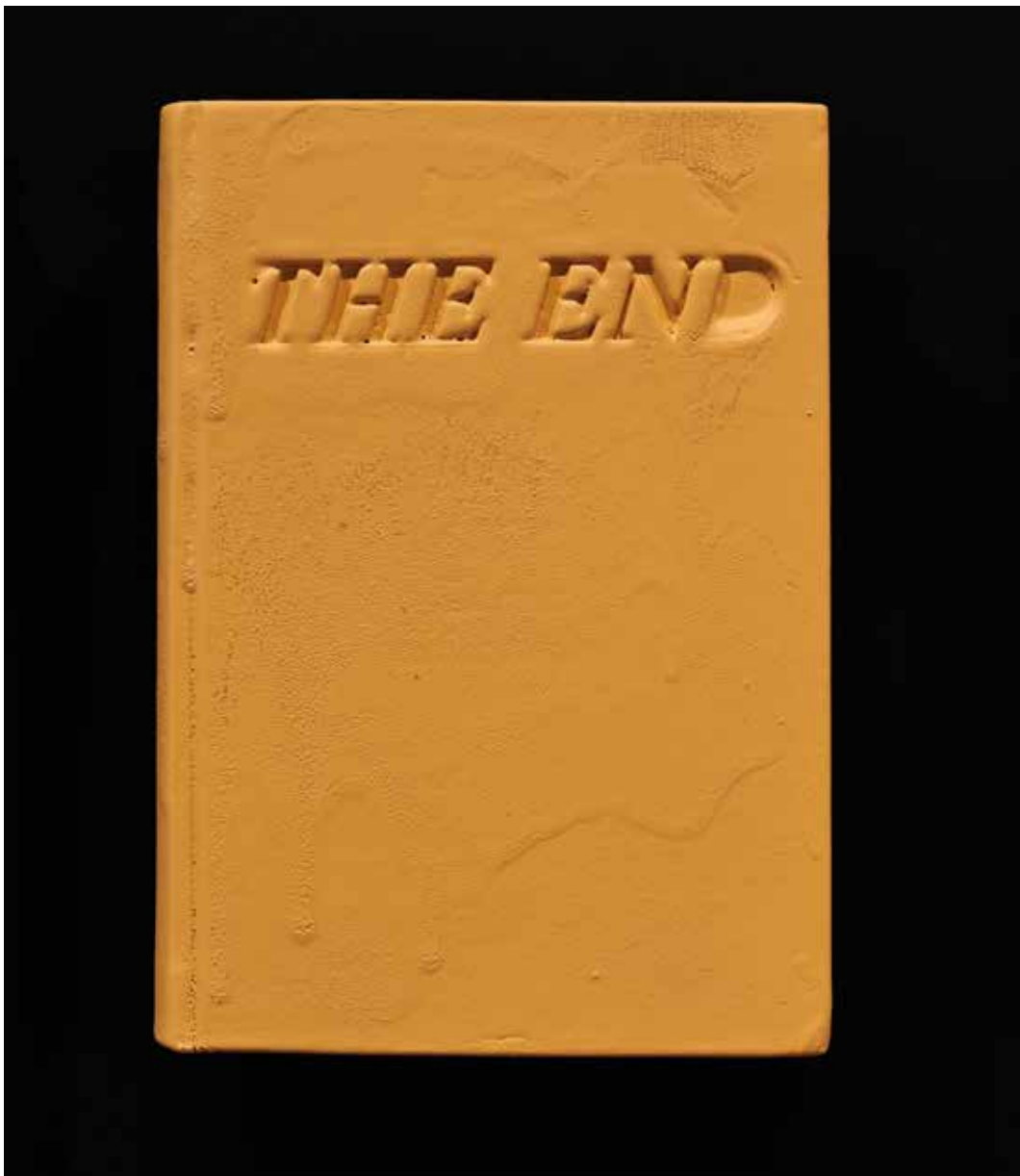
WALLFLOP

THE END

It's over
LIVE WITH IT

There's
no
point





Books for an Unwritten History

2021

Llibres tallats amb làser i lacats

Instal·lació, mides variables

En *Llibres per a una història no escrita* es formalitzen escultures a partir de llibres que porten siluetats els eslògans de Fridays for Future. Hi ha un exercici ací de transformar la protesta en Art, la paraula en escultura. Però, a més, hi ha lemes que podrien intercanviar-se amb altres protestes, hi ha frases que representen idees, que són les puntes dels icebergs que també seran importants en el futur, els llibres que narraran el futur, els que escriuran les pròximes generacions que tenen clar que cal preservar el planeta i que el futur passarà per ací o no hi haurà futur.



Books for an Unwritten History

Libros cortados al laser y lacados
Instalación, medidas variables

En Libros para una historia no escrita se formalizan esculturas a partir de libros que llevan silueteados los eslógans de Fridays for Future. Hay un ejercicio aquí de transformar la protesta en Arte, la palabra en escultura. Pero, además, hay lemas que podrían intercambiarse con otras protestas, hay frases que representan ideas, que son las puntas de esos icebergs que también van a ser importantes en el futuro, los libros que narrarán el futuro, los que se escribirán por las próximas generaciones que tienen claro que hay que preservar el planeta y que el futuro pasará por ahí o no habrá futuro.







Sentences

2021

Aquarel·la sobre paper

200 x 150 cm cadascuna

En la Història de l'Art han sigut molts els artistes que han treballat amb la naturalesa com a excusa. En aquesta sèrie d'aquarel·les de gran format es juga amb la idea de paisatge i amb reflexions d'altres artistes sobre el medi natural, però també sobre la pròpia existència, la vida, la seua finitud i les seues contradiccions. «It is Just a Matter of Time» és una frase de Félix González-Torres; «Nature is Never Finished», de Robert Smithson, o «In Search of the Miraculous», de Bas Jan Ader. Són reflexions sobre naturalesa i vida, naturalesa i mort, i espai i temps. Unes perspectives que tenen un caràcter poètic, que a través de l'aquarel·la com a mitjà «líquid» es converteix en un exercici de pintura conceptual.



Sentences

Acuarela sobre papel
200 x 150 cm cada una

En la Historia del Arte han sido muchos los artistas que han trabajado con la naturaleza como excusa. En esta serie de acuarelas de gran formato se juega con la idea de paisaje y con reflexiones de otros artistas en torno al medio natural, pero también a la propia existencia, la vida, su finitud y sus contradicciones. «It is Just a Matter of Time» es una frase de Félix González-Torres, «Nature is Never Finished» de Robert Smithson, o «In Search of the Miraculous» de Bas Jan Ader. Son reflexiones sobre naturaleza y vida, naturaleza y muerte y espacio y tiempo. Unas perspectivas que tienen un carácter poético, que a través de la acuarela como medio «líquido» se convierte en un ejercicio de pintura conceptual.

Virus

2020

Marbre de Carrara tallat i
peu de metall

35 x 10 x 10 cm

La mascareta, de sobte, va aparèixer en la nostra vida i sembla que ha vingut per a quedar-se. Tallar en marbre de Carrara una rèplica exacta de mida real d'una màscara qualsevol dona una dimensió simbòlica a l'escultura. El marbre és un material de luxe que, a més, ens porta a la cultura clàssica (i ací potser estem remarcant una nova manera d'entendre el clàssic). Tal vegada, en un futur, els vestigis d'aquest temps siguen les màscares. Arqueologia del nostre temps en clau d'escultura.



Virus

Mármol de Carrara tallado
y pie de metal

La mascarilla, de repente, apareció en nuestra vida y parece que ha venido para quedarse. Tallar en mármol de Carrara una replica exacta al tamaño real de una mascarilla cualquiera le da una dimensión simbólica a la escultura. El mármol es un material de lujo que, además, nos lleva a la cultura clásica (y aquí quizás estemos remarcando una nueva manera de entender lo clásico), tal vez, en un futuro, los vestigios de este tiempo sean las mascarillas. Arqueología de nuestro tiempo en clave de escultura.

UNA CONVERSA
ENTRE AVELINO SALA I
SEMÍRAMIS GONZÁLEZ

UNA CONVERSACIÓN
ENTRE AVELINO SALA I
SEMÍRAMIS GONZÁLEZ

Semíramis González: Aquest projecte recull obra inèdita i una altra anterior que sí que s'ha vist. No obstant això, totes tenen en comú que parlen de la vida present, no? La realitat actual que ens planteja 2020 té molt a veure amb la teua idea de distopia...

Avelino Sala: La veritat és que fa anys que plantege un paral·lisme entre la ciència-ficció i la realitat, sempre comparant la distopia amb el nostre temps i ara mateix el paradigma ha canviat. La distopia és el nostre temps, ja no cal traçar un paral·lisme entre fantasia i realitat perquè ens ha atrapat el malson. El virus és el monstre de la pel·lícula de terror que tantes vegades hem vist a Hollywood, ens ha agafat a traïció. S'ha plantat davant de nosaltres d'un dia per a altre; el discurs era més senzill en «comparar», en traçar paral·lisme, tot quedava en l'espai de l'Art, l'espai simbòlic, ara la realitat és aquesta «ciència-ficció» i el col·lapse del món tal com el coneixíem, que es diu prompte però és un canvi radical en la manera d'enfocar les nostres vides i probablement la mort.

S.G.: Una de les coses que més ens ha canviat enguany és el temps i la percepció d'aquest, la capacitat de canvi d'una situació d'un dia a un altre, d'una setmana a una altra... Hi ha qui parlen no ja d'una pandèmia sinó d'una sindèmia (perquè hi intervenen no sols factors biològics sinó socials i de desigualtat, un tret molt endèmic de la nostra societat). Fins a quin punt aquesta exposició teua és també una reflexió que engloba tota la crítica que, al llarg del teu treball, has fet al capitalisme i el sistema neoliberal com un entramat de privilegis i desigualtats?

A.S.: Al principi se sentia això d'«el virus és igual per a tots», però, efectivament, veiem que no és cert, les condicions socials i econòmiques hi influeixen radicalment. Per descomptat, ixen perdent els més desfavorits; sens dubte hi ha en aquestes peces una mirada al capitalisme com un gran fracàs, o un gran èxit, segons es vulga mirar. Morir d'èxit, això és al que s'exposa el sistema neoliberal feroç. Per posar-ne un exemple: als EUA i el Brasil els que estan morint són les classes socials baixes, tu creus que els importa molt als seus respectius dirigents això? Hi ha una aporofòbia institucional que fa que sembla que el virus els estiga tirant una mà...

S.G.: Hi ha, al llarg del teu treball en diferents anys, un gir constant entorn d'aquesta idea distòpica del món, des de l'àmbit polític fins a l'ecològic, encara que ambdues tenen una relació explícita. Explica'ns sobre aquesta reflexió constant de la distopia.

A.S.: No m'agradaria dir que ha sigut premonitori, perquè no ho és, però sí que a vegades la intuïció et porta per aquests llocs en què s'albira el desastre; com a artistes, el nostre treball és llançar marcadors sobretot allò que es fa malament, que forma part de l'escena social, política i econòmica en tots els seus vessants i donar-los una visibilitat diferent. A través de les metàfores o les narratives de diferents estructures, bo, potser millor no haver-ho albirat. La distopia política està íntimament lligada a l'ecològica i aquesta a la de la salut. Caldria parar-se a reflexionar sobre l'espai que ens queda per davant per a no tornar a caure en els mateixos errors, no tornar a recórrer els mateixos camins de perdició, però no sé si l'espècie humana és capaç d'això.

S.G.: Malgrat que aquesta exposició té un component clar de compromís amb el planeta, és una cosa que portaves treballant uns quants anys però que es reuneix, de manera conjunta, quasi per primera vegada...

A.S.: La veritat és que quan vam començar el projecte vam començar a filar peces i vam acabar adonant-nos que pràcticament tot estava enllaçat, aleshores ja vam decidir enfocar el projecte d'una manera clara. Les peces que ho vertebraven tot són la del *Prestige* i les *Naturaleses mortes*, eren inicialment (continuen sent-ho) les peces troncales, i en veure que encaixar o incloure peces d'un caràcter més social o polític, doncs no era necessari. Així que vam recórrer a rescatar peces que mai s'havien mostrat com el projecte de les Filipines i alguns altres, que tenen un caràcter marcadament social. També peces que venien per un altre conducte conceptual i que hi encaixen bé, com la escultura de marbre de la màscara i d'altres.

S.G.: Aleshores podríem dir que la relació comissària-artista ha sigut dialògica, entorn de les obres anteriors que ja avançaven aquesta línia del teu treball, més les noves produccions, o no? M'interessa conèixer el treball amb Ana García Alarcón amb qui ja havies treballat, i el corpus d'investigació del qual és, precisament, l'art compromès políticament en el seu missatge...

