

# Lo (in)visible

**Ayudas Injuve para la Creación Joven**

**Artes Visuales**

**2020 – 2021**



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE DERECHOS SOCIALES  
Y AGENDA 2030

**injuve**







# Lo (in)visible

**Exposición**    **Sala Amadís**  
**27 de enero**    **22 de abril de 2022**



<b>Lo (in)visible</b>	<b>8</b>
Adonay Bermúdez	
Patxi Burillo Nuin	
<b>Replicar el espacio, multiplicar el sentido</b>	<b>11</b>
Carlos Delgado Mayordomo	
Abel Jaramillo	
<b>Notas provisionales para un esquema general del libro XI, a propósito de <i>Heredar la ruina</i>, de Abel Jaramillo</b>	<b>17</b>
Carlos Copertone	
Federico Pozuelo	
<b>Esculpir la realidad</b>	<b>23</b>
Marta Ramos-Yzquierdo	
Rebeca Lar	
<b>Romper el silencio</b>	<b>29</b>
Semíramis González	
Marius Ionut Scarlat	
<b>Réquiem cotidiano</b>	<b>35</b>
Nerea Ubieto	
Laura Tabarés	
<b><i>The Softboy</i>, o de cuando el poder blando se convierte en poder duro</b>	<b>41</b>
Doreen A. Ríos	

## Lo (in)visible

Adonay Bermúdez

«El arte no reproduce lo visible,  
sino que lo hace visible.»<sup>1</sup>

Estas palabras de Paul Klee publicadas en *Tribüne der Kunst und Zeit* suponen el punto de partida curatorial de esta exposición. Si bien el artista suizo se centra en la aparición de nuevos lenguajes artísticos que se alejan de la obsesión por la representación figurativa de una serie de escenarios —sean reales o ficticios—, lo cierto es que me gustaría hacerla extensible hasta nuestros días, con el agravio que ello pueda significar. Asimilar una cita totalmente descontextualizada que exactamente tiene un siglo de antigüedad a través del prisma de 2022 es, como mínimo, una osadía y posiblemente una irresponsabilidad pero, al mismo tiempo, supone interpretar el arte —con toda la extensión de la palabra— como un lenguaje poliédrico y en constante mutación.

Hace muy poco leía una entrevista realizada al comisario y crítico de arte Nicolas Bourriaud donde apuntaba: «El arte, es decir la práctica artística, es hacer visible lo invisible. (...) El arte es siempre un desplazamiento. Y este desplazamiento se realiza mezclando los registros visibles e invisibles»<sup>2</sup>. El francés —tal vez parafraseando a Klee— precisamente nos habla de cómo el arte es capaz de señalar y, por tanto, visibilizar toda una miscelánea de tabúes anclados en nuestra sociedad. En esta ecuación de (in)visibilidades y desplazamientos el/la artista, como parte activa que es del engranaje artístico, toma consciencia del mundo que le rodea y utiliza todos sus recursos plásticos y teóricos para poner el foco sobre una amalgama de relatos que han sido silenciados, marginados o infrarrepresentados, sacando a la luz cuestiones que pasan totalmente desapercibidas no solo para el público general sino para el propio (corto)círculo del arte.

En un sistema artístico institucionalizado que es capaz de agasajar unos relatos y excluir otros, es sumamente necesario localizar a artistas que exploran otras lecturas, enriqueciendo aún más las narraciones —positivas y negativas— que se ofrecen de la sociedad que habitamos. Una sociedad, por cierto, que tiende a reconocer únicamente lo que es visible, de ahí que visibilidad se erija como sinónimo de realidad y existencia. Por tanto, la producción de nuevos relatos gestados desde la práctica artística se convierte en una acción imprescindible porque, entre otras cosas, bombardea al ciudadano con un léxico —a priori irreconocible— que le obliga a leer entre líneas y, especialmente, aquello que ha quedado relegado a los márgenes de la historia.

«La amnesia social y las actitudes antihistóricas que caracterizan a nuestra sociedad en general afectan también al mundo del arte»<sup>3</sup>. Esta es, seguramente, una de las citas más reconocidas de la activista y comisaria estadounidense Lucy Lippard, unas palabras que funcionan de antesala de una exposición compuesta por seis artistas cuyos trabajos forman parte de un proceso que revela hechos para erosionar, desestabilizar o evidenciar situaciones hegemónicas que se fortalecen con el silencio. De esta forma, el público se enfrenta a un viaje por varios espacios replicados a partir de la ermita de San Baudelio en Berlanga (Patxi Burillo Nuin); a los embalses y pueblos fantasmas construidos en Extremadura durante el franquismo (Abel Jaramillo); a los monumentos a la memoria de las personas represaliadas y asesinadas durante la dictadura franquista en Galicia (Rebeca Lar); a las manifestaciones estéticas y culturales ligadas a los movimientos políticos generados en el norte de Italia durante la década de los setenta (Federico Pozuelo); a la relación que establecen los romanos con la muerte a través de la religión (Marius Ionut Scarlat); y al sometimiento psicológico del *softboy* en internet (Laura Tabarés).

*Lo (in)visible* presenta un cúmulo de reivindicaciones que van de lo micro a lo macro, de lo local a lo global, de lo familiar, de lo aparentemente pequeño y desapercibido a lo monumental, asimilando lo cercano y lo propio para poder entender lo colectivo. Una exposición compuesta por artistas que miran hacia el pasado pero con la perspectiva crítica que aporta el presente, permitiendo que la historia —que es frágil y en constante transformación— admita nuevos interrogantes.

1. Klee, Paul: *Schöpferische Konfession*, en Erich Reiß (ed.): *Tribüne der Kunst und Zeit*, Berlín, 1920, p. 28.

2. Bourriaud, Nicolas (23 de abril de 2021): *Nicolas Bourriaud: El arte hace visible lo invisible: y hoy estamos signados por un virus que no se ve* / Entrevistado por Jorge Fontevecchia. *Revista Perfil*. Disponible en: <https://www.perfil.com/noticias/periodismopuro/nicolas-bourriaud-el-arte-hace-visible-lo-invisible-y-hoy-estamos-signados-por-un-virus-que-no-se-ve.phtml> (última consulta: 03/12/2021).

3. Lippard, Lucy: *Looking around: where we are, where we could be*, en Suzanne Lacy (ed.): *Mapping the terrain*. New Genre Public Art, Bay Press, Seattle, 1995, p. 114.

Patxi Burillo Nuin

*Para nosotros el dolor es tierno*

## Replicar el espacio, multiplicar el sentido

Carlos Delgado Mayordomo

En la película *Para nosotros el dolor es tierno*, Patxi Burillo Nuin toma como punto de partida la ermita mozárabe de San Baudelio de Berlanga (siglo XI), emplazada entre las localidades de Casillas de Berlanga y Caltojar. Es conocida la rocambolésca historia de sus pinturas murales, veintitrés fragmentos retirados del edificio en 1926 y traspasados a lienzo para ser llevados a Estados Unidos, donde se repartieron entre los museos de Boston, Indianapolis, Cincinnati y The Cloisters de Nueva York. En 1957 seis de esos fragmentos se trajeron al Museo del Prado como depósito temporal indefinido del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

En el museo madrileño, la compleja arquitectura interior de San Baudelio es evocada en el diseño de las salas expositivas. Hace pocos años, se edificó en Burgo de Osma, a escasos kilómetros de Berlanga de Duero, una tercera réplica del mismo espacio, ahora en forma de *spa*, ubicada dentro del complejo termal del Hotel Burgo de Osma. De esta manera, disponemos de tres espacios replicados que, como ha señalado Burillo, parecen evocar la sentencia de Georges Bataille, quien afirmaba que una iglesia y una sala de baños pueden cumplir una misma función en sociedades distintas.

