

Mi vida nunca.

Violeta Niebla y Beatriz Ros

Mi vida nunca

Violeta Niebla y Beatriz Ros

mayo - julio 2016

El Palmeral. Espacio Iniciararte

Málaga



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura
Rosa Aguilar Rivero
Viceconsejera de Cultura
Marta Alonso Lappi
Secretario General de Cultura
Eduardo Tamarit Pradas
Director General de Innovación Cultural y del Libro
Antonio José Lucas Sánchez
Delegada Territorial de Cultura en Málaga
María Monsalud Bautista Galindo

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos en Málaga:
Sebastián Rueda Ruiz, Eva González Lezcano, Francisco Aguilar, Salvador Haro González, Isabel Hurley, Francisco Jurado Ternero, José Lebrero Stals, Tecla Lumbreras Krauel, M^a Teresa Méndez Baiges y María A. Morente del Monte

EXPOSICIÓN

El Palmeral. Espacio IniciarTE

PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Manuela Pliego Sánchez
Eva González Lezcano
Isabel Villanueva Romero

MONTAJE

Japón. Montajes de arte, S.L.

CATÁLOGO

EDITA
JUNTA DE ANDALUCIA. Consejería de Cultura
TEXTOS
Aldo Guerra
TRADUCCIÓN
Deidre B. Jerry
DISEÑO
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Departamento gráfico
DISEÑO EDITORIAL
Francisco Romero Romero
DISEÑO Y MAQUETACIÓN DEL CATÁLOGO
Carmen Fernández Montenegro
PRODUCCIÓN
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
FOTOGRAFÍA
Violeta Niebla y Beatriz Ros
EDICIÓN IMÁGENES
Beatriz Ros
IMPRIME
Santa Teresa Industrias Gráficas






© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-218-3

Depósito legal: SE 751-2016

ecoedición  			
Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible			
Impacto ambiental por producto impreso	 Agotamiento de recursos fósiles 0,51 kg petróleo eq	 Huella de carbono 1,51 Kg CO ₂ eq	 JUNTA DE ANDALUCÍA CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN TERRITORIAL reg. n.º: 2016/49 Más información en www.ecoedicion.eu
por 100 g de producto	0,05 kg petróleo eq	0,14 Kg CO ₂ eq	
% medio de un ciudadano europeo por día	11,14 %	4,93 %	

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Rosa Aguilar Consejera de Cultura	5
--------------------------------------	---

RETROCONSTRUCCIÓN

Aldo Guerra	7 - 13
Obras	15 - 55
Biografías	57 - 61
Traducciones	63 - 72

‘Mi vida nunca’ es un proyecto visual que nace de la confluencia de la amistad entre Beatriz Ros y Violeta Niebla. Ésta recibe el encargo de documentar mediante la fotografía la vida ficticia de Beatriz, quien busca recordarse como protagonista de una vida distinta a la real y de cuyas escenas ambas artistas acabarán formando parte.

Esta propuesta artística con tintes poéticos fue seleccionada en la convocatoria de Iniciararte de 2015 y está elaborada conjuntamente por Beatriz, protagonista de las imágenes, y Violeta, la retratista, quien ya nos deleitó con piezas en la exposición colectiva ‘Sirenas’.

Rosa Aguilar
Consejera de Cultura
JUNTA DE ANDALUCÍA

RETROCONSTRUCCIÓN

Sobre el proyecto *Mi vida nunca*, de Violeta Niebla y Beatriz Ros

“El cerebro es una máquina de futuro. Gracias a ello, la imaginación ocupa un lugar tan destacado en nuestra idea del mundo, y por eso la ficción es una herramienta indispensable para nuestra especie. Pero el cerebro cuenta con un solo material a partir del cual dibujar los escenarios del porvenir -el pasado, por supuesto”

Jorge Volpi. *Leer la mente*. 2011

Verónica y Flavia, las niñas protagonistas de la película mexicana de horror *Veneno para las hadas* (Taboada, 1984) son cómplices de un juego perverso que supone a la primera una bruja capaz de controlar los acontecimientos en favor de los caprichos de ambas. Es en esta suerte de narrativa-muñeca rusa (ficción dentro de ficción) en la que se desarrolla su historia. Se trata de un torcido relato de autoafirmación, una especie de *coming of age* apresurado a ese momento de la infancia en la que empezamos a contarnos el cuento que probablemente determine nuestro devenir. El paso de la ingenuidad al terror, sugiere Taboada, puede ocurrir en cualquier breve tramo de vida.

Violeta y Beatriz pusieron en marcha un juego que supone imposter una autobiografía improbable. Una puesta en escena de lo que el presente no les plantea (al menos a Beatriz) como un futuro factible. La primera instancia del proyecto

constó de una serie fotográfica para crear una memoria-porvenir, específicamente de los momentos que normativamente ocuparían aquel álbum fotográfico arrojado al pasado desde su inexistencia. Acaso una ocurrencia, un juego fotográfico inofensivo. Acaso un acto simbólico, otra ficción contenedora de ficción, en aras de controlar los acontecimientos en favor de las -hasta entonces inciertas- intenciones de ambas.