A.S.: Havia treballat amb Ana en projectes col·lectius, aquesta és la nostra primera experiència individual i tot ha sigut increïblement fluid, ens interessa un mateix tipus de treball i de discurs, hi ha una sintonia que fa que el projecte s'haja desenvolupat molt bé, fins i tot en els moments de canvi obligat o per necessitat de transformació. Hi ha hagut un diàleg constant, el projecte és dels dos.

S.G.: La pandèmia és la punta de l'iceberg, però Fridays for Future i els activistes ecologistes alerten que és només això, una xicoteta part d'un futur convuls. Això ho reflecteixes en les teues obres a través de lemes però també d'una estètica determinada...

A.S.: Sí, dins del projecte general *Naturaleses mortes*, ens trobem amb una sèrie nova que es titula *Llibres per a una Història no escrita* en la qual es formalitzen escultures a partir de llibres que porten siluetsats els eslògans de Fridays for Future. Hi ha un exercici ací de transformar la protesta en Art, la paraula en escultura. Però és que a més hi ha eslògans que podrien intercanviar-se amb altres protestes, hi ha frases que representen idees, que són les puntes d'aquests icebergs que també seran importants en el futur, els llibres que narraran el futur, els que s'escriuran en el futur, per les pròximes generacions que tenen clar que cal preservar el planeta i que el futur passara per ací o no hi haurà futur.

S.G.: M'interessa destacar com el teu treball té una pàtina estètica ineludible, molt evident i buscada que, en molts casos, al·ludeix a moviments artístics com el Minimal Art...

A.S.: Bé, no puc negar que venim d'on venim, a mi m'interessa el Conceptual, el Minimalisme, el Land Art, però també la pintura, no sé..., crec que les referències en el teu treball fan de caixa de ressonància en la mateixa obra i hi ha, per descomptat, referències conscients i inconscients.

S.G.: I cal no oblidar una cosa que es repeteix en diferents projectes teus i és la importància que té la paraula. Està sempre ací, des de referències filosòfiques a proclames activistes però també d'una manera indirecta fins i tot... Ets un artista que no eludeix la paraula, treballa amb aquesta...

A.S.: Cert, perquè la paraula i l'Art, per a mi, van íntimament unides. I això que el punt principal en l'art és la imatge, però la paraula en l'Art, el text en l'Art es formalitza com a imatge, muta i té un tipus diferent de funció. La paraula pot ser escultura o aquarel·la, pot ser neó. La paraula és evocadora i explicativa, a més el text és un codi obert en el sentit interpretatiu. Si ens col·loquem en el lloc de l'espectador, són imatges que es poden interpretar de tantes maneres com persones les experimenten, això m'interessa molt. La capacitat oberta d'una paraula o una frase per a conformar moltes opcions d'obra.

S.G.: Fixa't que pensant en això, em recordava dels teus treballs en homenatge a obres d'Ana Mendieta, Marcel Duchamp, Joseph Beuys... a obres polítiques que t'havien

interessat, i vas utilitzar l'esprai, el paper... i la paraula. Crec que hi ha certes romanències en el teu treball de reivindicar una genealogia, reconèixer els qui et van precedir i et van influir...

A.S.: Clar! Important saber d'on venim, qui són els nostres pares, les nostres fonts de coneixement i si podem, fer-los homenatges, ha, ha.

S.G.: La paraula S.O.S. apareixia en sèries anteriors teues: és una crida d'urgència però torna a ser paraula convertida en estètica, crec que hi estàs treballant fins i tot en projectes que no formen part d'aquesta exposició...

A.S.: Sí, S.O.S. en definitiva és una crida de socors, el *Si Opus Sit* (si fora necessari), però també és el *Save Our Souls*, (salveu les nostres ànimes), tot això té a veure amb la multiplicitat d'interpretacions però amb una cosa és clara: tots sabem que és un S.O.S.. Ha aparegut i apareixerà en diversos projectes vinculats a la meua pràctica artística, tant escultòrica com participativa o d'art relacional, i que té molt a veure amb aquesta exposició.

S.G.: Els murals de molsa preservada conformen els logotips de les companyies mundials líders en cultius transgènics. En aquest cas és important no sols el que es veu a primera vista (els logos) sinó la decisió de plasmar-ho amb aquest sistema. Com ha sigut aquest procés en què l'artificial i el natural conflueixen?

A.S.: Hi ha ací un joc irònic de fer jardins verticals de molsa preservada amb aquests logos, que d'una banda controlen el monopoli mundial de cultius transgènics i, que pel costat estètic, seran peces bellíssimes que alhora estan realitzades amb plantes mortes, molsa preservada és naturalesa morta, els camps de soja d'aquestes companyies són naturaleses mortes; hi ha ací un joc interessant amb el títol en anglès, l'*Still Life* (o *Dead Nature*), que és com es tradueix en anglès, fins i tot viu, però realment tot està ja en fase de momificació.

S.G.: Una de les obres principals de l'exposició, i que es presenta ací de manera inèdita, és la que parla del desastre natural del Prestige. Més enllà del resultat que veiem a la sala, amb vídeo, documentació, etc. és un projecte entorn del qual fa anys que treballes. Explica'ns sobre el procés...

A.S.: Per pur atzar vaig conèixer Álvaro García Ortiz fa anys i des d'aleshores vam anar parlant de la possibilitat de passar tot el seu treball d'una quantitat d'anys ingent en una obra d'art. A mi del cas Prestige

no m'interessa la part diguem-ne «legal», el que m'interessa és la part simbòlica del gran desastre que va ser. I la manera de formalitzar aquest tema era la llarga entrevista sobre el cas i donar-li a la peça un caràcter d'«estètica forense», una mica amb aquesta imatge cinematogràfica de la investigació en curs, en aquest cas, acabada. Perquè tot el que va envoltar el Prestige és un galimaties de dimensions desmesurades però simbòlicament és el desastre ecològic per excel·lència en la nostra història recent. D'unes dimensions polítiques i socials que encara romanen en el temps espai i que resisteixen en la nostra memòria col·lectiva i que, a més, a penes s'ha tocat des de la perspectiva de l'art contemporani. La veritat és que tindre accés al fiscal que porte el cas i tota la seua informació ha sigut un luxe tant humà com per al projecte.

S.G.: No és evident, però s'intueix, que va haver-hi una responsabilitat política en el Prestige, més enllà del desastre natural i, no obstant això, tot ha quedat enfosquit amb el temps i el silenci d'una part dels mitjans. En aquest context de postveritat que vivim, en què la força de la paraula (i tornem a la paraula) es mesura pels impactes que rep més que per la seua veracitat (fet que ha permès arribar a llocs de poder absoluts ignorants), quina responsabilitat té l'art en tot això? Viu l'art abstret? Més enllà de si pot o no tindre una potència transformadora, és capaç de superar-se més enllà del mercat, del sistema mateix?

A.S.: L'Art és corresponsable del món en el qual vivim, tots som corresponsables de les nostres societats, en major o menys mesura, evidentment, en relació amb les condicions de cada un: d'altra banda, l'Art no és el mercat, la capacitat transformadora de l'Art de canviar les coses existeix, en microprocessos, però existeix, l'Art és transmissió de coneixement i sensacions, és a dir, és comunicació i la comunicació és una arma poderosa.

S.G.: A l'hora d'abordar qüestions espinoses com fotografiar escenaris de catàstrofes naturals, com persones refugiades a conseqüència d'aquests desastres, com en el cas de la sèrie de les Filipines, vas tindre molta cura de no caure precisament en el «salvador blanc»...

A.S.: És que ací vam aparèixer en un projecte paral·lel al d'ajuda humanitària i ens van portar a alguns artistes a zones de conflicte, a mi em va tocar anar al cap de pocs mesos a la zona de les Filipines que havia arrasat el tifó Haiyan, en una zona d'illes xicotetes, i algunes quasi incomunicades. No volia anar-hi a fer fotos a la gent, que bàsicament eren «refugiats» en la seua pròpia terra, el tifó ho havia arrasat tot, des del coral (tsunami) a les cases, les persones i l'ecosistema. Em semblava

una falta d'ètica i de moral, així que vaig decidir fer dues peces: una sobre el perímetre de la illa, que marcava el límit amb l'abisme, la mar, i en l'altra em col·locava a les botigues on estaven refugiats els supervivents, per terra o en lliteres on dormien, quan no hi havia ningú, i tirava la foto del sostre que tenien, l'únic refugi que els quedava i l'única protecció que hi havia allí.

S.G.: S'intueix en tota l'exposició un cert interès per involucrar qui mira, el públic, traient de context aquestes frases de què parlàvem abans i deixant, en certa manera, l'obra més oberta...

A.S.: Sempre. L'Art com a codi obert i espai per al dissens i la reflexió, sempre des de l'esperança, l'Art és un lloc per a la interpretació i el diàleg, l'Art com a espai de resistència i de llibertat, on l'espectador juga un paper fonamental, completant l'obra, activant-la.

Semíramis González: Este proyecto recoge obra inédita y otra anterior que sí se ha visto. Sin embargo, todas tienen en común que hablan de la vida presente, ¿no? La realidad actual que nos plantea 2020 tiene mucho que ver con tu idea de distopía...

Avelino Sala: La verdad es que llevo años planteando un paralelismo entre la ciencia ficción y la realidad, siempre comparando la distopía con nuestro tiempo y ahora mismo el paradigma ha cambiado. La distopía es nuestro tiempo, ya no hay que trazar un paralelismo entre fantasía y realidad porque nos ha alcanzado la pesadilla. El virus es el monstruo de la película de terror que tantas veces hemos visto en Hollywood, nos ha cogido a traición. Se ha plantado delante de nosotros de un día para otro; el discurso era más sencillo al «comparar», al trazar paralelismo, todo quedaba en el espacio del Arte, el espacio de lo simbólico, ahora la realidad es esa «ciencia ficción» y el colapso del mundo tal y como lo conocíamos, que se dice pronto pero es un cambio radical en la manera de enfocar nuestras vidas y probablemente la muerte.

S.G.: Una de las cosas que más nos ha cambiado este año es el tiempo y la percepción del mismo, la capacidad de cambio de una situación de un día a otro, de una semana a otra... Hay quienes hablan no ya de una pandemia sino de una sindemia (porque intervienen no solo factores biológicos sino sociales y de desigualdad, algo muy endémico de nuestra sociedad). ¿Hasta qué punto esta exposición tuya es también una reflexión que engloba toda la crítica que, a lo largo de tu trabajo, has hecho al capitalismo y el sistema neoliberal como un entramado de privilegios y desigualdades?

A.S.: Al principio se oía eso de «el virus es igual para todos», pero, efectivamente, vemos que no es cierto, las condiciones sociales y económicas influyen radicalmente en esto. Cómo no, salen perdiendo los más desfavorecidos; sin duda hay en estas piezas una mirada al capitalismo como un gran fracaso, o un gran éxito, según se quiera mirar. Morir de éxito, eso es a lo que ese expone el sistema neoliberal feroz. Por poner un ejemplo, en USA y Brasil quienes están muriendo son las clases sociales bajas, ¿crees que les importa mucho a sus respectivos dirigentes esto? Hay una aporofobia institucional que hace que parezca que el virus les esté echando una mano...

S.G.: Hay, a lo largo de tu trabajo en distintos años, un giro constante en torno a esa idea distópica del mundo, desde lo político hasta lo ecológico, aunque ambas tienen una relación explícita. Cuéntanos sobre esta reflexión constante de la distopía.

A.S.: No me gustaría decir que ha sido premonitorio, porque no lo es, pero sí que a veces la intuición te lleva por esos lugares en los que se atisba el desastre; como artistas, nuestro trabajo es lanzar marcadores sobre todo aquello que se hace mal, que forma parte de la escena social, política y económica en todas sus vertientes y darles una visibilidad diferente. A través de las metáforas o las narrativas de distintas estructuras, bueno, casi mejor no haberlo vislumbrado. La distopía política esta íntimamente ligada a la ecológica y esta a la de la salud. Habría que pararse a reflexionar sobre el espacio que nos queda por delante para no volver a caer en los mismos errores, no volver a recorrer los mismos caminos de perdición, pero no sé si la especie humana es capaz de eso.

S.G.: Pese a que esta exposición tiene un componente claro de compromiso con el planeta, es algo que llevabas trabajando varios años pero que se reúne, de manera conjunta, casi por primera vez...

A.S.: La verdad es que cuando comenzamos con el proyecto empezamos a hilar piezas y acabamos percatándonos que prácticamente todo estaba enlazado, entonces ya decidimos enfocar el proyecto de una manera clara. Las piezas que vertebran todo son la del *Prestige* y las *Naturalezas muertas*, eran inicialmente (siguen siéndolo) las obras troncales, y al ver que encajar o incluir piezas de un carácter más social o político no era necesario. Así que recurrimos a rescatar trabajos que nunca se habían mostrado como el proyecto de Filipinas y algunos otros, que tienen un carácter marcadamente social. También piezas que venían de otro conducto conceptual y que encajan bien, como la escultura de mármol de la mascarilla y otras.