A partir de este engranaje de posibilidades funcionales y simbólicas, Burillo articula una película donde los significados no son precisos, ni lo pretenden. Le interesa visualizar imágenes y contextos, hibridar la teoría arquitectónica con los usos sociales, y expresar una historia que no concluya en un final cerrado. No podría ser de otra manera: uno de los principales enigmas de San Baudelio es el uso asociado a las peculiaridades de su diseño arquitectónico. El historiador Mojmir S. Frinta, al observar la estructura y la circulación en el edificio, sugirió un primer uso como iglesia de un conjunto residencial señorial a partir de dos argumentos: la existencia de una tribuna, extraña a los usos monásticos, y, muy especialmente, la iconografía de las pinturas de la zona inferior de la nave. Nada nos asegura que esta hipótesis sea cierta. Solo conocemos con certeza la traducción del edificio a las normas de la cultura (la tecnología de exhibición que propone el Museo del Prado) y finalmente a las del ocio (la réplica *kitsch* del *spa*). Burillo asume, con enorme lucidez, la dificultad de copiar sin variar el significado, y su trabajo se orienta a desvelar esa ganancia y esa pérdida que implican la réplica y la traducción<sup>1</sup>.

La película de Burillo recurre constantemente a la repetición, lo que implica un desmontaje de la temporalidad hegemónica. Esta repetición funciona en un sentido positivo o creativo, noción que llevará a cabo Deleuze al distinguir entre repetición de la identidad y repetición de la diferencia, repetición de lo mismo y repetición de lo nuevo, repetición activa y repetición pasiva o reactiva<sup>2</sup>. Una primera imagen, al volver a aparecer de nuevo, no conserva lo que niega, sino que afirma lo que cambia, su novedad, que siempre es esencialmente semántica. Y para que esta repetición no se agote, «debe ir acompañada del juego de la creatividad que agregará algo diferente a la repetición»<sup>3</sup>. Es en este juego, más allá de la historia que narra, donde se encuentra el verdadero alcance estético de la película de Burillo.

Repetirse a sí mismo<sup>4</sup> o repetir obras existentes<sup>5</sup>, volver a indagar sobre lo ya conocido, denota un desencanto con los mitos del vanguardismo. Para Craig Owen, la imagen apropiada posmoderna debía ser sometida a una manipulación que la vaciara de su significación para que, en consecuencia, parecieran «extrañamente incompletas: fragmentos o ruinas que deben ser descifradas»<sup>6</sup>; sin embargo, la aproximación de este proyecto es más compleja: no se trata de imágenes, sino de espacios arquitectónicos. En *La producción del espacio* (1974), Henry Lefevre indica que el espacio es siempre político (pues su construcción es siempre una lucha de poderes, incluso desde lo cotidiano), y busca reconciliar el espacio mental (el de los filósofos) y el espacio real (las esferas físicas y sociales donde vivimos). El trabajo de Burillo es heredero de esta búsqueda, pero introduce una nueva variable: la dimensión poética, aquella cuya expresión se expande sutilmente, como los círculos que rodean el golpe de una piedra en el estanque. Si para Walter Benjamin la imagen tenía la tarea de «encender la mecha del explosivo que mora en lo que ha sido», el cine de Burillo activa ese estallido para evaluar las posibilidades expresivas, simbólicas y semánticas de la onda expansiva.

1. En *Des tours de Babel* (1985) Jacques Derrida señala que no hay un original de la traducción, así como no hay traducción sin un resto intraducible; es decir, toda traducción conlleva una ganancia y una pérdida.

2. Deleuze, G.: *Nietzsche et la philosophie*, PUF, París, 1967.

3. Malpartida, D.: *El placer de la repetición*, en Revista de Actualidad Psicológica, XV, Buenos Aires, julio del 2003.

4. En 1957, Rauschenberg realizó dos cuadros, *Factum I* y *Factum II*; el segundo, copia casi exacta del primero, como reacción a las ideas de originalidad y espontaneidad propias del expresionismo abstracto.

5. «En el video *Fresh Acconci* (1995), Mike Kelley y Paul MacCarthy hacen que modelos y actores profesionales interpreten las performances de Vito Acconci. En *One revolution per minute* (1996), Rirkrit Tiravanija incorpora piezas de Olivier Mosset, Allan McCollum y Ken Lum en su instalación; en el MoMA, anexa una construcción de Philip Johnson para incitar a que los niños dibujen en ella: *Untitled*, 1997 (*Playtime*). Pierre Huyghe proyecta un film de Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, en los mismos lugares de su rodaje (*Light conical intersect*, 1997). En su serie *Plenty objects of desire*, Svetlana Heger & Plamen Dejanov exponen sobre plataformas minimalistas las obras de arte o los objetos de diseño que han comprado. Jorge Pardo manipula en sus instalaciones piezas de Alvar Aalto, Arne Jacobsen o Isamu Noguchi» (Bourriaud, N.: *Post producción*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, p. 9).

6. Owens, C.: *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, I, en *October*, 12, primavera de 1980, pp. 57-80.







Abel Jaramillo

*Heredar la ruina*

## Notas provisionales para un esquema general del libro XI, a propósito de *Heredar la ruina*, de Abel Jaramillo

Carlos Copertone

Resulta curiosa la manera en que los propósitos y los proyectos que uno se plantea y no acaba de llevar a cabo te asaltan de manera recurrente como caras de Bélmez que aparecen y desaparecen en las paredes de tu casa. Llevo años dando vueltas —de manera tan obsesiva como poco fértil— a la manera en que podría añadirse un undécimo libro a *Los diez libros de Arquitectura* de Vitruvio.

Heredero de la tradición helenística y recopilador de toda la práctica romana, Vitruvio fue el primer arquitecto y tratadista que compiló el conocimiento existente en su época sobre arquitectura y urbanismo. Sus *Diez libros* nos ofrecen claves sobre los materiales, los distintos órdenes arquitectónicos, la zonificación urbana, la distribución de usos, los monumentos... Evidentemente, lo que el arquitecto no contempló fue una variable que hoy parece casi inevitable: el abandono, el silencio y la ruina en la que se sumen muchas de las construcciones. En mis fantasías, el modo de reflexionar sobre ellas o negociar su absoluto presente congelado en el tiempo habría de completar el libro XI.

El proyecto de Abel Jaramillo ha venido a recordarme que esa tarea autoimpuesta sigue pendiente, probablemente con carácter indefinido. Puede que nos guste remolonear con nuestros propósitos incumplidos para contemplarlos como un espacio de posibilidad donde proyectarnos... espacios especulativos transitados por otros muchos antes que por nosotros. Una de las principales obsesiones de El Greco fue intentar partir de la compilación de Vitruvio para elaborar un gran tratado de arquitectura que nunca llegó a realizar. En la Biblioteca Nacional se conserva su ejemplar de los *Diez libros* lleno de anotaciones y observaciones personales sobre arquitectura y sobre el arte en general.