Más que cuestionar la pertinencia de las convenciones sociales citadas, la tarea de explorar los ideales referidos en el proyecto, *Mi vida nunca* versa en realidad sobre los mecanismos de producción de memoria, y lo hace a través de la deconstrucción del álbum fotográfico como dispositivo almacenador y conformador de las estructuras de identidad. Si en este proceso se han tocado fibras que resuenan con la aparente obsolescencia de nuestro conservador y melodramático imaginario colectivo, es todo mera

coincidencia. Hemos de buscar el sentido profundo de este ejercicio en el cruce de las intenciones anunciadas con aquellos elementos más esquivos; menos precisos tal vez, pero más complejos. Es decir, conviene dirigir la mirada hacia lo imprevisto: los objetos cortados a las orillas de los encuadres, la tensión en los músculos visibles o bajo la ropa, las sonrisas incómodas, a las tomas difusas, en fin, a todo aquello que durante la realización del proyecto se haya podido salir de control, y que a pesar de haber eludido el ciño de lo intencionado se le ha permitido permanecer. Hemos pues de replicar lo que las autoras han tenido que hacer desde la decisión de unir sus visiones: conjeturar con lo dado y con lo construido, significar la fractura entre el propósito y el fracaso. En palabras del poeta y novelista francés Louis Aragon “A los errores de nuestros sentidos corresponden las extrañas flores de nuestra razón... Ahora sé que no son meras trampas burdas, sino curiosos caminos hacia un fin que solo ellas me pueden revelar.”

Volviendo al paralelismo entre el filme de Taboada y el proyecto en cuestión, hay en dicha cinta algo de simplicidad, tanto en el plano visual como en el plano textual, que resulta encantador. Pautas estilísticas y/o impericias (movimientos de cámara desestabilizados, diálogos torpes, doblaje desfasado, *zooms in's* discontinuos), que si bien son inherentes a un filme de género en su tiempo y su contexto, dan como resultado una obra de tan evidente artificialidad, que derriba nuestra defensa contra el engaño y nos permite empatizar con la idea subyacente. Participar del

simulacro y salir expandidos de él. Esa capacidad que en términos literarios ha venido llamándose ‘suspensión de la incredulidad’. El proyecto emprendido por Beatriz y Violeta se erige justo sobre esa línea discursiva, mientras nos postran desarmados ante la sutil explotación de sus recursos en esta confabulación asistida.

Si definimos el simulacro como una rasgadura semántica aceptada (muy cercana al engaño), o como un eufemístico hueco en el tejido de la verdad; el proyecto de *Mi vida nunca* se anuncia, desde su título, como una ausencia de tipo similar. Ese ‘nunca’ en la vida, tan peligrosamente incierto, es una proyección sobre una cortina de humo. Ellas nos advierten a la cara que todo lo que estamos por presenciar no fue nunca ni será jamás. Es entonces que conviene recordar el hecho de que todo gesto artístico es por definición artificial y que, por la misma razón, habremos de emerger de la experiencia sabiendo mucho más; no sólo de los afectos y posibles animadversiones de sus autoras, sino de todo aquello en torno que nos resulte propio.

Para comprender estos traslapes de subjetividades y su papel en los mecanismos del desciframiento artístico, entretejámonos en este pasaje de nuestro contemporáneo español, J.A. Marina: *El Mundo es la suma de nuestro saber implícito. Es, por lo tanto un fenómeno subjetivo y personal. El campo lo percibido es muy estrecho (se limita a nuestro campo sensorial) y ha de ser completado por la memoria.* Donde parte de esa labor por completar la memoria queda suplida, en este caso,

casi por comisión desde la mente proyectista de Beatriz y Violeta, luego por nosotros con el afán de unir los entretiempos y paréntesis discursivos. Marina continúa: *En este instante veo mi mesa de trabajo, una ventana, los árboles. el cielo nublado, pero sé que estoy en mi despacho, que detrás de mí hay un suelo, unas librerías, unas paredes, una calle, más árboles, la ciudad, la sierra, la meseta, el mar, África, el polo sur. No lo veo, pero lo sé. Vivo en la sutura de la percepción y la memoria, en la línea de unión de lo sabido y lo sentido, porque estos libros son mis libros, los que he leído, anotado, soportado, disfrutado. Y esta fotografía es de una persona a quien quiero. A este ámbito vital donde se reúne lo presente y lo sabido, lo percibido y lo recordado. Lo llamo Mundo.* Es a esa enorme y entreverada entidad conceptual, tan propia como intrusa, hacia la que dirigimos todos nuestros esfuerzos por pertenecer, comprender, transformar. El ejercicio artístico se funda justo en la transición de estos dos últimos objetivos. Un bucle ascendente que sirve a ese doble propósito de conocer transfigurando. Terminemos acá este breve recorrido por líneas ajenas: *El Mundo de los demás está en el mío con una función compleja, que permite la constitución de un <Mundo mancomunado>, compartido, comunicable, sobre el que resaltan las peculiaridades personales.* El no-Mundo futuro de Beatriz (retro-construido por Violeta) nos es pues pertinente como ejemplar de una vida penetrada por sus propias líneas de fuga.