S.G.: Entonces podríamos decir que la relación comisaria-artista ha sido dialógica, en torno a las obras anteriores que ya adelantaban esta línea de tu trabajo, más las nuevas producciones, ¿o no? Me interesa conocer el trabajo con Ana García Alarcón con la que ya habías trabajado, y cuyo corpus de investigación es, precisamente, el arte comprometido políticamente en su mensaje...

A.S.: Había trabajado con Ana en proyectos colectivos, esta es nuestra primera experiencia individual y todo ha sido increíblemente fluido, nos interesa un mismo tipo de trabajo y de discurso, hay una sintonía que hace que el proyecto se haya desarrollado muy bien, incluso en los momentos de cambio obligado o por necesidad de transformación. Ha habido un diálogo constante, el proyecto es de los dos.

S.G.: La pandemia es la punta del iceberg, pero Fridays for Future y los activistas ecologistas alertan de que es solo eso, una pequeña parte de un futuro convulso. Esto lo reflejas en tus obras a través de lemas pero también de una estética determinada...

A.S.: Sí, dentro del proyecto general *Naturalezas muertas* nos encontramos con una serie nueva que se titula *Libros para una Historia no escrita* en la que se formalizan esculturas a partir de libros que llevan silueteados los *slogans* de Fridays for Future. Hay un ejercicio ahí de transformar la protesta en Arte, la palabra en escultura. Pero es que además hay eslogan que podría intercambiarse con otras protestas, hay frases que representan ideas, que son las puntas de esos icebergs que también van a ser importantes en el futuro, los libros que narrarán el futuro, los que se escribirán en el futuro, por las próximas generaciones que tienen claro que hay que preservar el planeta y que el futuro pasara por ahí o no habrá futuro.

S.G.: Me interesa destacar cómo tu trabajo tiene una pátina estética ineludible, muy evidente y buscada que, en muchos casos, alude a movimientos artísticos como el Minimal Art...

A.S.: Bueno, no puedo negar que venimos de donde venimos, a mí me interesa el Conceptual, el Minimalismo, el Land Art, pero también la pintura, no sé..., creo que las referencias en tu trabajo hacen caja de resonancia en la propia obra y hay, cómo no, referencias conscientes e inconscientes.

S.G.: Y no hay que olvidar algo que se repite en distintos proyectos tuyos y es la importancia que tiene la palabra. Está siempre ahí, desde referencia filosóficas a proclamas activistas pero también de una manera indirecta incluso... Eres un artista que no elude la palabra, trabaja con ella...

A.S.: Ciertamente, porque la palabra y el Arte, para mí, van íntimamente unidas. Y eso que lo principal en el arte es la imagen, pero la palabra en el Arte, el texto en el Arte se formaliza como imagen, muta y tiene un tipo diferente de función. La palabra puede ser escultura o acuarela, puede ser neón. La palabra es evocadora y explicativa, además, el texto es un código abierto en el sentido interpretativo. Si nos colocamos en el lugar del espectador, son imágenes que se pueden interpretar de tantas maneras como personas las experimenten, eso me interesa mucho. La capacidad abierta de una palabra o una frase para conformar muchas opciones de obra.

S.G.: Fíjate que pensando en esto me acordaba de tus trabajos en homenaje a obras de Ana Mendieta, Marcel Duchamp, Joseph Beuys... a obras políticas que te habían interesado, y utilizaste el *spray*, el papel... y la palabra. Creo que hay ciertas remanencias en tu trabajo de reivindicar una genealogía, reconocer a quienes te precedieron e influyeron...

A.S.: ¡Claro! Es importante saber de dónde venimos, quiénes son nuestros padres, nuestras fuentes de conocimiento y, si podemos, hacerles homenajes, ja, ja.

S.G.: La palabra S.O.S. aparecía en series anteriores tuyas: es una llamada de urgencia pero vuelve a ser palabra convertida en estética, creo que estás trabajando con ella incluso en proyectos que no forman parte de esta exposición...

A.S.: Sí, S.O.S. en definitiva es una llamada de socorro, el *Si Opus Sit* (si fuera necesario), pero también es el *Save Our Souls* (salvad nuestras almas), todo esto tiene que ver con la multiplicidad de interpretaciones pero una cosa es clara: todos sabemos qué es un S.O.S.. Ha aparecido y aparecerá en varios proyectos vinculados a mi práctica artística, tanto escultórica como participativa o de arte relacional, y tiene mucho que ver con esta exposición.

S.G.: Los murales de musgo preservado conforman los logotipos de las compañías mundiales líderes en cultivos transgénicos. En este caso es importante no solo lo que se ve a primera vista (los logos) sino la decisión de plasmarlo con este sistema. ¿Cómo ha sido este proceso donde lo artificial y lo natural confluyen?

A.S.: Hay ahí un juego irónico de hacer jardines verticales de musgo preservado con estos logos que, por un lado, controlan el monopolio mundial de cultivos transgénicos

y, por el lado estético, serán piezas bellísimas que a la vez están realizadas con plantas muertas, el musgo preservado es naturaleza muerta, los campos de soja de estas compañías son naturalezas muertas; hay ahí un juego interesante con el título en inglés, el *Still Life* (o *Dead Nature*), que es como se traduce en inglés, aún vivo, pero realmente todo está ya en fase de momificación.

S.G.: Una de las obras principales de la exposición, y que se presenta aquí de manera inédita, es la que habla del desastre natural del Prestige. Más allá del resultado que vemos en sala, con video, documentación, etcétera, es un proyecto en torno al que llevas años trabajando. Cuéntanos sobre el proceso...

A.S.: Por puro azar conocí a Álvaro García Ortiz hace años y desde entonces fuimos hablando de la posibilidad de pasar todo su trabajo de una cantidad de años ingente en una obra de arte. A mí del caso Prestige no me interesa la parte digamos «legal», lo que me interesa es la parte simbólica, del gran desastre que fue. Y la manera de formalizar este tema era la larga entrevista sobre el caso y darle a la pieza un carácter de «estética forense», un poco con esa imagen cinematográfica de la investigación en curso en este caso acabada. Porque todo lo que rodeó al Prestige es un galimatías de dimensiones desmesuradas pero simbólicamente es el desastre ecológico por excelencia en nuestra historia reciente. De unas dimensiones políticas y sociales que aún permanecen en el tiempo espacio y que resisten en nuestra memoria colectiva y que, además, apenas se ha tocado desde la perspectiva del arte contemporáneo. La verdad es que tener el acceso al fiscal que llevo el caso y a toda su información ha sido un lujo tanto humano como para el proyecto.

S.G.: No es evidente pero se intuye que hubo una responsabilidad política en el Prestige, más allá del desastre natural y, sin embargo, todo ha quedado opacado con el tiempo y el silencio de parte de los medios. En este contexto de posverdad que vivimos, donde la fuerza de la palabra (y volvemos a la palabra) se mide por los impactos que recibe más que por su veracidad (lo que ha permitido llegar a puestos de poder a absolutos ignorantes), ¿qué responsabilidad tiene el arte en todo esto? ¿Vive el arte ensimismado? Más allá de si puede o no tener una potencia transformadora, ¿es capaz de superarse más allá del mercado, del propio sistema?

A.S.: El Arte es corresponsable del mundo en el que vivimos, todos somos corresponsables de nuestras sociedades, en mayor o menor medida, evidentemente, con relación a las condiciones de cada uno: por otra parte, el Arte no es el mercado, la capacidad transformadora del Arte de cambiar las cosas existe, en micro procesos, pero existe, el Arte es transmisión de conocimiento y sensaciones, es decir, es comunicación y la comunicación es un arma poderosa.

S.G.: A la hora de abordar cuestiones peliagudas como fotografiar escenarios de catástrofes naturales, como personas refugiadas a consecuencia de estos desastres, como en el caso de la serie de Filipinas, tuviste mucho cuidado de no caer precisamente en el «salvador blanco»...

A.S.: Es que ahí aparecimos en un proyecto paralelo al de ayuda humanitaria y nos llevaron a algunos artistas a zonas de conflicto, a mí me tocó ir a los pocos meses a la zona de Filipinas que había arrasado el tifón Haiyan, en una área de islas pequeñas, y algunas casi incomunicadas. No quería ir allí a hacer fotos a la gente que básicamente eran «refugiados» en su propia tierra, el tifón había arrasado con todo, desde el coral (tsunami) a las casas, las personas y el ecosistema. Me parecía una falta de ética y de moral, así que decidí hacer dos piezas, una sobre el perímetro de la isleta, que marcaba el límite con el abismo, el mar, y en la otra me colocaba en las tiendas donde estaban refugiados los supervivientes, en el suelo o literas donde dormían, cuando no había nadie, y tiraba la foto del techo que tenían, el único refugio que les quedaba y la única protección que había allí.

S.G.: Se intuye en toda la exposición un cierto interés por involucrar a quien mira, al público, sacando de contexto esas frases de las que hablábamos antes y dejando, en cierta manera, la obra más abierta...

A.S.: Siempre. El Arte como código abierto y espacio para el disenso y la reflexión, siempre desde la esperanza, el Arte es un lugar para la interpretación y el diálogo, el Arte como espacio de resistencia y de libertad, donde el espectador juega un papel fundamental, completando la obra, activándola.

Avelino Sala és artista, comissari i editor. El seu treball com a artista l'ha portat a qüestionar la realitat cultural i social des d'una perspectiva romàntica tardana amb un punt de vista crític. Quan explora contínuament la imatge social, Sala intenta assenyalar els punts dolorosos, i demostrar el poder de l'art com un espai per a l'experimentació i per a la creació de nous mons. Sala és un referent espanyol de l'art com a vehicle de resistència política; en la seua producció hi ha una sort de poètica que conté una reflexió sobre els poders de l'Estat i el control que hi exerceixen. La seua recognoscible estètica reforça un discurs tan necessari com poderós, que abasta temes sensibles i rellevants com les migracions, la dislocació contemporània, la crisi ambiental i les paradoxes del capitalisme.

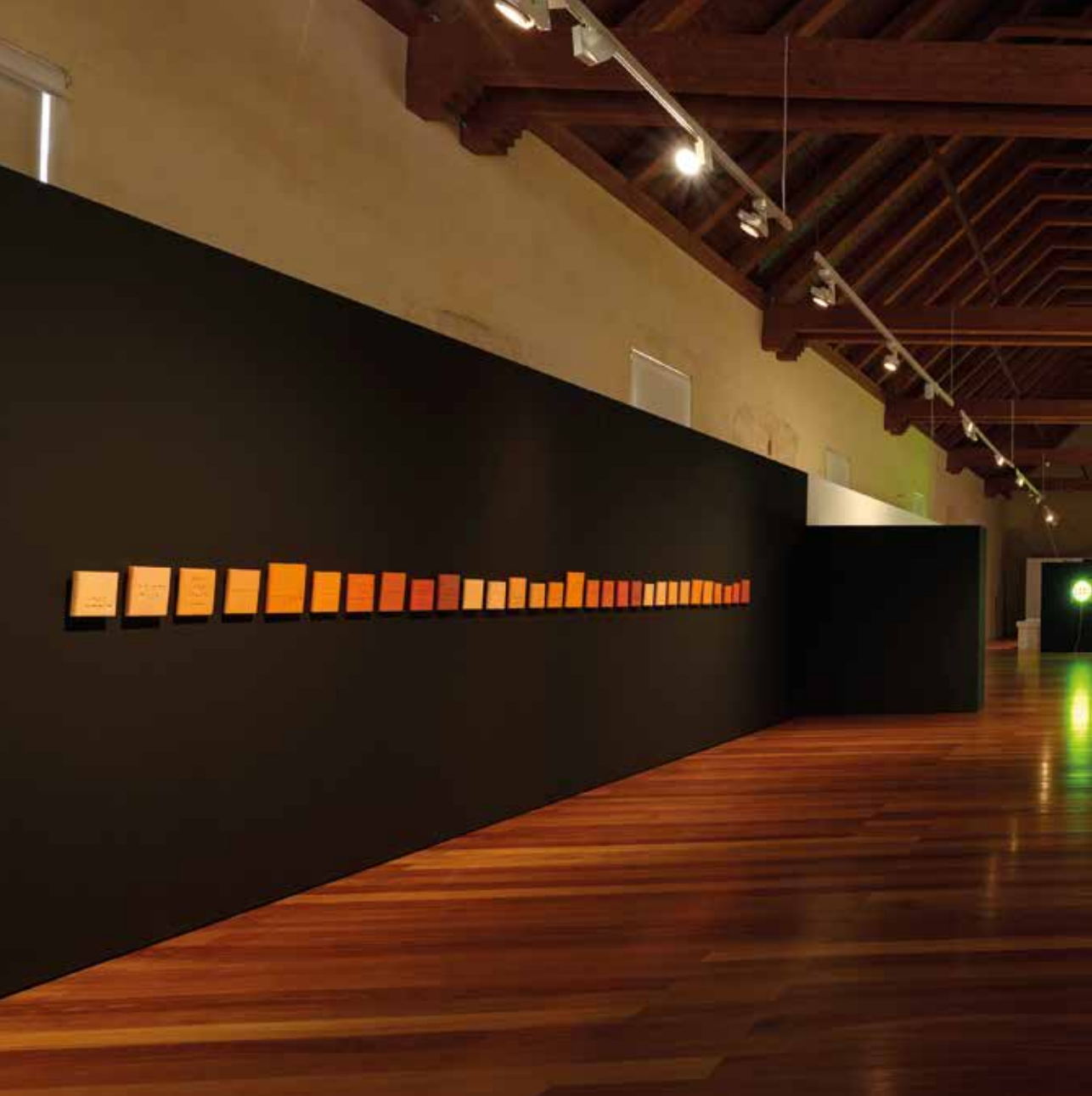
Sala treballa en el context global de l'art contemporani, i exhibeix i participa en biennals a Caracas, Tel Aviv, Istanbul, entre altres. El seu treball s'ha mostrat en l'àmbit nacional i internacional en espais com Abrons Arts Center, Nova York; Museu de Belles Arts d'Astúries; MAAC, Guayaquil; Centre Nacional d'Art Contemporani, NCCA, Moscou; Matadero, Madrid, entre altres. Ha rebut diverses beques entre les quals destaquen Cajastur, Hangar, Bilbao Arte i el Premi Generaciones de CajaMadrid. En 2007 va ser guardonat per la UNESCO i la New York Foundation for the Arts amb l'Artport International Video Award, a Basilea (Suïssa), i en 2010 amb el VAD Prize, Girona Video Art Festival. També va ser becari de la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma i del Centre d'Art Le Lait de Albi, a França, en 2012.