La obra de Vitruvio está dedicada al emperador Augusto y a ese mismo emperador se consagra Augustobriga, en la actual provincia de Cáceres. La ciudad romana que durante la Edad Media se convirtió en Talavera la Vieja y que en la década de los sesenta del siglo XX desapareció bajo las aguas tras la construcción del embalse de Valdecañas. Los restos de su curia —que ahora se conoce con el nombre de Los Mármoles—, construida según los parámetros vitruvianos, fueron trasladados piedra a piedra a un emplazamiento cercano.



Esa construcción romana en ruinas, amputada de su conjunto arqueológico, hoy puede contemplarse silenciosa y sin función. «Las paredes interiores se ceñirán a la mitad de su altura con una cornisa de madera de estuco, porque no habiéndola, elevándose a lo alto la voz de los que disputan, no se deja entender bien de los oyentes, pero ceñidas las paredes con cornisas, detenidas la voz en ellas antes que por la elevación se disipe, será percibida por el oído» (Libro V). Ya no existen querellas, litigios ni disputas en esa curia que ya no es curia, sino ruinas heredadas.

Nuestro propio concepto de herencia, la manera de desplegarse, sus efectos y su incidencia para definirnos como sociedad, también lo hemos heredado de Roma. La *successio*, como hecho jurídico de traspaso de bienes, derechos y obligaciones que tiene lugar como consecuencia del fallecimiento del transmitente, constituye una creación romana que se ha mantenido sustancialmente inalterada hasta nuestros días.

La lógica imperial romana diseminó todo un sistema de producción de pensamiento, de costumbres y de reglas que seguimos habitando. Un conjunto de moldes que se llenan y vacían con cada generación. Moldes que, como las máscaras mortuorias, tratan de congelar el rostro en el preciso momento en que inicia su proceso de degradación y que constantemente nos recuerdan de donde venimos.

Esas piedras de Augustobriga, deslocalizadas y remendadas, son la parte visible de unos moldes que nos han ido construyendo. Pero esas ruinas no son las únicas que se invocan en el trabajo de Abel Jaramillo. El resto de la ciudad romana y el dolmen de Guadalperal, anegados por la construcción del embalse e inaccesibles, emergen y se hacen presentes cuando el nivel de agua se reduce. Allí mismo, la bautizada como Isla de Valdecañas alberga hoy en día una urbanización de lujo construida en clara contravención

de los valores medioambientales que se habían reconocido a ese terreno, lo que ha dado lugar a una batalla judicial —aún pendiente de resolución definitiva— entre asociaciones ecologistas que reclaman la renaturalización de la isla y los propietarios y las administraciones que insisten en las bondades económicas del proyecto.

La lógica economicista contemporánea disemina, en este caso, un perverso sistema de producción de pensamiento, de hábitos y de sobreexplotación de recursos; moldeada, por otro lado, por esa visión de Extremadura como cortijo del forastero, como edén de usar y tirar que presagia la contemplación de ruinas futuras. La primera vez que intenté ir a la Isla de Valdecañas una barrera de seguridad me impidió la entrada. Solo los clientes del hotel y los propietarios de las viviendas podían acceder. Hoy mismo leía un texto de Sonia Fernández Pan en el que se preguntaba si es posible habitar un lugar al que no podemos acceder: «¿es posible habitar un espacio en el que no podemos estar?». Solo el deseo, concluye, sabe abrirse paso en lo intransitable.

Donde no nos ha sido dado entrar ni estar es donde busca su lugar Abel Jaramillo para imaginar otros relatos. Extremadura como territorio mítico se convierte en materia prima especulativa, punto de partida y punto de destino. Aquí, el deseo se abre paso y abre también costuras hasta dejarlas al descubierto. Cual notario que eleva a escritura pública lo que deja el transmitente, lo que heredamos y su estado de conservación.

El complejo agroindustrial de Almansa, otro de los paisajes congelados en los que pone el foco Jaramillo, abandonado en la década de los sesenta tras apenas quince años de actividad, aún mantiene visible el lema que trataba de inculcar a los trabajadores: ALMANSA, UNIÓN, TRABAJO Y CONSTANCIA. ¿Acaso esa semiótica —y lo que esas palabras delatan— no constituye proyectos y juramentos resquebrajados que también heredamos junto con las cáscaras de construcciones sin uso aparente?

Tengo la viva impresión de que ese libro XI deberíamos escribirlo entre todos. Tengo también la sospecha de que si nos acercáramos a uno de esos escenarios en ruinas y pasáramos nuestra mano por el rostro de algunas de las estatuas abandonadas para quitarles las telarañas y el polvo, esas caras que deberían ser las de nuestros difuntos antepasados, que deberían estar erosionadas y romas, aún las sentiríamos turgentes y febriles, y que, si nos acercáramos aún más, contemplaríamos atónitos nuestros propios rostros.



*Heredar la ruina*, 2022  
Video Full HD  
12' 30"

Piedra

piedra

Piedra

Solo piedras.

Si nos quedan solo **piedras**,  
nos acomodaremos a ellas por algún tiempo.

Agua que oculta el gemido de nuestras gargantas.  
Tierra que oculta el crujir de nuestros huesos.

Las ruinas no nos dan miedo,  
sabemos que no vamos a heredar nada más que ruinas.  
Que alguna vez tuvieron el color del fuego  
y ahora el de la ceniza.

Piedra  
a  
piedra:  
la espalda.

Piedra  
a  
piedra:  
la columna.



Federico Pozuelo

*Despite the facts*

## Esculpir la realidad

Marta Ramos-Yzquierdo

La tensión que se genera entre los materiales que coexisten en un espacio y tiempo concretos puede ser análoga a la que se produce entre los datos y hechos que se quedan ocultos o los que salen a la luz de una historia. Un tallista conocerá la capacidad de resistencia de una piedra, como puede ser el mármol de Carrara, a las fuerzas aplicadas en su superficie y forma para poder realizar la estatua de un monumento sin que el bloque que la conforma se resquebraje. Ese punto de ruptura también existe en la sociedad y en los diferentes agentes que interactúan en ella, aunque conocer las fuerzas y sus propiedades —ideologías, estrategias y dinámicas opacas— no se consigue con una simple cata o análisis químico de la realidad. Porque, justamente, una de las misiones más difíciles es definir los elementos y potencias que componen la realidad, tanto en tiempo presente como *a posteriori*. Con ciertos de estos elementos (las noticias que recibimos pero, sobre todo, las que no) que resultan en una opacidad informativa (una fuerza ejercida desde los distintos grupos de poder) es con la que se esculpe la realidad, y es el campo en el que Federico Pozuelo se adentra en su trabajo artístico.

La tensión de rotura del plomo es de 12 MPa (unidad de fuerza por unidad de área), un valor bajo en la escala de medición del sistema internacional. El período que va desde 1969 a 1978 en Italia se denomina «años de plomo», marcado su inicio por la toma de la fábrica de Fiat en Mirafiori por grupos sindicales y de la izquierda estudiantil, a la que siguió el bombardeo supuestamente neofascista a monumentos y sedes bancarias en Roma y en Milán. El fin, aunque continuaran coletazos posteriores, se data con el asesinato del líder democristiano Aldo Moro por las Brigadas Rojas, con detalles aún no esclarecidos. Muchos de los datos en torno a los atentados, asesinatos y manifestaciones aún permanecen ocultos. La tensión política y social fue máxima. La especulación, también. Y este episodio que algunos señalan como el fin de las utopías del 68, sea quizá, precisamente por esa ruptura social de trasfondo económico y político, más que el final, el comienzo de la última ola del capitalismo en la que nos encontramos.