Las dinámicas de la creación implican siempre una distancia incómoda entre la idea y la obra. La tarea primordial del autor es lograr hacer in-

teligible -para sí primero y para los demás después- lo que ha venido a su mente como entidad discreta. La coautoría no hace más que evidenciar - y en ocasiones amplificar- dicha brecha. Como espectadores nos inquieta a veces no saber a quién asignar nuestras incertidumbres. ¿Quién ha hecho qué? ¿Bajo la responsabilidad de cuál mente se ha fijado cada decisión? Estas preguntas, si bien resultan averiguaciones ociosas, es claro que provocan fricciones apreciables y significativas. Lo que para una ha sido divertido para la otra ha resultado casi violento. El posible tono erótico de una situación ante contacto real con el sujeto se torna nostálgico tras la cámara. Muy probablemente haya existido un perpetuo viceversa para la nostalgia y el rencor, para la audacia y el temor, y hasta para negociar las instancias de poder y de sumisión. Si bien ambas artistas tienen ya un cuerpo de obra más que definido, la colaboración ha tenido necesariamente que expandir los territorios de cada una hacia cuadrantes inexplorados. El trabajo que Beatriz ha venido desarrollando incide regularmente en la exploración poética de las ansiedades perceptivas como documentos en vídeo. Sus obras son el efecto de la confusión de su cuerpo y su piel con materiales y elementos que aluden a nuestra psique provocada a modo de respuesta y reflejo. Violeta por su lado ha encontrado en la poesía y la fotografía la manera de convertir su inmediatez -tanto sus sujetos como sus objetos- en la profunda fuente de los deseos y angustias generacionales de la que nutre sus imágenes literarias y fotográficas, y de las que en turno se enriquece, invariablemente, su inmediatez.

Aparte de reafirmar las posiciones que cada cual ha venido asumiendo en su propia obra en torno a la cámara como dispositivo de registro, la elección del medio fotográfico como la plataforma desde la cual echar a andar este proyecto, ha tenido que obedecer en mayor medida a ese factor de realidad comúnmente asignado a la imagen fotográfica. El proyecto ha encontrado viabilidad pues, si no dentro de la fotografía como tal, sí dentro de los parámetros del ejercicio fotográfico y sus connotaciones. El quehacer de alguien que se concibe como 'fotógrafo' marca su obra de valores que la cruzan diametralmente, que determinan su recepción y que fijan expectativas. Igualmente pasa con quien usa este medio sin más fin que el de recordar lo que le parece digno o necesario convertir en memoria. Beatriz y Violeta no se mueven dentro de las ortodoxias de la producción fotográfica artística, y sobra decir que tampoco son *amateurs* con equipo fotográfico en desuso. Lo que hacen es comprender perfectamente los alcances de los procesos individuales análogos y de sus connotaciones (un índice es un signo que remite al objeto que denota por continuidad, porque está realmente afectado por ese objeto). Actualmente el hecho de producir y consumir una imagen que proviene de un negativo conlleva por sí solo ciertos significados. Este medio descarta un importante grado de control sobre el resultado (al menos en el tiempo-espacio para darnos cuenta de un posible error). Su número limitado de disparos reduce las posibilidades y fuerza una agudeza en el pensamiento visual. Finalmente, desde nuestra contemporaneidad digital, la película añade un grado de

realidad y relevancia sustancial, si no al suceso registrado, sí al registro del suceso.

Se ocuparon así de planear y montar las situaciones para producir los recuerdos por registrar. Hay sin embargo un aspecto en las obras que no se debe a las características del medio o del soporte. Es un *algo* que se debe a ellas mismas. Y es que ellas no están con ellos. Es decir, no están del todo ahí. Me explico: sabemos que los encuentros fueron acordados. Pactados bajo alguna frase o gesto que convenciera a los sujetos de participar, por ejemplo, ocultando sus rostros. Ya fuese por decisión propia o por sugerencia de las autoras, el hecho es que esas estrategias por evitar la cámara convierten la presencia de Beatriz en una figura imponente, que reconoce su poder de fascinación. Bien podríamos hablar aquí de seducción, como el tipo de instrumentación de la belleza que ejerce aquel que la posee. Sin embargo, eso sería poco argumento para explicarse lo que está pasando en este caso. Sucede que los seres en estado de fascinar también están nerviosos. Están luchando en su estar-siendo-irresistible y a la vez buscando ganar una batalla. La apariencia inquietante de Beatriz es pues el reflejo de una consciencia dividida, entregada a dos actos: el momento presente (el tiempo en que se produce la toma) y el futuro (el tiempo imaginado en que la estaremos viendo). Si ella dirige su mirada hacia a la cámara, no es sólo para obtener el visto bueno de su cómplice detrás, pues aunque Violeta es la que determina el instante por fijar, somos nosotros, los ausentes, a quienes apela todo este asunto. Lo que en rea-

lidad ha sucedido es que en cada situación orquestada fuimos auténticos fantasmas presentes. En el preámbulo a cada toma, mientras ellas dos nos pensaban, conjuraron todos nuestros rostros, ocultos tras los hombros de Violeta.