Avelino Sala

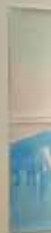
(Gijón-España, 1972)

Avelino Sala es artista, comisario y editor. Su trabajo como artista le ha llevado a cuestionar la realidad cultural y social desde una perspectiva romántica tardía con un punto de vista crítico. Al explorar continuamente la imaginación social, Sala intenta señalar los puntos dolorosos, demostrando el poder del arte como un espacio para la experimentación y para la creación de nuevos mundos. Sala es un referente español del arte como vehículo de resistencia política, en su producción hay una suerte de poética que contiene una reflexión sobre los poderes del Estado y el control que ejercen. Su reconocible estética refuerza un discurso tan necesario como poderoso, que abarca temas sensibles y relevantes como las migraciones, la dislocación contemporánea, la crisis ambiental y las paradojas del capitalismo.

Sala trabaja en el contexto global del arte contemporáneo, exhibiendo y participando en bienales en Caracas, Tel Aviv, Estambul, entre otras. Su obra se ha mostrado a nivel nacional e internacional en espacios como Abrons Arts Center, Nueva York; Museo de Bellas Artes de Asturias; MAAC, Guayaquil; Centro Nacional de Arte Contemporáneo, NCCA, Moscú; Matadero, Madrid; entre otros. Ha recibido varias becas entre las que destacan Cajastur, Hangar, Bilbao Arte y el Premio Generaciones de CajaMadrid. En 2007 fue galardonado por la UNESCO y la New York Foundation for the Arts con el Artport International Video Award en Basilea (Suiza) y en 2010 con el VAD Prize, Girona Video Art Festival. También fue becario de la Real Academia de España en Roma y del Centro de Arte Le Lait de Albi, en Francia, en 2012.













LOVE AMONG THE RUINS



Vale, señor, le advierte
obligaremos a ser
remolcador porque
hacia la costa, e
una milla cada

Ok, Sir, ok, be advise
oblige you to be tow
because you are driftin
are drifting at one m





NATURALEZAS MUERTAS

Ana García Alarcón

The point of departure for *Naturalezas muertas* (Still Life-Dead Nature) is the natural environment viewed from a critical stance at a key moment in time. We are witnessing first-hand a climate crisis in which environmental issues can no longer be questioned and have even begun to slip out of our control. We are seeing the end of the world as we know it today and the way we behave will be crucial in trying to halt what is happening, even if we are at the point of no return.

Every day we are faced with scenes of melting ice in the poles; the extinction of animals and plants; invasive species taking over new areas, displacing and wiping out autochthonous species; sea life dying as a result of the vast amount of plastic taking over the oceans; the death of seas and lakes; increasingly more extreme temperatures and storms; the consumption of ultra-processed foods, and on and on.

We are right in the middle of a pandemic that has completely transformed our everyday lives and we have no idea what the outcome will be. Our habits and ways of relating with one another are changing radically, including the form of interacting with other people in the public space and social distancing. But it also raises issues of political legitimacy, the role of science and the public health system, without forgetting how important it is to look after it in order to ensure that it is open to everybody without distinction. The face mask is a new accessory that conjures images of science fiction and yet has become part of our 'new normality'. One even wonders if it is here to stay.

We are gripped by a fear of the unknown in a society driven by capital, in a world that generates vast amounts of residues that are stifling the life out of our planet. And still we refuse to modify our habits or give up our comforts. The consequences are already here to be seen but, more importantly, are we capable of implement-

ing changes in our day-to-day lives? Or will we continue as if nothing was happening, consuming products we know are damaging ecosystems?

Avelino Sala is presenting a series of artworks that ask us to rethink how we relate with the environment. A green neon sign outside the exhibition hall sends out a distress signal. The artist sends an *S.O.S.*, a warning of the climate emergency in which we are immersed. This work acts as a declaration of intent and a starting point. *Naturalezas muertas*, the series that lends its title to the show as a whole, introduces us into the world of transgenic crops which are monopolizing the commodities which are our primary sources of food. A good example are the major pharmaceutical companies like Bayer, DuPont or Monsanto, which account for 80% of the market in transgenic plants. These corporations also produce 60% of the world's pesticides and 23% of commercial seeds and fertilizers. These crops have been manipulated to replace widely used chemical substances like insecticides and herbicides. And we don't have to go too far to see the devastating results these chemicals can wreak, the Mar Menor coastal saltwater lagoon is *living* proof: today it is a dead sea choked by intensive agriculture.

The Global Symbol. Love Among the Ruins is a metaphor of the world in which we live. The symbol of globalization coupled with a dystopian novel, *Love Among the Ruins* (Evelyn Waugh, 1953), proposes an idea of utopia opposed to dystopia that serves as an anti-icon of globalization and a symbol of resistance. *El hundimiento/Prestige* invites us to think of the environmental disaster of the sinking of the Prestige oil tanker as an example here in Spain. The project homes in on the legal battle surrounding the event through an interview lasting several months with Álvaro García Ortiz, the prosecutor who was handling the case. It was the first case in Spain to involve sentences for environmental crimes, leading to a level of awareness that had not existed beforehand.

The oceans are also looked at from different perspectives, like surfing, a sport dependant on the environment yet, paradoxically, surfing and contamination of the sea seem to go together. On the other hand, in the Pacific Ocean, in 2013 the arrival of Typhoon Haiyan, one of the deadliest tropical cyclones ever to hit the Philippines, caused tremendous damage. These consequences are portrayed in the works from the *Naturalezas muertas* series while also dovetailing with other issues that look towards the future, as happens in *Books for an Unwritten History*, in which Avelino Sala turned slogans from the Fridays for Future movement into titles of books for a history still waiting to be written: “It Is Our Turn Now”, “Planet Over Profit”, “Coal Kills” or “The End”, among others. Should we think about the end of the world and dedicate to it the minute of silence it deserves or should we start changing our ways of life?

The exhibition explores these concerns from the optic of the visual arts, asking us to think about latent and visible issues that are often invisible to us. And it is not just the media we have to blame for this invisibility, because we, as individuals, ignore the problem and consume products that damage our planet from the comfort of our sofas. The question is, are we willing to give up our comforts to try to stop this disaster?

THE SILENT BEAST AND THE LIMITS OF A LANDSCAPE IN RUINS

Blanca de la Torre

A Question of Limits

In September 2009, the journal *Nature* published an article¹ in which a group of scientists from the Stockholm Resilience Centre advocated setting limits to nine biophysical thresholds which, should we cross them, would entail ecological collapse: climate change, ocean acidification, stratospheric ozone depletion, global freshwater use, biodiversity loss, nitrogen cycle biogeochemical flow boundary, phosphorus cycle biogeochemical flow boundary, land system change, chemical pollution, and atmospheric aerosol loading.

We are now approaching, when not already overstepping, those boundaries, those so-called 'points of no return' after which a habitat enters into irreversible collapse.²

This idea of limits was already broached in 1972 in the seminal report *The Limits to Growth*, supporting a curb on industrial development. It was published by scientists and experts from the Club of Rome, the same team which would publish *Beyond the Limits* (1992) twenty years later, in which they reported that some of these thresholds had already been crossed and that we were headed towards a practically unsustainable world.

It is precisely this seminal idea that Avelino Sala has used to structure his exhibition *Naturalezas muertas* (Still Life-Dead Nature). Implicit in the idea of the world, and therefore of humankind, is the idea of limit, and the fact of ignoring this 'detail' has led us to the greatest challenge that humankind has ever faced: the climate crisis.

The Oxymoron of Still Life

The title of the exhibition plays with a terminological inexactness that operates as a metaphor of the above-listed nine biophysical thresholds. I am referring to the English and Spanish terms,

still life and '*naturelaza muerta*' respectively, for the genre of painting that depicts mostly inanimate subjects, a category that generally speaking offered a fairly accurate reflection of the society in which these paintings were produced (think, for instance, of the opulence of Flemish depictions as compared with the austerity and asceticism in their Spanish coevals).

The use of the English word '*still*' contrasts with the Spanish '*muerta*' (dead), a term already announced years ago by authors like the ecofeminist philosopher Carolyn Merchant in her seminal book *The Death of Nature* from 1980. Both denominations, the English and the Spanish, could be viewed as a kind of oxymoron, because life and nature are never in fact either '*still*' nor '*dead*': they can only be (as in 'being') or disappear. Keenly aware of the semantic conundrum, Sala deliberately opts for the English word 'dead' to introduce us to an ontic problem by playing with the terms '*still*' and '*dead*' that, while not synonyms, do however implicitly contain the idea of extinction, and help him to explore in greater depth the possible ontological chasm between the human and the natural.

And the artist does so propounding a personal idea of exhibition as landscape, understanding the latter from the historiography of the landscape genre and as a delimited territory or scenario for 'human' development. Conscious of the fraught task of trying to separate nature as an 'outside', Avelino Sala's exhibition deliberately returns to the false dichotomy between nature and culture in order to reformulate some of the conceptions we believed had been overcome.

For this rethinking, and to continue our revision of names and terms, it would help us to take a look at the concept of landscape from its Germanic root *Landschaft* or Landshap, translatable from German and Dutch respectively as 'giving shape to land', its etymology thus recognizing the idea of the domestication of the land and its people. According to various interpretations, the

term 'landscape' also denotes a composition or vision of the world that would also include its customs and laws for the coexistence of humans with the land.³

A Silent Crisis

The term 'the *climate beast*', used by the scientists Wallace Broecker and Robert Kunzig to refer to the current climate system, combines this idea of 'limit' and of 'death' that cuts across the exhibition: "Every now and then (...) nature has decided to give a good swift kick to the climate beast. And the beast has responded as beasts will—violently and a little unpredictably."⁴

A summary overview of the works on show would give us a better understanding of this viewpoint, which is ultimately of a planet caught up in a silent crisis—if I may use 'silent' as an homage to Rachel Carson—⁵ and would at once help to evoke the creeping processes of climate change. In this silent crisis, the 'slow violence' which Rob Nixon⁶ spoke about is increasingly more present, though just as invisible—however paradoxical that might seem—in situations where plays like greenwashing continue to play a central role. The artist touches on this phenomenon in an installation of three artificial gardens that reproduce the logos of major corporations responsible for biopiracy practices and the use of transgenics: Dupont, Bayer and Monsanto (this last-named now ultimately absorbed by Bayer).

As I underscored in previous essays,⁷ biopiracy is the illegal or unfair utilization, by means of intellectual copyright, of the biological resources of developing countries and also of the knowledge of indigenous communities, with the purpose of appropriating the exclusive rights to exploit them commercially. Dressed up as 'innovation', the common form adopted by modern biopiracy is related with the use of genetically modified organisms (GMO), a practice that runs in detriment of biodiversity and hampers the preservation of seeds. In this regard, the Indian philosopher and activist Vandana Shiva places seeds at the very

centre of manifold interconnected crises and underscores what Avelino Sala portrays in his work: "the corporate control of life."