Uno de los casos que supuso un quiebre en el interior de los grupos de Autonomía, la izquierda extraparlamentaria italiana, fue la muerte del editor Giangiacomo Feltrinelli. Miembro de una de las familias industriales más poderosas de Italia, tuvo una actividad pública: fundó la editorial que lleva su apellido desde donde dio difusión a textos teóricos de izquierda y literarios de gran repercusión y a precios populares, desde Umberto Eco hasta *Doctor Zhivago*, *El Gatopardo* o *Trópico de Cáncer*. Pero también tuvo una agenda oculta: bajo el pseudónimo de Osvaldo, fue uno de los fundadores en 1970 del *Gruppi di Azione Partigiana* (GAP).



Dos años después, su cuerpo fue hallado en extrañas circunstancias, supuestamente destrozado al manipular un explosivo que iba a instalar en una torre de comunicaciones. Las teorías sobre cómo se produjo su muerte y quién estuvo involucrado se multiplicaron como en una novela de espías. Un puzzle que intentó reconstruir su amigo, el escritor Nanni Balestrini en su libro *L'editore*, 1989. Pero más allá de cuál fue la verdad, la manipulación de los mensajes desde el Estado y desde otras facciones externas, marcó un punto de inflexión dentro del movimiento *Potere Operaio*, uno de los más importantes dentro de la amalgama de la Autonomía, sobre el uso de la violencia directa. La tensión se estaba creando, por tanto, en determinadas acciones directas terroristas desde ambas partes pero, y con un calado aún mayor, por la violencia implícita en la creación, circulación y ocultamiento de la información.

Federico Pozuelo se inspira en esta historia, la de un asesinato político no resuelto, trabajando no tanto con archivos alternativos y autogestionados —esas narrativas personales que hay que rescatar en los márgenes de las fuentes oficiales con las que ha colaborado anteriormente— como desde la ficción que todos los cabos sueltos del relato permiten. El cortometraje se ha filmado en noviembre de 2021 con actores, entre ellos el protagonista que vivió de lleno los años de plomo, junto a otros no profesionales y miembros de movimientos sociales anarquistas. En él, se recrea la escena del crimen, el encuentro de un cuerpo destrozado, como el de Feltrinelli<sup>1</sup>, junto a una falsa entrevista a un supuesto testigo.

1. La historia, aun teniendo muchos paralelismos con la muerte de Feltrinelli es totalmente ficticia. No hay escena de autopsia aunque sí una escena inicial donde la policía científica trabaja sobre la escena del crimen.

Ficcional, con aires del cine neorrealista de Visconti, es una de las estrategias del artista para confrontarnos con la fuerza de los estamentos gubernamentales y económicos. Un efecto real que no pueden sino provocar en el espíritu crítico el estado de duda permanente, la misma que plantean sus obras. Quizá con una única certeza: la constatación, con cierta melancolía, de que una lucha continúa, de que el gris del ánimo de la década de los setenta italianos es el mismo al que nos enfrentamos hoy en día.

Si en el cortometraje son las voces las que activan las huellas de esta memoria, la ausencia de un sonido que sin embargo vemos, el producido por una bala atravesando varias planchas de metal, es el rastro que vuelve a enfrentarnos a la violencia ejercida. Esta vez no de forma narrativa, sino condensada en lo material: un archivo-caja, un volumen denso formando por las placas impresas con imágenes de prensa de la época junto a escenas del rodaje que ha sido tiroteado, hace que la información que contienen sea inaccesible.

Con la producción de imágenes y su puesta en circulación, ya sea por medio de una narrativa especulativa o por la cancelación de la imagen en su aglomeración, que nos plantea Pozuelo, la historia no se resuelve, pero sí expone la tensión que su forma y fondo pueden provocar. Los puntos de ruptura que se relatan quizá sean la punta de lanza de la realidad, o el agujero que las diferentes coacciones dejan en la historia, o el fundido en negro desde el que se estructuran las fuerzas de poder.



Rebeca Lar

*El paseo*

## Romper el silencio

Semíramis González

En su obra *Contra toda esperanza* la escritora rusa Nadiezhda Mandelstam defiende una fe absoluta en la voz, en el grito, como una herramienta para frenar la sinrazón y la represión política: «Decidí que es mejor gritar. El silencio es el verdadero crimen de esta humanidad», señala la mujer que enfrentó sin miedo a Stalin y a su régimen, especialmente duro con los y las artistas. Esta anécdota nos sirve como punto de partida para el *caminar* que promueve Rebeca Lar en su trabajo *El paseo*. Partiendo de una anécdota familiar, la artista se sumerge en la aparente iconoclastia de la abstracción para sugerirnos silencios que, en la memoria democrática reciente de nuestro país, albergan profundas voces.

En 1936, en plena Guerra Civil española, la bisabuela de Lar se ve obligada a esconder una serie de libros debajo de su ropa para salvarse a sí misma y a su marido de un destino terrible. A partir de aquí, Lar apuesta por dos cuestiones: abandonar su creación reciente y sus investigaciones inmediatas para deambular, para probar a caminar, pasear, como ejercicio de búsqueda personal, pero también apostar así por desenterrar recuerdos individuales que son también colectivos. Una elección en favor de la memoria sin caer en nostalgia y sentimentalismo, sino utilizando el arte como una herramienta, como un lugar posible para otras imágenes, otra memoria, otro lugar que recree todo aquello que fue silenciado.

El silencio es el gran debate al que nos enfrentamos como sociedad moderna cuando miramos los acontecimientos del pasado, especialmente los referidos a la Guerra Civil y a la dictadura franquista. ¿Cómo callar? ¿Cómo guardar silencio ante evidencias atronadoras que no permiten mirar para otro lado? Rebeca Lar se está preguntando estas mismas cosas cuando, a partir de la anécdota familiar, decide reflexionar sobre otros que, como sus bisabuelos, habían sufrido la guerra y la dictadura. Se pregunta si había habido represalias, si había habido fusilamientos, desaparecidos; y es que, aunque la pregunta ya encerraba la respuesta, este *paseo* es también un intento por rellenar esos huecos que los interrogantes mismos plantean.

La formalización de estas investigaciones, de este cuestionamiento profundamente personal pero también colectivo, se concreta en unas obras que parten del testigo más fidedigno de lo que ocurrió entonces: la naturaleza. A menudo, cuando escuchamos hablar de fosas comunes y desenterramientos, lo primero que nos viene a la cabeza son zanjas al lado de carreteras. El testigo natural que vio todo, que estuvo presente cuando la represión tomó forma. Este *paseo* de Lar es también una resignificación