Hay referencias obligadas al *performance*, esa disciplina posmoderna que refugió a todos los que pensamos que nuestra presencia puede dar más de sí a la hora de hacer arte. La acción como signo en su consecuente registro, hizo tradición entre una legión de artistas que desde el conceptualismo plantearon un discurso que, en general, abordaba las complejidades de la constitución de la subjetividad. Uno de los más conocidos y emblemáticos de estos ejercicios, es el caso de Cindy Sherman, quien abrevando de la representación femenina en el cine, dislocó su imagen para hacernos pensar sobre nuestros modos de ver(la). Es esa posición relativa entre el autor y la ficción que decide encarnar lo que aparta a este proyecto del trabajo de Sherman y sus discípulos. Estos se bifurcan para ser distintos a sí. La suya es pues la estrategia del delirio, el derrumbe de las estructuras del Yo. Nuestras artistas, por su lado, se mantienen al margen de los cuestionamientos del estereotipo. Ellas dirigen su preocupación hacia la autorreferencialidad y el trabajo de tipo relacional.

Comentando sobre su logística, las autoras aseguran que el tiempo efectivo necesario para lograr las tomas que nos muestran (a medias) fue relativamente corto; lo que no hace sino más desconcertante la conciencia de cuán poco toma

hacerse creer, por ejemplo, compañeros de vida. Inquieta que pueda resultar cosa de un encuadre más amplio apoderarse de un hijo. Ese es el tenor que distingue las fotos creadas. Incluso las tomas que remiten a ‘la boda’ no son del todo celebratorias. Se delata una sintomática falta de plenitud cuando hasta el arroz lanzado parece más una punzante lluvia de pequeñas penas, que de buenos augurios.

Cabe aclarar que ese “mostrar a medias” del que hablo arriba, se debe a que para nosotros lo que hay es una serie de instalaciones y no una exposición fotográfica. Como segunda instancia del proyecto, Violeta y Beatriz optaron por pensar el espacio de la sala como capelo bajo el cual disponer de modo sesgado aquellas reminiscencias recién creadas. Y precisamente han elegido como pieza central la serie de imágenes que muestran las manos probándose múltiples anillos de compromiso. Las han impreso sobre velo blanco, amplificadas y suspendidas a medio aire, una tras otra. Se trata de la misma mano, pero son anillos distintos (las etiquetas son visibles en la mayoría de los casos). No es pues la mano comprometida unas ocho o nueve veces digamos, a lo largo de los años. Es *la* duda, que fusionada a un objeto precioso se hace objeto precioso en sí misma. El terrible encanto de la deliberación extendida. Las variaciones son mínimas, insignificantes. Se conforman así como el símbolo de un sujeto auto-consumido en sus posibilidades. Es la mano que no actúa, que tan solo modela. El mero gesto emocionante que se agota y que debe repetirse para mantenerse. Y si queremos

ir aún más lejos en este exprimir de sentidos: se trata de la mano del sujeto que se pregunta lo mismo tantas veces, que en su multiplicación se hace enorme y desgraciadamente difuso. Indescifrable. Inútil. La obra es literalmente una nube de humo psicológico flotando en toda la sala, y como tal, funciona a la perfección en esta invitación a tener cuidado por dónde vamos. A ver todo con cautela.

En otra de las piezas se han dejado una serie de cajones entreabiertos. Dentro están las pequeñas impresiones que desaparecerán después (están ahí, pero volveremos sobre esta ausencia). Las rendijas de cada cajón nos colocan entonces ante el morbo de saber lo que tal vez no deberíamos. Son en primer lugar una trampa que nos presenta el dilema moral de hurgar o respetar. Nos proponen culpas sucesivas -independientes de lo descubierto- al encontrarnos cayendo en esos pequeños abismos. Los cajones son pues el vértigo propiamente dicho, como lo definiera Milan Kundera: *El vértigo es algo diferente del miedo a la caída. El vértigo significa que la profundidad que se abre ante nosotros nos atrae, nos seduce, despierta en nosotros el deseo de caer, del cual nos defendemos espantados.*

Lo demás no es nunca lo de menos. Un álbum fotográfico cerrado, encapsulado, inaccesible. Aparece al fin el protagonista, aunque menos familiar de lo que creeríamos. Se ha vuelto, ahí dentro, la unidad de procesamiento central que es, y desde la que asumimos proviene y hacia la que se dirige todo. Permanecerá protegido y cerrado para nosotros, pues las artistas han apro-

vechado su contexto para hacerlo, de una vez por todas, un críptico objeto de museo. Por otro lado, sobre el muro vemos como una colección de hojas blancas deja leer en relieve -como si en braille para videntes- algunas de las frases anecdóticas que, más que las imágenes, se han grabado como la verdadera memoria de lo cometido.