Returning to the notion of '*Landshaft*', one ought to recall that it was Monsanto who created the notorious Agent Orange, the defoliant herbicide used by the US army during the Vietnam War to lay waste to the Indochinese ecosystem and whose formula is substantially the same as that of Round Up or Glifosato, which the same corporation obligates to purchase today for the use of its transgenic seeds. It is needless to remind ourselves that, as Shiva rightly points out, the use of this herbicide associated with its GMO inevitable leads to dispossession and the poverty of peasant communities in India, which have recorded over 200,000 suicides in recent years. With the purpose of speaking out against the multinational, many of these suicides were committed precisely by pesticide self-poisoning.

The inability to curtail environmental damage given the passivity of governments is well disclosed in this exhibition in a work of a marble face mask whose unfeasibility speaks to an ironic impotence similar to what one can also see in *The Global Symbol. Love Among the Ruins*. With a tone that negotiates a thin line between utopia and dystopia, on this occasion Sala couples the symbol of globalization with the title taken from the book of the same name by Evelyn Waugh (*Love Among the Ruins*, 1953). Sala is not interested in the Manicheism of dystopian or utopian visions, but rather in situating himself in a possible interstice where the two collide.

This collision between utopia and dystopia is equally evinced in the series of three videos called *4 minutos 33 segundos de minutos de minutos de silencio* in an evident homage to John Cage. It is as if the planet has been silenced by a kind of hyperobject, like those defined by Timothy Morton, among which we could include global warming, as well as radioactive materials, industrial waste and environmental changes. Understanding

hyperobjects in consonance with the non-anthropocentric philosophy called Object Oriented Ontology (OOO) which the philosopher extends to their relationship with the aesthetic experience:

“The human reaction to the time of hyperobjects takes three basic forms [...] The first form of reaction is the dissolution of the notion of world. The second reaction is the impossibility of maintaining cynical distance, the dominant ideological mode of our age [...] The third reaction has to do with what kinds of aesthetic experience and practice are now thinkable in the time of hyperobjects.”⁸

Following this same line, the series comprising a video (*From Hell*) and a photographic suite (*Give me Shelter*) leads us to another linguistic dilemma: that of the wrongly termed ‘natural catastrophe’. With this body of work, Sala portrays the consequences of typhoon Haiyan (also known as typhoon Yolanda), a tropical hurricane that devastated Southeast Asia, laying waste to the Philippines, which the artist recorded during a collaboration with an NGO on Bantayan Island. The aforementioned dilemma is none other than the fact that, in terms of political ecology—and accepting its understanding as a purely emphatic pleonasm⁹—there is nothing natural about a ‘natural catastrophe’, nor about any of the ‘bio-vandal’ processes mentioned above.

On the other hand, to think in terms of political ecology, as Bruno Latour observes, it is crucial to avoid the danger of ‘representations’ of nature and to accept the risk of metaphysics.¹⁰ This would seem to be the approach taken here by Sala, eschewing all ‘representation’ and appealing to a moment when aesthetic experience can only be accommodated as a prelude to a call for real action. In this way, and continuing with the French philosopher:

“Finally undertaking a politics of nature; finally modifying public life so that it takes nature into account; finally adapting our system of production

to nature’s demand; finally preserving nature from human degradation through a sustainable politics. In short [...] concern for nature has already been introduced into political life.”¹¹

In a similar vein, one could understand a series of visual metaphors of Latour’s *natures-cultures*: a surfboard that doesn’t float because it is made of bronze, and a succession of objects and watercolours that call for reflection in terms of ecophilosophy.

The core work that brings the exhibition to a close revolves around the sinking of the Prestige oil tanker and the legal battle waged against the shipping company responsible for the spillage of fuel on the northern coast of Spain. Over the course of several months, Sala interviewed Álvaro García Ortiz, the prosecutor for over twelve years in charge of the case which finally led to the first sentence in Spain against environmental crimes.

The video featuring his input is accompanied by an installation of archive materials that dissect the story. The work can be seen in the light of what is known as Forensic Aesthetics,¹² from an approach in which the registers of causes and effects of the disaster operate as artefacts that cast light on a trauma like a pseudoscientific investigation of the event.

To analyse the ideas underlying ‘forensic aesthetics’, one would only have to pause a moment to examine the changes in investigating crimes through the audiovisual imaginary, contrasting those of classic black and white movies with Miss Marple, Hercule Poirot, Sherlock Holmes and so many others, with the characteristics of today’s TV series. While the former are based on tools of logical deduction in which psychology plays a critical role, in today’s mystery series (CSI, Bones...), the method is based on scientific investigation in which it is the analysis of the crime scene that will lead to the perpetrator.

Broadly speaking, this *forensic shift* could be explained as a kind of turning point that evinces a loss of the value of 'truth' of people as opposed to a reaffirmation of the 'truthfulness' of scientific language.

The type of displacement used here by Avelino Sala plays with an interstitial approximation to these kinds of practices: a formal character and a scientific dissection close to what might be called '*eco-forensic aesthetics*', which the artist opposes to the testimony of the video in order to question our own subjective devices that shape the traumatic memory, in this case the episode of collective trauma brought about by the Prestige catastrophe.

Alongside the previous work, another possible closure is suggested through a work located in the garden, formalised in an installation like a distress signal: SOS. Is it a cry for help to someone? To ourselves? Are we asking for self-help to become aware of the problem, having arrived at this '*Ecology Without Nature*' identified by Morton?¹³

The Limits of the End

Are there limits in a dead planet? The question seems inevitable if we return to the idea of limits coupled with a possible death of nature. Another more recent article from the journal mentioned at the opening of this essay, *Nature*, suggests that at this very moment human society has a 90% chance of collapsing.

Perhaps the death to which Avelino Sala is referring is that of the idea of romantic nature, with no longer any room for that old idea of ruins and the beauty of devastated scenes. That of the fallacy of that outmoded concept of the 'sublime' that seems to be hovering here like some kind of sarcastic ghost. That Burkean sentiment of consciousness of our insignificance and weakness as moral beings seems to have been replaced by impotence and despair, the triggers of what has become known as *ecofatigue* or *ecoanxiety*, when not plain and simple *climate apathy*.

Or perhaps the artist is using the notion of *end* to speak about a possible afterwards, because he does not seem to be looking for yet another awareness-raising about the widely known processes of anthropic action associated with the relationship between humankind and industrialization. Sala is not seeking to underscore the aforementioned consequences of corporate imperialism, biopiracy, extraction processes or any other predatory action on the planet characteristic of late-capitalism. Instead, Sala is speaking about the afterwards of all that, of that concatenation of low-cost hedonism.¹⁴ Accordingly he suggests opening the conversation towards that end of limits of those limits of the end which, in this case, those of humankind and of the planet, appear to go hand in hand. And, now that we have sabotaged her regenerative systems and have laid waste to her natural cycles, there is no longer time to wait for Gaia to realign herself on her own.

But sooner or later, in 'the era of consequences',¹⁵ the beast responds.

¹ VV. AA. (23 September 2009). "A safe operating space for humanity", *Nature*, Vol. 461, pp. 472-475. Available at: <https://www.nature.com/articles/461472a>.

² *Ecologistas en Acción*, no. 105. Fall 2020.

³ For more in-depth development, see Scott, Emily Eliza & Svenson, Kristen (2015). *Critical Landscapes*. Berkeley: University of California Press, p. 3.

⁴ Broecker, Wallace & Kunzig, Robert (2008). *Fixing Climate. The Story of Climate Science and How to Stop Global Warming*. London: Profile, p.122.

⁵ On 27 September 1962 Rachel Carson published the book *Silent Spring*, which marked a before-and-after in the development of environmental awareness, and led to the banning of DDT in the USA and the subsequent creation of the US Environmental Protection Agency.

- ⁶ “We urgently need to rethink-politically, imaginatively, and theoretically-what I call ‘slow violence’. By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all.” Nixon, Rob (2013). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Massachusetts y London: Harvard University Press, p. 2.
- ⁷ De la Torre, Blanca (7 October 2017). “La semilla como materia política”, *Campo de Relámpagos*. Available at: <http://campoderclampagos.org/critica-y-reviews/7/10/2017>.
- ⁸ Morton, Timothy (2013). *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minnesota: University of Minnesota Press. Posthumanities, p.24.
- ⁹ Danowski, Deborah & Viveiros de Castro, Eduardo (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra, p.39.
- ¹⁰ Latour, Bruno (2013). *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. Barcelona: RBA, p. 12.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 2.
- ¹² The term ‘Forensic Aesthetics’ was coined by *Forensic Architecture*, a multidisciplinary group which uses the name both for the group itself as well as its research practice. Eyal Weizman, leader of the group, starts off from the consideration of how aesthetics cuts across all dimensions of the operations of forensic studies as well as aesthetic practices per se. Together with Thomas Keenan, Weizman published *Mengele’s Skull: The Advent of Forensic Aesthetics*, a key book for the analysis of these practices, which is based upon the events following the unearthing in Brazil of what were believed to be the remains of Josef Mengele, known as the “angel of death”. To corroborate the identification of the remains, forensic experts were called in to apply methods such as the analysis of bone texture, or the use of videographic techniques of layering images over the remains of the skull. The images produced by these scientific processes thus accrued a significance that went much further that the realm of science and took on connotations that could be analysed from the study of images in relation to persuasion and deduction.
- ¹³ Morton, Timothy (2007). Ecology may be without nature. But it is not without us. In Morton, T., *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Massachusetts - London: Harvard University Press.
- ¹⁴ H. Puleo, Alicia (2019) *Claves Ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Madrid: Plaza y Valdés.
- ¹⁵ “The era of procrastination, of half measures, of soothing and baffling expedients, of delays, is coming to its close. In its place, we are entering a period of consequences.” Winston Churchill.

REIMAGINING MONUMENTS AS MALLEABLE BODIES THAT WON'T INSPIRE CARPE DIEM

Sue Spaid

*The past isn't dead and buried. It's not even past.
President Barack Obama, 2008*

History 'Hysteria'

No one could have predicted that a conference convened in May 2020 by Spanish artist Juan-li Carrión in collaboration with the National Academy of Sciences and the Embassy of Spain in Washington, DC to investigate the “social, economic, environmental and gastronomic consequences of the first circumnavigation of the Earth 500 years ago” might end under a cloud of dust. Focused on the Magellan-Elcano Expedition (1519-1522), this series of three consecutive Thursday Zoom meetings was meant to celebrate Europe's having awakened to new cultures, languages, species, spices, foodstuffs, etcetera. Within weeks, protestors, enraged by the brutal, unconscionable and often lawless police murders of thousands of young people of colour since 2010, were toppling bronze statues of Italian explorer Cristóbal Colón in cities across the US. Who knew that this dynamic awakening would stir such tragic outcomes?

Although Magellan's five ships with 270 sailors set sail years after Colón's death, it is difficult to fully embrace the bravery of the 19 men who completed this voyage without also acknowledging that their heroism and good-fortune are partly responsible for today's masked demonstrators risking their health in the streets. Hardly ancient 'history', both explorations remain part of our present, since five centuries of reaching landfall on every shore, and one day other planets, has spawned mass species extinctions, both at home and abroad. Implicit in this tale is the devaluation of species that don't survive human invasions, whether plants or human beings; and the exoticism of those that do. Monuments to explorers' bravery belie species loss.

As it turns out, Spain too has been embroiled in waves of 'history' hysteria. In 2007, Spain passed the Law of Historical Memory, which mandated the removal of all symbols and monuments commemorating Fascist dictatorships and their protagonists. As early as 1936, anarchists demanded the removal of the statue of Antonio López y López (1817-1883), a Barcelona industrialist who had made his fortune in the illegal slave trade, thus “sustaining Spanish colonialism in Africa and South America.”¹ Less than a decade after being dismantled, the monument reappeared during Franco's reign. In 2018, its removal was officially authorised, thanks to the outcries of labour unions and 'anti-racist citizens'.

Paradoxically, the City of Comillas (López's birthplace) requested the López statue for its town, but Barcelona's mayor refused to deliver, citing its value in educating the public about Spain's colonial past. Most remarkably, the statue's elaborate pedestal still stands in Plaça d'Antonio López, leaving both its base and place to serve as “testaments to López's power and influence during his lifetime and beyond the grave.”² Citizen groups like SOS Racisme, focused on Spain's treatment of African immigrants, regularly stage protests in the square to raise awareness of racism and colonialism. Another 'anti-racist' group painted an image of an African migrant on its base. In not delivering the statue, the mayor averted a 'cover up', yet history 'hysteria' will reign until monuments with empowering narratives are in place.