Memoria, 2021  
Frottage sobre papel  
29,7 x 42 cm c/u

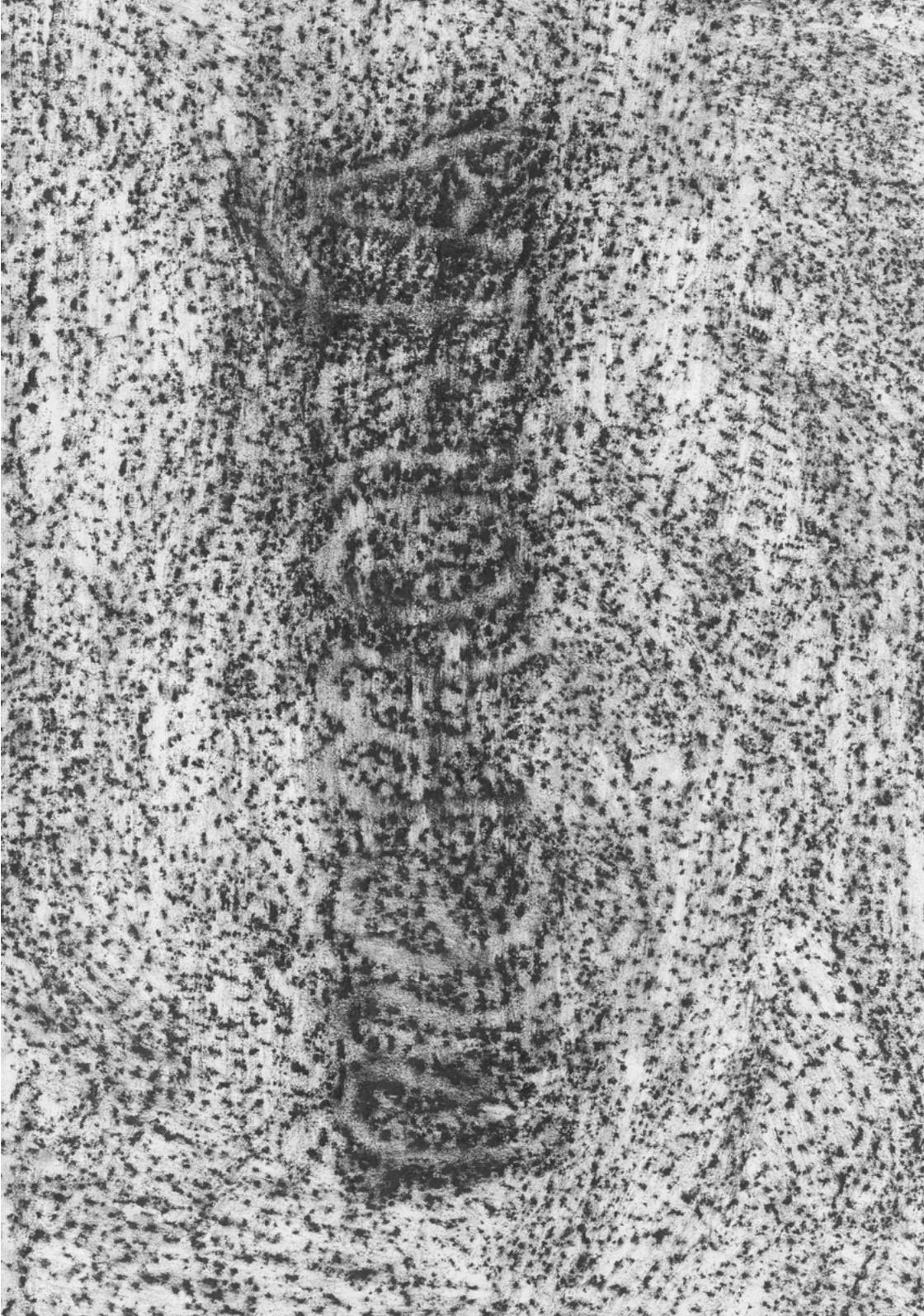
semántica de un eufemismo, el *paseo*, utilizado como preludio de lo que ocurría después, de la muerte misma. Aquí pasear es reparación pero también es pedir cuentas a esas piedras, a esa tierra, plantas y árboles que vieron y escucharon los crímenes derivados de la dictadura a partir del año 36. «Pensé que muchos de estos elementos permanecen, como las muertas y los muertos, en los lugares de muerte...» dice la artista. Estos lugares de muerte son los espacios a retratar, trasladados a la sala de exposiciones convertidos en otra cosa, en un espacio intermedio entre la pregunta y la respuesta.

El trabajo de Lar, si bien ya partía en proyectos anteriores de un interés por el pasado leído en clave del presente, se sitúa ahora en el terreno de lo poético, con unas obras resultantes entre lo pictórico y lo documental, sin caer en la melancolía, apostando por un contraste entre lo violento de la palabra (que siempre rompe el silencio) y lo delicado de la técnica artística. Ya en 2016 presentaba, en el centro de creación de la Cárcel de Segovia, un trabajo en torno a Miguel Hernández y las *Nanas de la cebolla*, con la repetición de la palabra como una forma de abstracción pero también de mostrar la caligrafía como huella y como índice. Desde aquella propuesta a esta, este *paseo* es también movimiento, es procesual e implica que lo que vemos en la obra final ha requerido movimiento, camino.

Es interesante este desdoblamiento de un proyecto que, partiendo de una concreción final para mostrarse en sala, tiene mucho de performativo, de ejercicio en acción, y donde el proceso mismo es tan relevante como lo que vemos finalmente. Este silencio al que alude Lar es también un significativo elocuente, aunque resulte paradójico, y que nos presenta una obra final cargada de palabras, de imágenes y cuyos interrogantes aluden de forma constante a la palabra. Lo curioso aquí es como la palabra misma nombra el silencio que hemos heredado y del que aún hoy somos víctimas. Porque, finalmente, la gran cuestión en *El paseo* es qué lugar ocupamos nosotros en nuestro presente, cargado de enfrentamiento y debate ante ese silencio que nos condena. ¿Lo perpetuaremos o rompemos su hechizo nombrando a las víctimas que el olvido se ha tragado? ¿Pondremos voz a quienes no la tienen ya y que ni siquiera tienen una tumba donde ir a recordar su memoria? Mandelstam lo tenía claro, es mejor gritar. Manuel, Alejandro, Elías y muchos otros se confunden en los nombres y palabras que pueblan este proyecto de Rebeca Lar pero, sobre todo, reviven de esa *damnatio memoriae* que, como en la Antigua Roma, eliminaba todo cuanto recordara al condenado: imágenes, monumentos, inscripciones, incluso prohibía pronunciar su nombre. Nombrar es reconocer, es recuperar, es enmendar.

Como colofón, resulta paradigmático que lo que la bisabuela de la artista escondiera entre sus ropas para poder sobrevivir al fascismo fueran libros, compendios de palabras... nada más peligroso que las ideas que se expanden a través del papel. Como si de una reparación estética se tratara, que décadas después sea su bisnieta quien, a través de la palabra también nombre la sinrazón y honre la memoria de quienes fueron representados es, como poco, un ejercicio de justicia poética.





# Marius Ionut Scarlat

*Youth without age and life without death*

## Requiem cotidiano

Nerea Ubieta

En Rumanía existe la creencia de que las personas moribundas deben fallecer con una vela encendida para poder encontrar la luz. La abuela de Marius Ionut Scarlat buscó desesperadamente una candela el día en que trasladaron de urgencia a su marido al hospital, pero murió antes de localizarla. Como una suerte de penitencia, la mujer ha pasado los últimos cinco años de su vida realizando diversas ofrendas para asegurar la fortuna de su esposo en el más allá. La religión ortodoxa que profesa está llena de rituales y tradiciones a través de los cuales convive a diario con su propia muerte y la de otros. Desde que tiene uso de razón, al igual que otras muchas mujeres de su pueblo, ha ido recopilando en una caja todos los objetos que utilizará en su funeral. A menudo enseña a su nieto los accesorios con orgullo, sacándolos uno a uno, como su más preciado tesoro. Debido a la migración de parte de su familia a España, la inquietud por quién se encargará de su entierro, así como de todas las acciones previas y posteriores al mismo, ha ido creciendo de un tiempo a esta parte. Los quehaceres son interminables, antes de morir tiene que dejar preparado el atuendo completo que vestirá en su funeral, escoger la imagen de un santo que la acompañe, tomarse la fotografía que aparecerá en la cruz de su tumba, etc. Por otro lado, alguien se tendrá que ocupar de adquirir una habitación íntegra para que esté cómoda en la otra vida: armario, mesa, silla, cama, toallas, barreño... y regalarlo como ofrenda a un familiar o vecino cercano. Así lo hizo ella misma cuando murió su esposo, realizando está donación a su consuegra. Desde entonces, su imagen descansa junto a la de su marido en el cementerio, porque cuando un cónyuge fallece, el retrato del otro le acompaña en el sepulcro. De alguna manera, ella lleva años muerta.