Finalmente, en un gesto obsesivo y preciso, han fijado a la pared una serie de esquineros plásticos transparentes que no sostienen foto alguna. Es probable que solo señalen el desplazamiento del contenido último de todo esto hacia la ausencia. Ya veremos.

Ha quedado claro que el proyecto no son las fotografías. Empieza a entenderse que tampoco lo son las instalaciones. No lo es pues ninguna cosa que se ha descrito. Éstas son tan sólo los portales indispensables para acceder al trabajo vivencial. A ese conjunto de experiencias relacionales que fueron dejando restos y que fueron articulándose de sentido en su acontecer, de la misma manera que un texto se va escribiendo mientras se lee.

Como análisis de arte contemporáneo, correspondería a una parte de este texto aventurar la relevancia que el proyecto pudiera llegar a tener. Aunque la novedad de este conjunto de obras no permite abreviar de su historia para justificarlo o criticarlo, y su éxito o impacto como signo no se puede asegurar, tampoco estoy seguro que eso deba de preocuparnos. Beatriz y Violeta solo se han aparejado para aumentar sus poderes con-fabuladores, y lo han logrado. En ese pacto, tan

íntimo, nos han señalado a todos culpables de conspirar contra nosotros mismos. O fraseado de un modo más optimista, podemos reconocer que nuestra libertad solo es tal ante el descarte tajante de las alternativas.

Para efectos de profundizar sobre las referencias “mágicas” que he sugerido, permítame el lector citar ampliamente al filósofo inglés Roger G. Collingwood, quien a mediados del siglo pasado, en su libro *Los Principios del Arte*, argumenta su postura respecto de todas aquellas otras actividades humanas que usualmente se confunden con el arte propiamente dicho. Uno de tales conceptos es la ‘Magia’, y la defiende magistralmente, no como la actividad supersticiosa, primitiva e ingenua que la mayoría de los antropólogos aducen (de algún modo superada por las sociedades civilizadas) sino como cualquier acto realizado que no tenga una finalidad inmediata observable, que no sea la evocación de un sentimiento específico que habrá de acompañar una acción futura, o que habrá de servirnos para comprender la magnitud emotiva de un fenómeno. Entre otros ejemplos analiza bodas, bailes, cenas, ceremonias militares, funerales. Sobre estos últimos rituales mortuorios, comenta: “El funeral es una reorientación emocional de tipo distinto. Los dolientes no están, esencialmente, haciendo

una exhibición pública de su duelo; están públicamente poniendo de lado su antigua relación emotiva con una persona viva y asumiendo una nueva relación emotiva con esa misma persona como difunta. El funeral es su juramento, ante todos los presentes, de que vivirán el futuro sin esa persona.”

Cerremos pues con esta reflexión. Arribamos al hecho de que el tema de fondo en la obra que nos ocupa aquí no ha sido la fantasía de lo improbable. Poco hay que buscar para encontrarse -entre los tonos pardos y las constantes ausencias- con el duelo de lo ya perdido. El hueco dejado por algo antes siquiera de aparecer. Eso que inevitablemente se ha ido desvaneciendo en el proceso de intentar construir tantos otros Yos, tantas vidas nunca. Pero sabemos bien que la respuesta más sensata ante un inconcebible final definitivo es plantearnos un rotundo ‘¿Y ahora qué?’. Tal vez esta última pregunta que asumo implican Violeta y Beatriz vaya dirigida al frágil constructo social que somos. Aunque tal vez también -y mejor aún- haya que celebrar el descubrimiento, aclarado a todas luces por ellas mismas, de que incluso con la poca voz propia que nos quede, siempre será posible llamarnos a la reconstrucción.