During a 1977 conference, Native Americans recommended renaming Columbus Day 'Indigenous Peoples' Day', a move that increasingly gains traction. The artists' activist group For Freedoms initiated 'The 2020 Awakening', whereby many Native American, but also immigrant and well known artists such as Ai Wei Wei, Marilyn Minter and Shepard Fairey, created 50 state-specific billboards to honor Indigenous Peoples' Day. As For Freedoms' executive director Claudia Peña notes, “Celebrating Indigenous Peoples' Day is an attempt to change the narrative by changing

the narrators.... the narrative of the 2020 election will involve conversations between artists and the residents who see these billboards, mostly in rural areas.”³ Additionally, the *New York Times* recently invited five artists to reimagine monuments “for a more just future”⁴ and Mic editor Erin E. Evans launched The Black Monuments Project in 2018.

To my lights, the global controversy surrounding public monuments and holidays not only serves as the backdrop for Avelino Sala’s exhibition *Naturalezas muertas* (Still Lives), but it positions his oeuvre as the prelude to this and several related mass movements such as the ‘war on climate change’, ‘global inequality struggles’ and ‘Decolonising-Museum campaigns’. When Sala created these artworks, he probably didn’t intend to reimagine monuments, but the artworks selected for *Naturalezas muertas* seem to point us in this direction, or at least could be said to point us in this direction. What’s clear, however, is the way these artworks draw us into the present, while helping us to hold onto certain truths about the past, thereby actively resisting the recent tendency to be so future-obsessed. To focus on his exhibited artworks, I survey four notions of ‘still lives’: *contemporary monuments* meant to empower stakeholders to expand the narrative; constructive *stories* that remain unnaturally frozen; today’s ‘big data’ mania whose bets that unwieldy algorithms will save us often engender deadly consequences and signal alerts meant to warn the public about our planet’s vulnerability to climate change. I begin by briefly discussing *statues*, as laid out in French philosopher Michel Serres’ 1987 book.

Statues

In 2015, the English translation of *Statues: le second livre des foundations* finally landed. Despite its title’s reference to static entities, Serres’ true topic is the way “knowledge, society, the subject and object, the world and experience” rest on the same narratives that prompted culture’s statues, whether objects, images or texts. In this context, he surveys a vast array of ‘statues’, dating from

Baal four thousand years ago to the Space Shuttle Challenger 1986 explosion. Were he still alive, I doubt he would find the recent toppling of bronze monuments surprising. In fact, he differentiated statues as *rigid* things destined to break from *fluid* bodies softened by language. As Peter Owens puts it, “A statue is rigid. It cannot sway or dance. It cannot hold someone: it cannot avoid harm or avoid a blow.”⁵ For Serres,⁶ the Challenger Disaster exemplified the transformation of malleable bodies into hard technologies, much like *our* twin obsessions with algorithms and space travel. “We imitate machines, we turn children into automata, we bury ourselves beneath a skin of marble.”⁷ But it goes both ways: “An obsession with discourse causes us to forget the hard, and forgetting the hard makes us brittle”. The toppling of monuments is a call to oust the underlying narratives that buttress the status quo.

Already three decades ago, Serres wrote: “We are only now beginning to understand what cultures are useful for, what the stories told by the different literatures are useful for, what the dialects, the local accents, the ideas meditated on by philosophy, the wisdoms and moralities or the gestures prescribed by the liturgies.”⁸ Moreover, “Groups produce themselves by means of their culture and language which develop and preserve them.”⁹ Thanks to social media’s capacity to amplify and accelerate, culture wars are flamed like never before.¹⁰ For Serres, statues matter because “groups recognize themselves as existing through the existence of their gods or heroes, draw remedies from this to their specific ills and defend themselves patiently against death and disappearance.”¹¹

Among the first to recognise the significance of indigenous peoples, Serres wrote; “A group dies if its language fades, and declines like its art.”¹² He thus recognised the way culture, including its statues and language, perpetuates the group’s ‘collective immortality’, in terms of the ‘production of history or for their own reproduction in that history’. He adds, “I sometimes fear that mo-

ernity is allowing that whose usefulness we no longer understand to die or [is] even destroying it, meanwhile the violence that besieges us isn't being controlled."¹³ Finally, he asks "Who knows when we say: we know? Who decides when we decide? A single person? Everyone? A majority? An active and dynamic minority? The crowd, opinion? A few representatives? All of that, no doubt, at the same time or successively. The subject that acts and the object on which social technologies intervene remain outside our control."¹⁴ Just as culture keeps us alive, our statues keep *it* alive. Serres actually begs us to remember our ancestors, which includes every species lost to extinction. Let's reimagine monuments as malleable bodies, softened by language. They may not dance, but they sway.

Contemporary Monuments

As already noted, statues keep a culture's narratives alive, thus preventing its 'natural death'. Problem is, some narratives are not memories, but propaganda; stories circulated more to prop up people in power than to register narratives deemed too important to forget. Like history itself, the victors are typically afforded many more opportunities to air their views than the vanquished. One question worth asking is whether artists should intervene to ensure that monuments either reflect the evidence or represent many more perspectives than just that of the powerful, whether propagandists, politicians or profiteers.

Sala's artworks seem to have sprung from his constantly reflecting upon what can be done to get the public to remember events that might otherwise be forgotten. To demonstrate the unpredictable way in which history unfolds, I began this essay by introducing several entangled events swirling around Juanli Carrión's 'contemporary monument'. Far from linear (A leads to B leads to C, etcetera), these events reinforce the view that history has no endpoint (Obama apparently paraphrased William Faulkner), leaving future citizens to deal with the fallout of past deeds. Some artists have a burning desire to make sure that we never

forget what transpired and who was harmed in its wake. Artists have diverse reasons for facing history. Like writers and documentarians, some artists simply aim to set the record straight. One great sample is Jacques-Louis David's giant *Death of Marat* (1793) painted lest we forget that era's Reign of Terror. Others see themselves as first responders, who like paramedics have immediate access to providential signs signalling catastrophe. Others still, opt to focus on outcasts and minorities who otherwise remain eclipsed from human memory. Allan Sekula's photos and documentaries capture the surfeit of maritime activities as sailors toil on deck and stevedores work the docks around the clock.

At the heart of Sala's exhibition is a fundamental question concerning the importance of empowering communities to identify narratives worthy of permanent registration so as to better frame public memories. I employ the term community, since history is the kind of thing that belongs equally to inhabitants despite their diverse perspectives. Indicative of history's layers, complexity and multiple stakeholders, conference conveners evaluated the expedition's historic success given its contributions to biodiversity, history of science, Spain's national botanical garden and artworks. This is not to say that history is merely a matter of opinion or that there are 'alternative facts'. Rather, everyone who respects the truth commits to mining history to discover details that have faded from memory. Likewise, *contemporary* monuments identify and register facts originally trampled over that must come to light. If modernity erases everything, such as indigenous people's languages, whose uselessness we don't understand; *contemporary* monuments draw attention to 'inconvenient truths' thus inspiring the public to take urgent action on behalf of those most afflicted.

Although Avelino Sala's oeuvre links to myriad issues, its principle crisis concerns oceans. Given the eventual outcome of the trial regarding the Prestige oil-tanker, which was destroyed at sea in 2002 during a storm, Sala's videotaped

interview with the prosecutor Álvaro García Ortiz and presentation of all the evidence gathered over twelve years to prosecute the ship's officers draws our attention to the captain's responsibility, thus reinforcing the prosecutor's case. A 26 year-old tanker, the *Prestige* was owned by Greeks and registered in the Bahamas. The resulting oil spill off the Galician coast fouled thousands of kilometers of Spain's coastline, simultaneously devastating the livelihoods of French and Spanish fishermen. In 2013, "the three judges of the Galician High Court concluded that establishing criminal responsibility was impossible. Captain Apostolos Mangouras, Chief Engineer Nikolaos Argyropoulos and former head of Spain's Merchant Navy José Luis López[-Sors] were found not guilty of crimes against the environment. López[-Sors] was the only government official charged in the case. Mangouras, 78, was found guilty of a lesser charge of disobedience and given a nine-month suspended sentence."¹⁵ Fortunately, the prosecutor pressed on, presenting his case in 2016 to Spain's Supreme Court, which sentenced the ship's captain to two years of prison for "recklessness resulting in environmental damage" and opened up the potential to sue oil tankers' insurers too.¹⁶ In presenting this video accompanied by trial evidence, Sala memorialises the prosecutor's tenacity, engendering a contemporary monument meant to inspire prosecutors.

Given that 75% of Earth's terrain is substantially degraded, the wellbeing of 3,2 billion people is currently severely threatened, thus magnifying the urgency to amend degraded sites before the globe is awash in eco-refugees. In light of such facts, Sala's glowing global logo tagged with the phrase *Love Among the Ruins* frames the planet as a sinking ship on the brink of disaster. Research shows that opinions won't change unless facts are provided and vivid stories are told, so it's appropriate that he's lit up this upfront jingle in neon yellow.¹⁷ Apparently, negative information draws and holds our attention more than positive information.¹⁸ With life in peril, we must activate our plans lest Space X markets spaceships as ordinary lifeboats.

Frozen Stories

Sala's video triptych *4'33" minutos de silencio de minutos de silencio* (2018) takes inspiration from John Cage's three-movement score *4'33"* (1952). Although performances of Cage's score highlight ambient sounds, Sala's silent video registers images of politicians, drivers, athletes and spectators paused *en masse* to honor those who have fallen due to accidents, terrorism or natural disasters. Sala's videos of athletes frozen in time and space prove particularly relevant for today's culture wars. In 2018, a Fox-TV newscaster told LeBron James to 'Shut Up and Dribble', which sparked him to organise *More Than a Vote*, further amplifying his political influence, especially after the Laker's 2020 NBA championships. Sala's video of frozen athletes belies the silence expected of athletes, since silence itself poses a powerful form of activism.

Seeing Sala's bronze surfboard surrounded by a photo of its being dragged atop a sand dune (like surf, sculpted by wind) prompts us to imagine surfing's quietus. In fact, scientists expect climate change to negatively impact global wave quality. Given the toxic materials used to make surfboards and wetsuits, few consider surfers environmentalists, yet when the online surf magazine *Stab* surveyed 700 surfers on 6 continents, they discovered otherwise. The vast majority: side with scientists regarding climate change, consider it human's most important issue, favor renewable energies over fossil fuels and expect governments to regulate it, yet only half find 'wave quality' worrisome. Surf stars like Kelly Slater and Rob Machado either promote eco-friendly gear or have set up ocean-conservation organisations. Like mastodons rising from melting glaciers, Sala's watercolour paintings of philosophical aphorisms focused on nature and ecology seduce us as their stodgy prose melts into eye-popping texts. Nothing could feel more frozen than Sala's cool marble N95 mask, whose inflexibility renders it useless either as a mask or a contemporary monument.

'Big Data' Mania

Problematically, our obsessions with rationality and fantasy that technology will save the day have rather made us more undisciplined. Hardly new ideas, "the Stoics gave to posterity the idea of the inherent justice of the universe and rational man's ability to comprehend the great orders of nature, and thus through his reason power to conform his conduct to it". Yesterday's technological determinism has given way to today's algorithm determinism, such that data mining facilitates the illusion that every problem is manageable, rendering unpredictable outcomes 'under control', whether wild fires, derivatives/swaps, hedge funds, pandemic forecasts, social media algorithms or smart cities. Big Pharma's labs increasingly unleash tomorrow's invasive species, such as genetically-modified plants that kill soil, patented organisms destined to rewild degraded lands (and one day Mars) and 750 million transgenic mosquitoes programmed to lessen the population of 'blood-sucking' females in hopes of reducing the spread of Dengue and Zika.

Not included here is NASA data regarding Typhoon Haiyan printed on a feather quill, which visualizes the way today's technology capably shrinks massive amounts of data, while tying its source (the inkwell) to both design (drawing) and language (writing). Soon after Typhoon Haiyan crossed the Philippines in November 2013, Sala arrived on Bantayan Island to photograph its destruction. While recording the devastation wrought by one of the most powerful tropical cyclones ever recorded, he was struck by the array of pitched NGO tents, whose prominently displayed logos suggested their triple role as allies, publicists and invaders. Additionally, he photographed and documented the island's coastal perimeter, whose razed coral reefs left fish populations decimated.

Signal Alerts

Avelino Sala's clearest attempt to spur the public's attention to our sinking ship is a giant green neon

sign featuring S.O.S. in capital letters. In English, SOS is an acronym meaning 'save our ship' or 'save our souls', whose letters correspond in Morse code to three dots/three dashes/three dots signal, which originally served as a distress signal, independent of the signaller's language. Surprisingly, the German maritime first adopted its use in 1905. Sala displays it to signal both maritime distress and institutional distress, as it also alerts passersby to the breaking apart of cultural, democratic and religious institutions.

¹ Tsuchiya, Akiko (2020). "On Race, Colonialism and Falling Monuments in Spain and the US", *Washington University in St. Louis*. Available at: <https://sites.wustl.edu/rlwustl/on-race-colonialism-and-falling-monuments-in-spain-and-the-us/>.

² *Idem*.