La intranquilidad de su abuela es el germen del presente trabajo: Marius Ionut Scarlat lo inicia para liberarla y aliviar su angustia. Desea que esté tranquila y descansa en paz. Con este objetivo investiga todos los protocolos litúrgicos pertinentes y comienza a fotografiar los elementos acumulados por su antecesora a modo de documento exhaustivo que patentiza su abnegación. Pasa a su lado muchas horas, siguiéndola en sus actividades habituales, haciéndole preguntas, pidiéndole que pose, que le enseñe cosas; jugando juntos, en definitiva. Lo que comienza siendo un ejercicio personal centrado en su abuela, pronto se convierte en un proyecto de mayor alcance sobre la relación que establecen los rumanos con la muerte a través de la religión. Marius amplía su foco de interés fotografiando otros objetos, ritos y lugares: los enseres de las vecinas del pueblo, iglesias de alrededor, las flores que las familias plantan en el cementerio mostrándolas de manera descontextualizada o los vestigios de las celebraciones anuales dedicadas a los muertos. Hay al menos cuatro conmemoraciones anuales denominadas abuelos de verano, de invierno, de primavera y otoño.



Imágenes de la serie perteneciente al proyecto  
*Youth without age and life without death*, 2021  
Fotografía digital

En cada evento los creyentes hacen entrega a los vecinos y allegados, puerta a puerta, de una bandeja con comida que incluye todo el menaje como obsequio dedicado a sus difuntos. Marius ha retratado individualmente los vasos, platos y cubiertos que su abuela ha guardado durante años en cajas y también el proceso de vaciado de la cocina durante el día de la celebración en el que ella va consumiendo y recogiendo los alimentos recibidos. «Es como si los muertos se lo comiesen», apunta el artista.

En realidad, a Scarlet siempre le ha interesado fotografiar la cultura y las costumbres de su pueblo, Fulga, donde pasó su infancia hasta los 11 años. Allí la muerte se inserta en la cotidianidad, lo normal es visitar el cementerio a diario —casi tanto como el parque—, hablar con los muertos, darles de comer y pensar en ellos continuamente. Desde que emigró a España con sus padres ha vuelto cada verano, retratando a sus familiares y amigos de forma casi compulsiva. Al principio lo hacía para disfrutar del tiempo con ellos y poder llevárselos de vuelta a casa, aunque fuese en imágenes. Ahora, pasa temporadas más largas y se ha convertido en un proyecto vital, en una forma de enfrentarse a los conflictos y tensiones que surgen de conocer dos realidades tan diferentes.

El talento natural de Marius para la fotografía destaca ya en las capturas tomadas a muy temprana edad. Tiene una mirada inquieta y rápida que genera composiciones maestras sin apenas esfuerzo. Sus instantáneas son frescas, íntimas y, sobre todo, honestas. Cautivan desde el primer momento porque detectamos las dosis de autenticidad latentes en cada gesto y mirada: no hay artificios ni dobleces, solo presencia. La soltura en las poses son fruto de los cientos de horas en las que Marius se ha relacionado con sus modelos espontáneos. Están acostumbrados a verle detrás de la cámara, tanto, que por momentos se olvidan de que está siempre en funcionamiento. Las escenas muestran la vida sencilla de los habitantes, sus labores diarias y ceremonias, el trabajo en el campo, los animales, los jóvenes divirtiéndose que podrían haber sido él...

Muchos conocidos del pueblo piden a Marius que les haga el retrato que pondrán en su cruz el día que les llegue la hora. El autor descubre la desidia y la pesadumbre en sus rostros, un sentimiento de permanecer sin una voluntad explícita, aguantando la existencia hasta que se consuma. En el cuento rumano que inspira el título de la serie fotográfica, el protagonista —hijo del emperador— se resiste a nacer porque no quiere enfrentarse a los aspectos negativos de la vida. Su padre, desesperado, comienza a prometerle todos los bienes del mundo, pero solo hasta que le jura «una juventud sin vejez y una vida sin muerte», la criatura permite a su madre darle a luz. ¿Cuántas personas tomarían la decisión de no nacer si les dieran a elegir? ¿Es posible experimentar una buena vida con la proyección de la muerte acechando en todo momento? ¿Por qué se perpetúan ritos que promueven el miedo y la culpa en el individuo? ¿Cómo cambiarían ciertas vidas sin la carga de la superstición y las obligaciones litúrgicas? Son solo algunas preguntas que resuenan en nuestra mente al contemplar las imágenes.

La obra clave del proyecto se formaliza en un fotolibro que mezcla las fotografías más recientes de registros de objetos y rituales con aquellas acumuladas desde que el artista era un niño. Marius Ionut Scarlet hace una magnífica radiografía crítica de la sociedad rumana poniendo en cuestión los pilares religiosos en los que se fundamenta. El trabajo aún con libertad y virtuosismo las dos caras de una misma moneda expresadas en la cotidianidad de Fulga: realidad y ficción, costumbres y magia, amor y amargura, felicidad y miedo. Vida y muerte.