Aldo Guerra

Obras

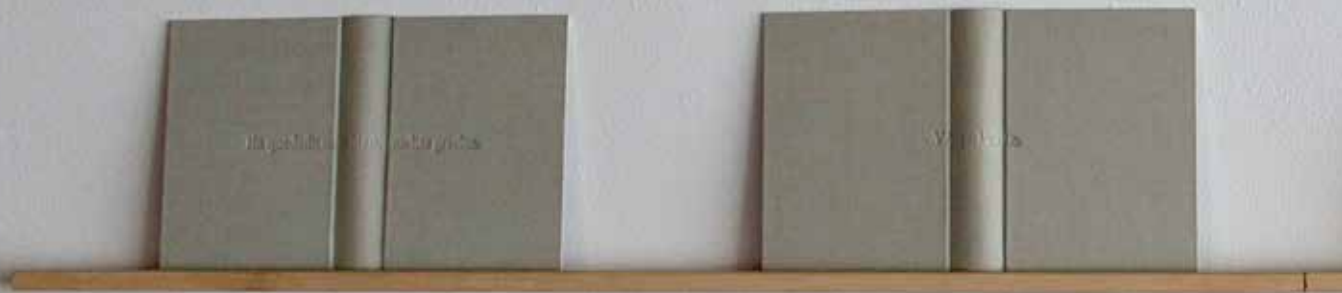
Sobre el álbum II, 2016

4 grabados en cubierta de álbum

15 x 30 cm

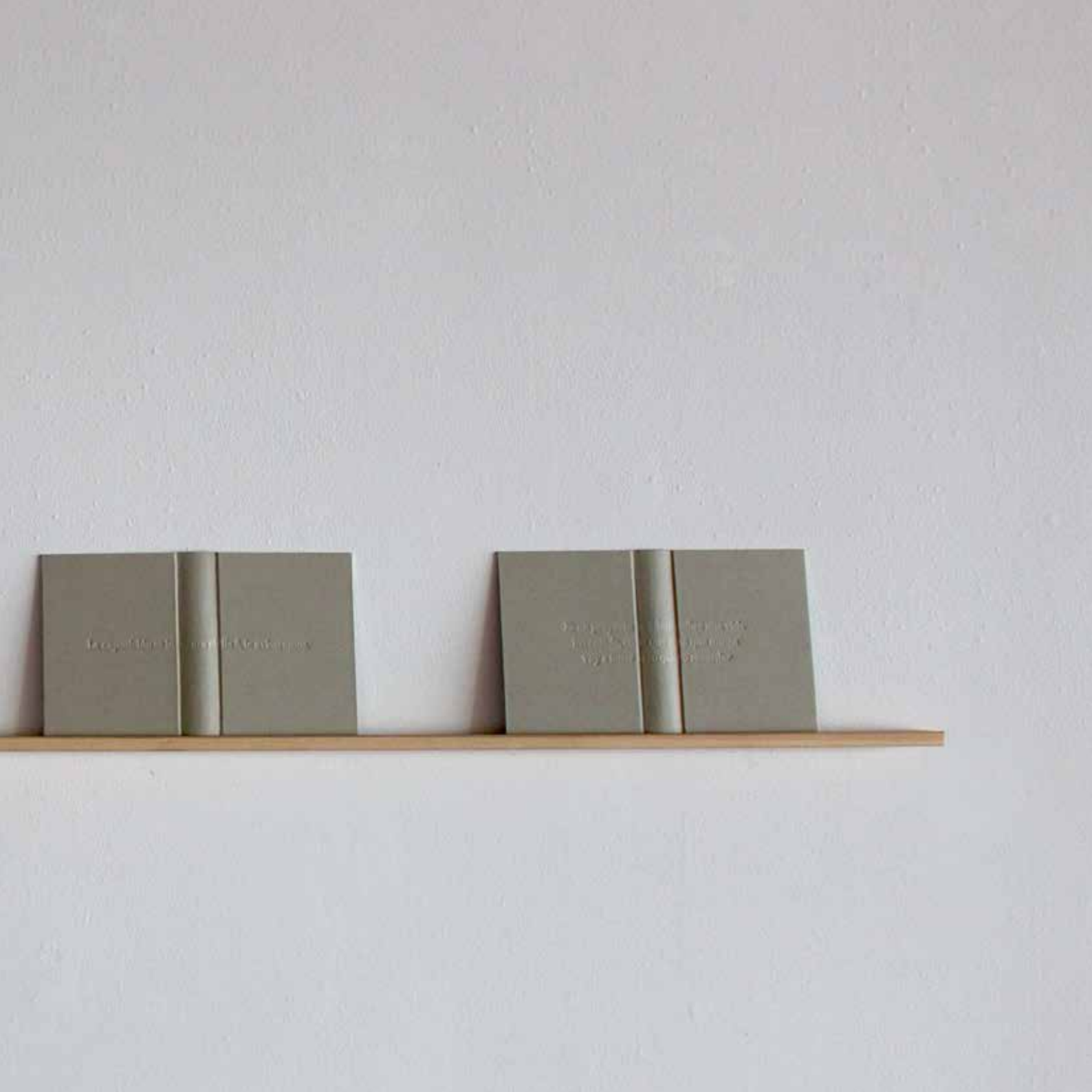


te inaugura el día 5, te avisaremos



Hauptstadt der Weltstadt

Venedig



Es un proyecto de
inventado, cosas que
voy a tener pero

bum sobre una vida
re creo que nunca
quiero recordar.





Inventario (amor, hijos, felicidad, boda), 2015-2016
Instalación fotográfica. Fotografías dentro de cajoneras
Medidas variables







Beatriz, mírame.

Ponte seria.







Pon la cara más cerca,
que parezca de verdad.



La medida de mi dedo, 2015
Detalle de la instalación fotográfica





Quiero quedarme el ramo,
de recuerdo.