³ Savej, Nadia (2010). "Indigenous Peoples' Day: the latest US billboard project to send a message", *The Guardian*. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/oct/12/indigenous-peoples-day-billboard-project>.

⁴ Lescaze, W. (2020). "America's Monuments, Reimagined for a More Just Future", *New York Times*. Available at: <https://www.nytimes.com/2020/08/24/t-magazine/confederate-monuments-reimagined-racism.html>.

⁵ Owens, Peter (2010). "Statues or Bodies?: Michel Serres and Human Rights Discourse", p. 6. Available at: https://www.academia.edu/30063435/Statues_or_bodies_Michel_Serres_and_Human_Rights_Discourse.

⁶ Serres, Michel (2008). *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*. New York: Continuum.

⁷ Serres, Michel (2015). *Statues: The Second Book of Foundations*. London: Bloomsbury Academic, p. 199.

⁸ *Ibidem*, p. 6.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Spaid, Sue (2019). "Surfing the Public Square: On Worldlessness, Social Media, and the Dissolution of the Polis". *Open Philosophy* (2), pp.

668-678. [Jørgensen, Dorthé (Ed.)].

¹¹ Serres, M. (2015), *op. cit.*, p. 7.

¹² *Ibidem*, p. 6.

¹³ *Ibidem*, pp. 6-7.

¹⁴ *Ibidem*, p. 7.

¹⁵ European Union (2013). Eurojust News, (10), p. 4. Available at: https://www.environmentalprosecutors.eu/sites/default/files/Eurojust-News_Issue10_2013-12-EN.pdf.

¹⁶ Reuters Staff (26 January 2016). “Spanish court sentences captain of sunken oil tanker Prestige to two years”, Reuters. Available at: <https://www.reuters.com/article/uk-spain-prestige/spanish-court-sentences-captain-of-sunken-prestige-oil-tanker-to-two-years-idUKKCNOV41PA>.

¹⁷ Duffy, Bobby (2019). *The Perception: Why We’re Wrong About Nearly Everything*. London: Atlantic Books Ltd., p. 67.

¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

IMAGES FOR CHANGE. ART AS A TOOL FOR SOCIAL TRANSFORMATION

Ana García Alarcón

*"Art is a form of knowledge, a way of thinking and of making the world."*¹

In addition to generating imaginaries of the contemporary world and serving as an instrument to be able to think about it, artistic production affords us snapshots of our time. At once, the artistic fact is inevitably bound to a political condition. There is nothing new about that, as every artwork engages with different issues connected with its context. Painters and sculptors in past eras portrayed landscapes, gardens and still lifes from their immediate environs. In their works they depicted their houses, studios, surroundings and families. And their wives and lovers were also their muses. Meanwhile, women painters reproduced their world, a place hostile to them yet of which they were a notable part, however much our history is bent on denying it. Luckily, this picture is gradually being amended and we are currently witnessing the 'discovery' of more and more women painters and sculptors from other times, many of whom had hidden behind pseudonyms or male names.² This way of showing 'their' worlds corresponds to what is being represented today in the visual arts, through languages that shape our present.

In a conversation I had with Isidoro Valcárcel Medina in 2012, he said: "there is no such thing as art that is not political, and so, accordingly, an artistic gesture is a political gesture", a statement that could well serve us a slogan. In a paper called "The Political Condition of Art" which he gave at the 1st Congreso de Arte Político, Jaime Brihuega started out from the maxim that "everything is political"³ to speak of examples throughout the History of Art that demonstrate the "unavoidable nature of the socio-political condition of artmaking", as exemplified in *The Holy Trinity* by Masaccio (1427) or *The Madonna of Chancellor Rolin* by Jan Van Eyck (1435), which were in fact devices

to enhance the power of the emerging European bourgeoisie. Another good example is *Oath of the Horatii* by David (1794), a royal commission at a time of rampant Bourbon corruption and the need to create a new public image of the aristocracy.⁴

Over the course of time, political positions are adopted in different ways, with Joan Miró's silence in Spain's cultural and artistic life during Franco's regime and his absence from all official events of the time being just one example. Or Picasso's refusal to take part in the 1st Bienal Iberoamericana de Arte opened by Franco in Madrid on 12 October 1951, unwilling to take part in this political operation and joining the manifesto which called for artists not to collaborate in it. This biennial sought to evince a shift in Franco's cultural propaganda, an attempted whitewash by projecting a 'new' image abroad that adopted abstract art as its banner, although it would not be until 1962 when the Informalismo movement was officially sanctioned. Having said that, Dalí, on the other hand, did take part in the event and cooperated with the regime's propaganda. During the 1960s, Spain saw the rise of art collectives like Estampa Popular, with an evident political engagement, and in the seventies we had events like the influential Encuentros de Pamplona in 1972, which largely revolved around more experimental art. Unquestionably, all of these actions adopted a political position even though at times these might be on opposing sides.

Nor is there anything new about art's need to create spaces for reflection and even for protest. Art has been (and is) a politically-inflected tool but it is also one of resistance. Art is an ideological vehicle and, in the words of Nicolas Bourriaud, "artistic activity is a game, whose forms, patterns and functions develop and evolve according to periods and social contexts; it is not an immutable essence."⁵

Dorothea Von Hantelmann introduces us to the idea of the production of reality through art,⁶ telling us how it can become socially significant,

inviting us to changes the rules of the game and even to alter the usual exhibition model in order to set in place other dynamics, or 'tactics', capable of instigating imaginaries that speak to our realities. The exhibition at hand could be understood as the art museum which Renato Rosaldo spoke about when she compared the museum to "a relic from the colonial past."⁷ From the field of classical anthropology, in opposition to its contemporary counterpart, she rejects the museum as a vestige of the past, proposing other alternative places in which nothing is written in stone and nothing takes on a sacred quality. Boris Groys warns us about the danger of the anesthetization of political art, and even suggested a simile between this kind of art and a corpse, even though, on the other hand, there is a chance of reviving it. As Groys argues, "the museum institutionalizes the truly radical, atheistic, revolutionary violence that demonstrates the past as incurably dead."⁸

It is not our remit here to question the museum institution given that it is the space we must use to generate critical discourses and proposals 'from within'. Rosaldo talks about an ethnographic perspective at a time when the discipline enters in crisis in search of new models in consonance with its time, with this place serving as a metaphor to allude to the old and the new. We ought to bear in mind how these art spaces become temples of culture and, for that very reason, we cannot ignore them but instead, as Daniel G. Andújar proposes, look for "cracks in the system."⁹ It is through these fissures that light can be thrown on the workings of the system itself and, from there, to bring about change.

In his project *The Museum is a School*, Luis Camnitzer invites us to 'use' the museum as a place very different from what in fact it actually is, proposing languages of resistance from other places for art. This work has been shown in over 25 contemporary art institutions all over the world (including Museo Jumex in Mexico City, Guggenheim Museum in New York, Museo de Arte Contemporáneo in Montevideo and MALBA in

Buenos Aires) and six of them have acquired it for their collections. The work proposes a number of pedagogic exercises in which the artist reaches an agreement with the individual centre in question, by which it exhibits on the façade of the museum a text that must use the institution's official typography. In addition, it has to produce a postcard that will be on sale in the museum's store and offered as a merchandising product and not as an artwork; Camnitzer's name will appear as the owner of the copyright and not as the creator of an artwork, thus renouncing his authorship. The importance lies in the actual text on the façade and in the postcard, challenging the institution itself and positing a kind of 'contract' between the museum, the artist and the public. In this way, the museum offers itself as a place where communication and a bond between these three agents can be created. The text on the facades reads as follows:

*"The museum is a school:
the artist learns to communicate,
the public learns to make connections".*

The contract allows the public to sue the museum if it does not fulfil the advertised mission, but, has this ever actually happened? When the work becomes part of the museum's collection, has the artist been informed of the situation? What stance, if any, will the public adopt to a statement of this nature? What this artwork does achieve, or at least I wish to believe this to be true, is that the spectator pauses for a moment before entering the museum.

Avelino Sala's works engage with the conventional venue for art exhibitions by inviting us to think, to put on 'those glasses' that allow us to see 'another reality', like what happens in John Carpenter's movie *They Live* from 1988.¹⁰ Here we are witnesses to a perversion of ideology and of people's will to see what we want to see. The people who appear in the film do not want to put on the glasses that reveal 'the truth', and prefer to live their lives without giving up their home

comforts. Leaving our comfort zone comes at a cost and we are not willing to sacrifice what we possess. In this sense, and in opposition to the citizens in the movie, art is a tool to lend visibility, to disclose what has been kept hidden, but especially to invite us to reflect on our society. The invisibility of the subject is further compounded by the invisibility of the system that sometimes shows us a fragmented reality.

The artist presents himself as a storyteller talking about the experiences of others, like an informant, as Suzanne Lacy pointed out, who repurposes the artist as an analyst.¹¹ In this regard, he studies elements from his context and analyses them, as we have seen; he works like a (Benjaminian) historian, to fall back on the words of Miguel Ángel Hernández.¹² Research and investigation, archive work, interviews and documentation are basic tools in Sala's projects, where, through a process of stasis that renders them into a work of art, he engages with the 'art world' from a critical will with a view to generating a reflection on the issues affecting the present. Here he does so through images that transport us to environmental concerns that are, as T. J. Demos claims, "both a driver and consequence of injustice and inequality."¹³ For Demos, implicit in art committed with the environment is the need to reformulate politics in this sense on a worldwide level.

By underscoring this need for change, Sala introduces us into imaginaries of catastrophe, to the devastating consequences of typhoon Haiyan in the Philippines in 2013, particularly in Bantayan island, or the documents from the Prestige case that show the effects of the oil spill following the sinking of the tanker in 2002 on so-called LICs (places of community interest in the Natura 2000 network) on the coast of Galicia. From the position of contemporary practice, he examines certain conflicts while at once introducing us into activist protest movements fighting for a better world. The point of departure for the *Books for an Unwritten History* project is the Fridays for Future (FFF) international movement founded by Greta Thunberg in 2018. Thunberg herself delivers

messages that might seem obvious but, nonetheless, are not being applied in the politics of the many countries which continue leading us towards the total destruction of the natural environment.

The artist has taken some of the slogans included in the FFF protests and decontextualized them, turning them into titles of books of a history still to be written. A history full of hope but above all, a history about the future: "Act Now", "Climate Justice", "Time is Up", "Climate Actions", "Today we Rise", "We cannot continue to ignore this", "Respect Existence or Expect Resistance", "Earth is on Fire", "Wake up!", "Science not Silence", "It Is Our Turn Now", "Planet Over Profit", "Coal Kills" and "The End" ...

He speaks to us of climate justice with messages that affect the future: "No Future without Nature" or "Save the Future". Here, Avelino Sala sets out a critical analysis by proposing a new role for these slogans while at the same time he analyses the global dimension of environmental conflicts from the visual arts. This is something we can also find in other works included in this project such as *The Global Symbol. Love Among the Ruins* or *S.O.S.* where the word itself is given prominence. The quest to create spaces of resistance is something we can see throughout the artist's whole trajectory with works that, while addressing highly disparate themes, all share in common a revision of our collective imaginary. (Re)thinking it and proposing 'other' ways of life through the appropriation of elements that are part of it, engaging with issues such as violence, catastrophe or power strategies, among others.

In *Naturalezas muertas* we set out from natural disasters which are the direct consequence of a time, the current moment, but also of past actions that have led us to the place where we are now. Without forgetting about the 'causes' of everything that has gone wrong: ourselves. But, can we bring about change through art? There is no way of knowing, but we have to try to create spaces for debate that throw light on these issues.

-
- ¹ Vilar, Gerard (2010). *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, p. 25.
- ² The exhibition *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* on view at the Prado Museum in Madrid from 6 November 2020 through 14 March 2021, has aroused a number of controversies to do with the way it represents women artists from the period in question. In this sense, in Saoia Camarzana's review of the show, she called it a project "that goes straight to the heart of nineteenth-century misogyny" while at once "throwing light on the women who dedicate themselves to art despite the obstacles," though, if truth be told, from an androcentric perspective that is even more striking from our position well installed in the twenty-first century. Camarzana, Saoia (6 October 2020). "La mujer fue invitada de segunda en el sistema artístico", *El Cultural*. Available at: <https://elcultural.com/invitadas-es-una-revision-critica-sobre-la-consideracion-de-la-mujer-en-el-arte>. Consulted 28 October 2020.
- ³ "Everything is political" was, in addition, the title of the paper Rafael Canogar gave at the congress.
- ⁴ These examples are just a brief selection of those described by Jaime Brihuega in his paper at the 1st Congreso Internacional de *Arte Político* at Museo Reina Sofía organized by AECA in 2014. Brihuega, Jaime (2015). La condición política del arte: Dimensión insoslayable. Voluntad dialéctica. Perversión estetizante. In Paredes, Tomás (Dir.), *Arte político*, Madrid: Asociación Española de Críticos de Arte, pp. 19-30.
- ⁵ Bourriaud, Nicolas (1998). *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses Du Reel, p. 11
- ⁶ Von Hantelmann, Dorothea (2010). *How to Do Things with Art*. Zurich: JRP | Ringier.
- ⁷ Rosaldo, Renato (1993). *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
- ⁸ Groys, Boris (2014). "On Art Activism" in *e-flux* #56, June 2014.
- ⁹ García Alarcón, Ana (2015). *Apropiaciones y usurpaciones críticas de la iconosfera publicitaria en art español actual, 2000-2014* (Doctoral Thesis). Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, p. 266.
- ¹⁰ The main character in the movie discovers sunglasses that show the world as it is, without masks. These glasses reveal the world around the character: a city governed by aliens infiltrated among humans who can only be detected by the sunglasses. A metaphor for the capitalist system and today's world.
- ¹¹ Lacy, Suzanne (1995): *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art*. En Lacy, S. (Ed.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle and Washington. Bay Press, pp. 171-185.
- ¹² Hernández-Navarro, Miguel A. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- ¹³ Demos, T.J. (2016). *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press.