Laura Tabarés

*The Softboy*

## **The Softboy, o de cuando el poder blando se convierte en poder duro**

Doreen A. Ríos

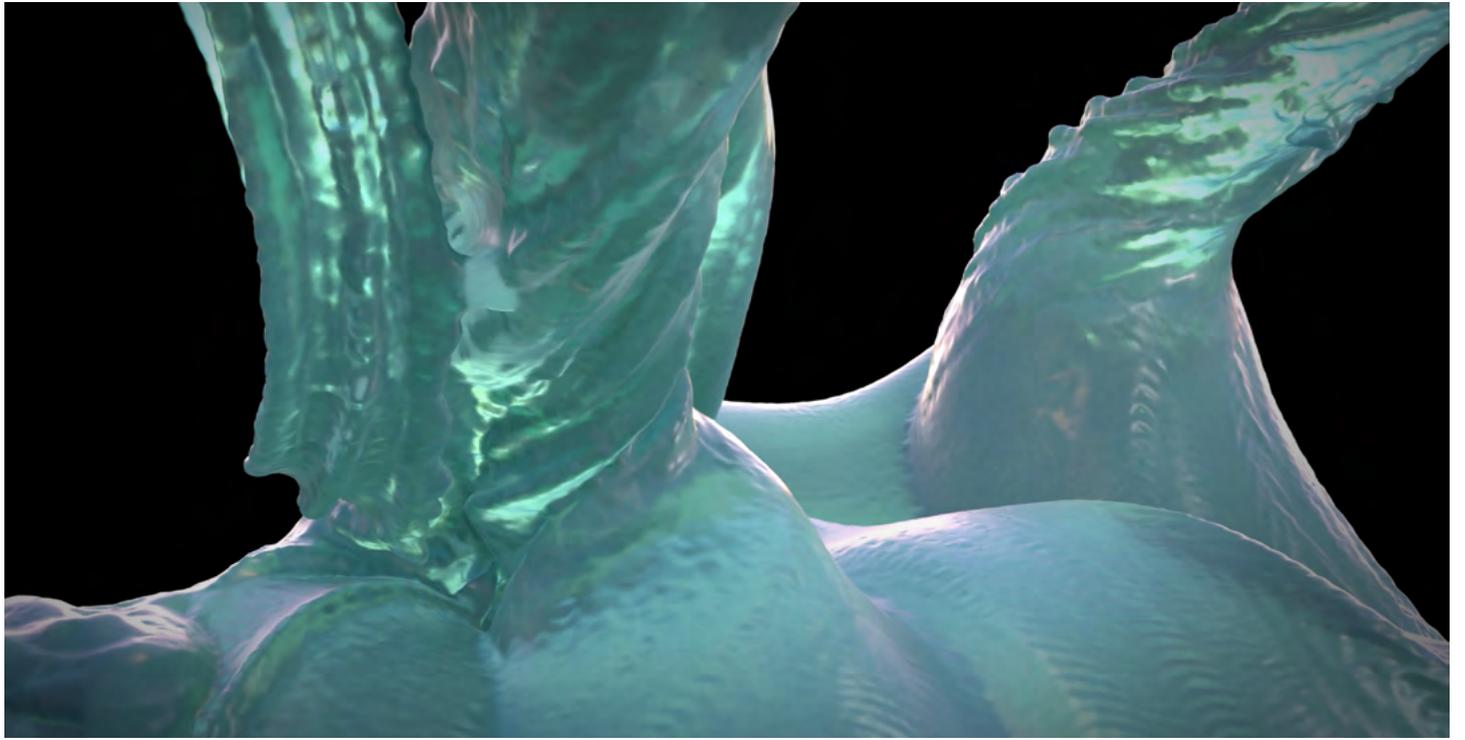
«Hace tiempo me encontré una criatura quebradiza.  
Un ser blando y suave.  
Tan frágil, tan fracturado.  
No pude evitar recomponerlo con dedicación.  
Su suavidad era la mía.  
Su fragilidad mi fragilidad.»

Tabarés, 2021.

No hay otra forma de iniciar este texto que no sea a través de la experiencia propia pues, así como lo plantea el *creepypasta*<sup>1</sup> *The Softboy* de Laura Tabarés, «(...) todas mis amigas reconocen haberse cruzado con él (también las amigas de mis amigas y sus amigas)».

Recuerdo bien la primera vez que me crucé con un *softboy* en Internet: sus interacciones eran, primero, suaves, muy sutiles, casi siempre ocultas bajo un velo de aparente interés genuino sobre mi trabajo. Ligeras acciones que poco a poco iban convirtiéndose en conversaciones breves, solicitudes de referencias, consejos y recomendaciones y, eventualmente, en la materialización de su presencia —cubierta de píxeles y piezas de arte— al encontrarnos fuera de la pantalla en un museo. Aquí, las interacciones livianas y empapadas de (falsa) empatía se convirtieron en juicios incisivos sobre mis opiniones, sobre mis posturas políticas y, peor aún, sobre mi forma de desenvolverme en el mundo lejos del teclado. Para mí ese encuentro terminó de forma incómoda y, por supuesto, sin ganas de repetirlo. Recuerdo, también, que me costaba trabajo nombrar lo que había sucedido e, incluso, no entender bien a bien de dónde emanaba esa sensación de haber sido señalada pues el *performance* de ese *softboy* no podía definirse como violento... ¿o sí? Sin duda mi historia es de las menos terroríficas pues terminó en un intercambio incómodo que no logró escalar a ningún lado pero, de haber seguido su juego, ¿en dónde pudo haber terminado?

Lo que plantea *The Softboy*, proyecto desarrollado en marco de la investigación expandida del *Manual de Autodefensa Afectiva* de Tabarés, es el reconocimiento de patrones tóxicos que parecen seguir una fórmula, casi, infalible para darle la vuelta a los comportamientos estereotípicamente violentos para que un individuo logre someter psicológicamente a su víctima desde el ejercicio opuesto de lo que, normalmente, entendemos como ejercicios de violencia. Desde aquí me parece pertinente conectar con las ideas detrás de los postulados de Joseph Nye en torno al poder blando/ poder duro y fusionarlos con la perspectivas del Critical Art Ensemble en torno a la resistencia cultural pues, desde mi trinchera, los ejercicios de poder que logran diluirse en el imaginario colectivo al escapar las etiquetas son, quizás, los más peligrosos.



De acuerdo con Nye, el poder en las relaciones políticas se ha definido y evaluado tradicionalmente en términos duros fácilmente cuantificables, a menudo entendidos en el contexto del alcance de la fuerza militar y el poder económico. El poder duro se despliega en forma de coerción: utilizando la fuerza, la amenaza de la fuerza, las sanciones económicas o los incentivos de pago. En contraste con la naturaleza coercitiva del poder duro, el poder blando describe el uso de la atracción positiva y la persuasión para lograr diversos objetivos. El poder blando huye de las herramientas tradicionales de la política, como la acción/reacción de la lógica del castigo, y en su lugar trata de conseguir influencia mediante la creación de redes, la transmisión de mensajes convincentes, el establecimiento de normas (aparentemente) consensuadas y la utilización de los recursos que hacen que una persona sea naturalmente atractiva para el resto. Nye estableció inicialmente tres fuentes principales de poder blando cuando desarrolló el concepto. Los tres pilares del poder blando de Nye son: los valores políticos, la cultura y la política exterior. Pero dentro de estas tres categorías, las fuentes individuales de poder blando son múltiples y variadas. El teórico, al aplicar el término principalmente en el plano de la política internacional, establece que el verdadero peligro del poder blando es que se diluye en varias capas de coerción desde las que opera la propaganda política y que lo encontramos en forma de entidades sensibles como el cine, la literatura, la televisión y, por supuesto, en cualquier forma que pueda adoptar el arte<sup>2</sup>.

Es justo aquí donde me gustaría hacer una pausa y empezar a tejer estas ideas con los postulados de *The Softboy*, empezando por la definición clave de este proyecto. El Internet define a un *softboy* como un individuo que logra acercarse a sus presas a través de jugar con sus emociones, regularmente su actitud parece genuina y se moviliza muy bien en contextos donde la creación de vínculos afectivos es clave para la interacción. El *softboy* se muestra interesado por las ideas de sus posibles víctimas, las prepara y se toma su tiempo antes de convertirse en un personaje manipulador que, desde el plano de lo pasivo/agresivo, logra lo que se propone al despojar a su víctima de su autoestima.