Inventario (crucero), 2016

Vinilo sobre vidrio de ventana con vistas al mar

Medidas variables

(crucero)





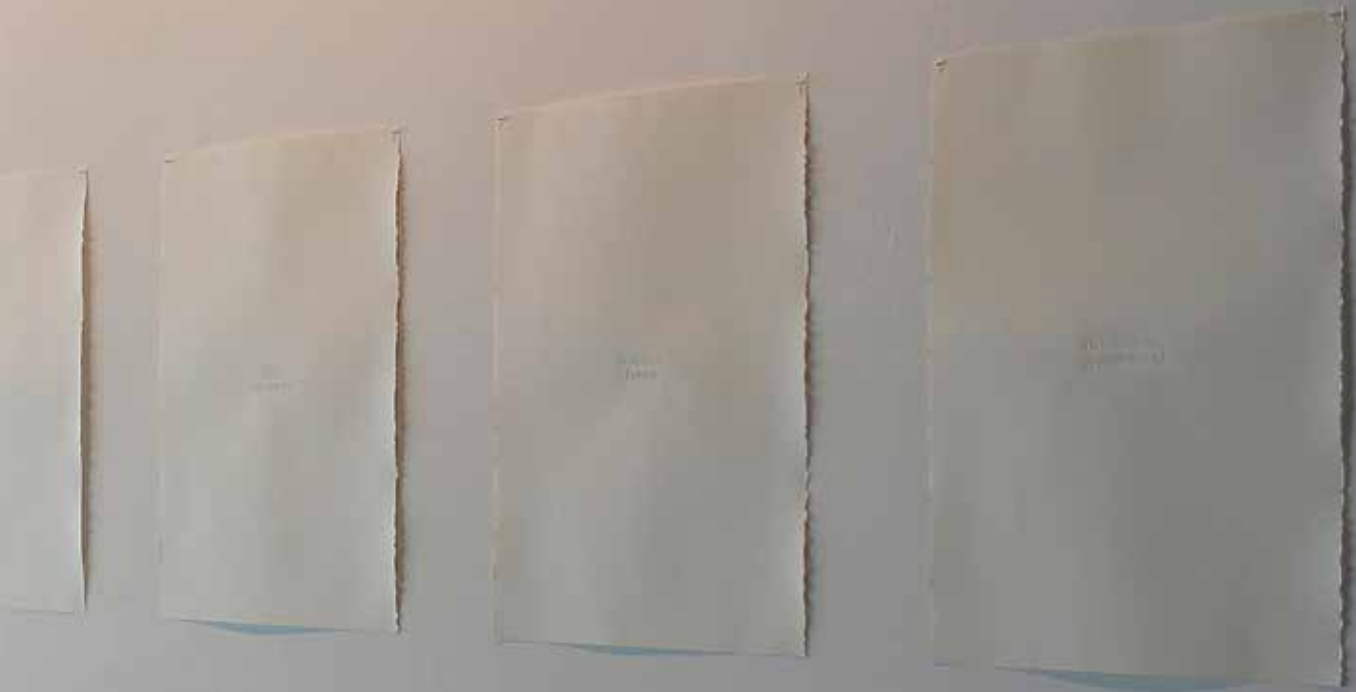
inventario (crucero)



No te preocupes,
el niño va a salir desenfocado.