A CONVERSATION BETWEEN AVELINO SALA AND SEMÍRAMIS GONZÁLEZ

Semíramis González: This project combines previously unseen work with some of your older output. That said, I would say that they all have speak to life today. The current reality in 2020 has a lot to do with your idea of dystopia.

Avelino Sala: The truth is that I have been exploring the parallels between science fiction and reality for many years now, always comparing dystopia with our time, but right now the paradigm has shifted. Dystopia is our time, and we no longer have to draw a parallel between fantasy and reality, because we have now reached that nightmare. The virus is the monster in a horror movie we have seen so many times in Hollywood and yet it has taken us unawares. It has made its way among us overnight. To be honest, the discourse was much simpler when you were 'comparing', drawing parallels, because everything remained within the confines of Art, the symbolic space, and now reality turns out to be that 'science fiction' and the breakdown of the world as we knew it. And before you know it, you are talking about a radical change in our way of focusing life and probably death too.

S.G.: One of the things that has changed most for us this year is time and our perception of it, the way a situation can change from one day to the next, from one week to the next. Some people suggest that we should be talking about a syndemic rather than a pandemic (because we are not just dealing with biological factors but also social aspects and inequality, which is endemic in our society). To what extent is this exhibition a reflection that encompasses your ongoing critique of capitalism and neoliberalism as a system in which privilege and inequality are embedded?

A.S.: At the beginning, you could hear a lot of people saying "the virus is a great leveller" but we have seen that that is not true and that social

and economic conditions have a radical influence. As we've come to expect, it is the most disadvantaged who lose out the most. There is no denying that these works are suffused with a critique of capitalism as a massive failure, or a major success, depending on how you look at it. Dying from success is what the cut-throat neoliberal system exposes you to. For instance, in the USA and Brazil, the people who are dying are from the lower social classes. Do you really think that this bothers their respective leaders? It almost seems as if the virus is actually lending a hand to the existing rampant institutional aporophobia.

S.G.: Throughout your works over various years, there has been a constant focus on a dystopian notion of the world, both political and environmental, although both are obviously related. Tell us about this ongoing interest in dystopia.

A.S.: I wouldn't say that it was prophetic, because that's not the case, but sometimes intuition leads you places where you can catch a glimpse of the impending disaster. As artists, our job is to tag things that are socially, politically and economically wrong in whatever form and to make them visible through metaphors or narratives with different structures. I sometimes think it might have been better not to have glimpsed them. Political dystopia is closely tied to ecological dystopia and that, in turn, with health. We have to stop and think about the room to manoeuvre we have left in order to avoid making the same mistakes, not to head back down the same roads to ruin. The thing is I'm not so sure whether we as humans are able to do that.

S.G.: The evident commitment with the planet one can discern in this exhibition is nothing new, as it is something you have engaged with for many years. However, it is the first time that you have focused on it per se.

A.S.: When the project was still at the conceptual stage, we began to connect works together and we realized that practically everything was linked.

And so we decided to give the project a clear focus. The core works around which the rest initially (and still) revolve are *Prestige* and *Naturalezas muertas*, and as we were trying to add works with a more social or political slant we realized that it wasn't necessary. So then we started to look at older works that had not been shown before like the project on the Philippines and some others, which have a strongly social dimension. And there were works that fitted in conceptually, like the marble face mask or so on.

S.G.: Am I right in saying that the curator-artist relationship was dialogic, revolving around previous works that already foreshadowed this current line of work, plus of course the new production? I am interested to hear about your relationship with Ana García Alarcón, with whom you worked closely, and whose field of research is precisely art with a politically committed message.

A.S. I had worked with Ana before in group projects, but this was the first time working on a solo show and the truth is that everything flowed very smoothly. We are both interested in the same kind of work and discourse. We are on the same wavelength and that meant that the whole project developed very organically, even at moments when you are forced to change or need to adapt. There was a constant open dialogue and I would say that the project belongs to both of us.

S.G.: The pandemic is the tip of the iceberg, but that is precisely what Fridays for Future and environmental activists have been telling us. It is like an advance of what's to come in a very uncertain world. This is reflected in your works through the slogans but also in a very specific aesthetic.

A.S.: You're right. In my ongoing *Naturalezas muertas* project, there is a new series called *Books for an Unwritten History* which are basically sculptures of books etched with Fridays for Future slogans. It is an exercise in

transforming protest into Art, the word into sculpture. In addition, some of these slogans are interchangeable with other protests, they are sentences that represent ideas, like those tips of the icebergs that will also be so crucial in future, the books that will narrate the future, those that will be written in the future, for future generations who understand that we have to save the planet otherwise there is and will be no future.

S.G.: I am interested in underscoring the unmistakable aesthetic patina in your work, which is deliberate and evident, in many cases hinting at art movements like, for instance, Minimalism.

A.S.: Well, you can't deny where you come from, and I have always been interested in Conceptualism, Minimalism, Land Art, but also painting and so on. I believe that your influences are like a sounding board in the work itself and of course some references are conscious while others are not.

S.G.: We shouldn't forget something that is repeated in various of your projects, and that is the importance of the word. It is always there, whether in philosophical references to activist slogans or also in more indirect ways. As an artist you don't eschew the word, and in fact you often engage openly with it.

A.S.: That's true. To my way of thinking, the word and Art are bound together. There is no denying the pre-eminence of the image in art but the word or text can be formalized in art as much as the image, albeit mute and with a different function. The word can be a sculpture or a watercolour, or it could be a neon sign. The word is evocative and explicative, and furthermore text is an open code in an interpretative sense. If you put yourself in the shoes of the spectator, they are seen as images that can be interpreted in as many ways as the number of people who engage with them. The openness of a word or sentence to give shape to other meanings in the work is something that intrigues me.

S.G.: It's funny how this reminds me of your works paying homage to works by Ana Mendieta, Marcel Duchamp, Joseph Beuys and others. Political works that had interested you, for which you used spray, paper... and words. I believe that there are certain reminders underlying your work that defend a genealogy, that acknowledge those who went before you and influenced you.

A.S.: Of course. It is important to know where you come from, to acknowledge your parentage, your sources of learning and if possible, to pay tribute to them (laughs).

S.G.: The word S.O.S. appeared in some of your previous series: it is an emergency distress signal but it is also a word turned into aesthetic. I believe that you are working with it even in projects that are not part of this exhibition.

A.S.: That's right. S.O.S. is of course a cry for help, but could also mean Si Opus Sit (if needed) and even Save Our Souls, it all depends on a multiplicity of interpretations, yet one thing is clear: we all know what an S.O.S. is. It has appeared and will continue to appear in various projects within my practice, whether sculptural or participative and relational, and it has a lot to do with this exhibition.

S.G.: The murals with preserved moss replicate logos of world-leading corporations in transgenic crops. In this case it is important not only what you see at first sight (the logos) but also the decision to render them in this particular way. Can you tell us about the process in which you bring together the artificial and the natural?

A.S.: There is an ironic play here in the 'vertical gardens' with preserved moss with these logos. On one hand, these corporations control a world monopoly of transgenic crops but, on the other, aesthetically they are beautiful pieces made with dead plants, preserved moss is *dead nature*,

which is the literal translation of *Naturalezas muertas*, the Spanish for the genre of still life, and the fields of soybeans by these corporations are also *dead nature*.

S.G.: One of the main works in the exhibition, which is presented here for the first time, speaks about the environmental disaster caused by the sinking of the Prestige oil tanker. Behind the results we can see here in the exhibition hall, in the video, the documentation and so on, you have been working on this project for years. Tell us about the process.

A.S.: I met Álvaro Ortiz years ago by pure chance and since then we have spoken about the possibility of turning his vast amount of work carried out over many years into a work of art. Personally, I was more interested in focusing on the symbolic side of the Prestige case rather than on the legal aspects. And the way of formalizing this subject was the long ongoing interview about the case and to give the piece a 'forensic aesthetic', with the cinematographic image of the ongoing investigation into this unresolved case. The sheer scale and rigmarole of everything to do with the Prestige is excessive, however, symbolically speaking, it is the worst environmental disaster in the recent history of Spain. Its political and social repercussions still endure in our collective memory and yet it has barely been explored from the perspective of contemporary art. The truth is that I was incredibly fortunate to have had access to the prosecutor in the case and all his information, both personally as well as from the viewpoint of the project.

S.G.: It is not evident but one can sense that there was political responsibility in Prestige, beyond the actual natural disaster, and yet, it has all been overshadowed with the passing of time and the silence of the media. In the current context of post-truth, in which the strength of the word (returning yet again to the word) is measured by its impact over and above its truthfulness (which has allowed absolute

ignorant fools to reach positions of power), what is art's responsibility in all this? Is art engrossed in its own navel-gazing? Whether or not it has transformative power, is art able to overcome or survive the art market, the very system itself?

A.S.: Art has a responsibility to the world in which we live. We are all responsible to our societies, to a greater or lesser extent, obviously, depending on each one's individual circumstances. But Art is not just the market, and it has a transformative capacity to change things, perhaps on a micro level, but it exists nonetheless. Art is a way of conveying learning and sensations, in other words it is communication and communication is a powerful weapon.

S.G.: When it comes to addressing tricky situations such as photographing scenes of natural catastrophes such as refugees caused by these disasters, as is the case of your series on the Philippines, you were very careful not to take on the role of the 'white saviour'.

A.S.: We went there for a project running in parallel to a humanitarian aid programme that took artists to areas in conflict, and I was sent to the Philippines for a few months to an area that had been devastated by Typhoon Haiyan, a region with a lot of small islands, some of which were virtually cut off. I didn't want to go there to take photos of people who were basically 'refugees' in their own country. The typhoon had destroyed everything, people, houses, coral and the whole ecosystem. To me it would have been a lack of ethics and morals, so I decided to do two pieces, one on the perimeter of the island, which marked the limit with the abyss, the sea, and the other focused on the tents where the survivors were given shelter, on the ground or the bunks where they slept, when there was nobody there, and took a photo of the roof over their heads, the only thing they had left, and the only protection they had.

S.G.: One can sense throughout the whole exhibition your interest in engaging the beholder, the audience, taking those sentences we spoke about earlier out of context and thus somehow leaving the work more open.

A.S. For me art is always a kind of open code, something that provides room for dissent and thought, always with hope. Art is a place for interpretation and dialogue, a space of resistance and freedom, where the spectator plays a pivotal role by completing and activating the work.

Avelino Sala is an artist, curator and editor. His artistic work questions cultural and social reality from a late romantic perspective with a critical point of view. By continuously exploring social imagery, Sala identifies the painful points, demonstrating the power of art as a space for experimentation and for the creation of new worlds. Sala is a Spanish referent of art as a vehicle for political resistance, in his production there is a kind of poetics that reflect on State powers and the control they exercise. His recognizable aesthetic discourse is as necessary as it is powerful, encompassing sensitive and relevant themes such as migration, contemporary dislocation, the environmental crisis and the paradoxes of capitalism.

Sala works in the global context of contemporary art, exhibiting and participating in biennials in Caracas, Tel Aviv, Istanbul, among others. His production has been shown nationally and internationally in spaces such as Abrons Arts Center, New York; Museo de Bellas Artes de Asturias; MAAC, Guayaquil; Centro Nacional de Arte Contemporáneo, NCCA, Moscow; Matadero, Madrid; among others. He has received several grants including Cajastur, Hangar, Bilbao Arte and the Premio Generaciones de CajaMadrid. In 2007 he was awarded by UNESCO and the New York Foundation for the Arts with the Artport International Video Award in Basel (Switzerland) and in 2010 with the VAD Prize, Girona Video Art Festival. He also received a scholarship from the Royal Academy of Spain in Rome and from the Le Lait Art Center in Albi, France, in 2012.