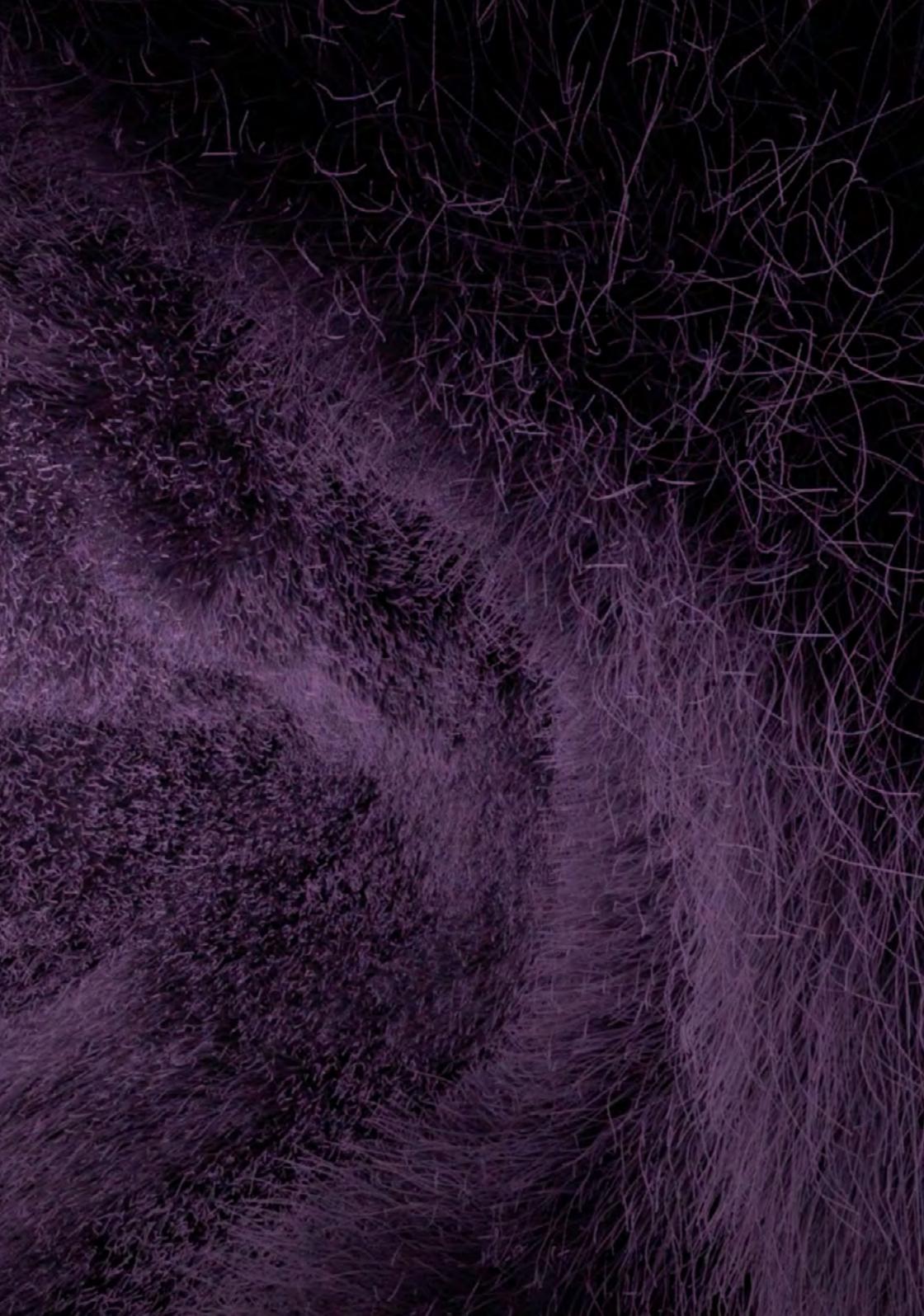
En otras palabras, el *softboy* ejerce intercambios de poder blando que, poco a poco, construyen una realidad conveniente dentro de la que sus víctimas acceden a ver el mundo como él se los plantea para, después, ejercer un poder duro a través de forzar intercambios sexuales, favores económicos, etc. Sin embargo, esto no significa que quien se encuentra del otro lado de esta ecuación no posea agencia propia ni seguridad en sí mismo sino que la estrategia de poder planteada en este intercambio responde a la antítesis de la masculinidad tóxica definida desde el imaginario sociocultural generalizado, es decir, el *softboy* y sus ejercicios de violencia a través del poder blando aparentan ser el reflejo opuesto de lo que entendemos por ejercicio de violencia. Aquí es donde radica el poder narrativo de la propuesta de Laura Tabarés, ya que así como los *creepypastas* juegan en un plano ambiguo donde la línea entre la realidad y la ficción es difusa, este vídeo igualmente conecta con todas las que nos hemos encontrado con un *softboy* y que no hemos sabido nombrarle como lo que es: un abusador. Los recursos visuales igualmente conectan con un guiño a las materialidades blandas del plano digital que, de una forma o de otra, también son increíblemente maleables, flexibles y manipulables — son suaves en tanto a que no se limitan a una sola forma o discurso y en tanto que pueden reformularse y manipularse innumerables veces en una especie de perpetuo estado beta.

*The Softboy* es, antes que nada, un ejercicio de resistencia cultural. Una narrativa audiovisual con la posibilidad de convertirse en un proyecto transmedia a través de su capacidad de viralización dentro y fuera de la esfera artística desde la cuál es posible reflexionar en torno a una violencia estructural diseminada, y permitida, por rincones oscuros del Internet. Así como lo postula el Critical Art Ensemble: «A través de lo no racional podemos reafirmar nuestra humanidad, y a través de estos momentos temporales en los que nuestra visión es clara, las tácticas necesarias para actualizar las estrategias de lo no racional pueden encontrarse justo a nuestros pies»<sup>3</sup>.

1. Los *creepypastas* son historias cortas de terror recopiladas y compartidas en Internet a través de foros, blogs o vídeos de YouTube, con la intención de asustar o inquietar al lector, cuyos límites entre realidad y ficción permanecen difusos.

2. Nye, J. S.: *Soft Power: The Means To Success In World Politics*. Perseus Book Group, 2009.

3. Critical Art Ensemble: *The Electronic Disturbance. Autonomedia*, 1994. Disponible en: <http://critical-art.net/the-electronic-disturbance-1994/> (última consulta: 03/12/2021).





**Exposición** Sala Amadís  
27 de enero 22 de abril de 2022

**Artistas**

Patxi Burillo Nuin  
Abel Jaramillo  
Federico Pozuelo  
Rebeca Lar  
Marius Ionut Scarlat  
Laura Tabarés

**Exposición**

Comisario Adonay Bermúdez  
Diseño expositivo Pablo Ferreira Navone  
Gráfica Estudio Sombra

**Publicación**

**Textos**

Adonay Bermúdez  
Carlos Delgado Mayordomo  
Carlos Copertone  
Marta Ramos-Yzquierdo  
Semíramis González  
Nerea Ubieto  
Doreen A. Ríos

Editor Adonay Bermúdez  
Diseño gráfico y maquetación Estudio Sombra

**Fuentes**

Respace  
General Sans

© Textos: sus autores/autoras  
© Imágenes: sus autores/autoras

Nipo Papel: 130 21-013 6  
Nipo Línea: 130 21-014-1  
Depósito legal: M-34144-2021

**Instituto de la Juventud**

Directora General María Teresa Pérez Díaz  
Directora de la División de Programas Tania Minguela Álvaro  
Jefa de Área de Creación María de Prada López  
Jefa de Servicio de Creación Natalia del Río López

Instituto de la Juventud  
C/ José Ortega y Gasset, 71  
28006. Madrid  
[www.injuve.es/creacionjoven](http://www.injuve.es/creacionjoven)  
[creacioninjuve@injuve.es](mailto:creacioninjuve@injuve.es)  
@creacioninjuve







Patxi Burillo Nuin  
Abel Jaramillo  
Federico Pozuelo  
Rebeca Lar  
Marius Ionut Scarlat  
Laura Tabarés

**Comisario**  
**Adonay Bermúdez**