Sobre el álbum I, 2016
10 grabados en papel de álbum
56 x 76 cm

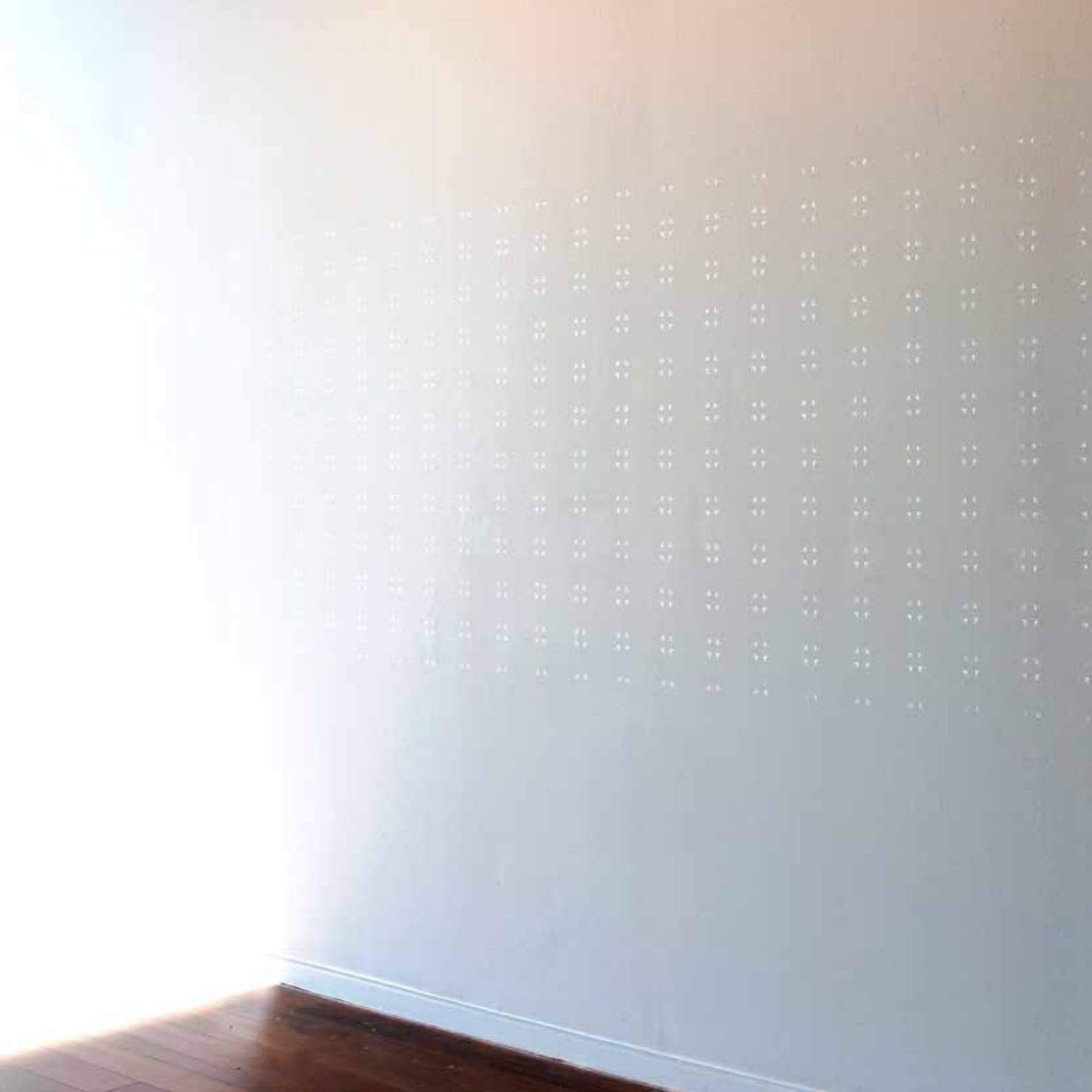




Sobre el álbum III, 2016

Instalación con esquinas adhesivas transparentes

500 x 200 cm









La medida de mi dedo, 2015

Vista de la instalación fotográfica

Medidas variables



A photograph of a book with a textured, light brown cover. The book is standing upright on a white shelf. The title 'Mi vida nunca' is embossed on the front cover in a simple, sans-serif font. The background is a light blue wall with a vertical blue stripe. The lighting is soft, creating a slight shadow on the shelf.

Mi vida nunca

El álbum, 2015
Álbum de fotos
15 x 20 cm

Biografías



Beatriz Ros (Málaga, 1984).

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Málaga. Premio Nacional Fin de Carrera 2010/2011. Diplomada en Fotografía Artística y Master en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística.

Beatriz Ros desarrolla una poética de reduccionismo formal que, a través del plano fijo, nos habla de la escisión entre las palabras y las cosas. Tal fractura es representada mediante la sublimación de la idea de herida, que no revela más que la falta como imposibilidad del decir. Así, sus vídeos establecen un juego -ciertamente desde la nostalgia de una unidad perdida entre el ser y el mundo- de pregnancia y de tránsito autobiográfico que culmina, a modo de inscripción bajo la forma metonímica del gesto, aquilatado en la obra como bálsamo sanador. (Juan Carlos Robles y Carlos Miranda)

Como artista visual ha participado en exposiciones organizadas por galerías e instituciones a nivel internacional. Recientemente en Bella Center (Copenhague) con la muestra “Perspectives-Art Inflammation and Me”, en La Casa Encendida (Madrid) Maratón de vídeo MAV, o en Art Museum of the Americas (Washington) con “Art after Dark”. Su primera exposición individual, titulada “Heartself”, se presentó en 2014 en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, y estuvo formada por nueve piezas videográficas. Actualmente prepara una exposición individual para la galería Yusto-Giner.

Como poeta ha formado parte de numerosas publicaciones y antologías. Su primer libro de poesía, “De cómo descubrí que seguía viva”, fue ganador *ex aequo* del I Premio de Poesía Joven Pablo García Baena siendo publicado por la editorial La Bella Varsovia. Su obra Amateur consigue el Premio Andalucía Joven de Poesía y ha sido publicada por la editorial Renacimiento.



Violeta Niebla (Málaga, 1981).

Toda su obra es poética. Sus textos están cargados de imágenes, la parte de la dramaturgia y la fotografía generan poesía y drama. Hay una especie de falta absoluta de respeto o conciencia, una intuición. Una dicotomía entre vivir detrás de su flequillo y ser una exhibicionista, su trabajo es siempre una búsqueda de la identidad donde la figura humana jerarquiza todas las imágenes del mundo y ella nunca ha dejado de asumir ese riesgo. Una clase de artista del romanticismo que bien podría no existir. Una carnicera poética, pero muy carnicera. (Texto de Anabel Perujo)

Su trabajo ha podido verse en El Palmeral (Espacio Iniciararte), Procesos Cruzados, la Fundación Cruzcampo, GACMA y el Museo Carmen Thyssen Málaga, entre otros. Fuera de los límites de su ciudad natal, su obra ha sido expuesta en Le Dictateur (Milán), Photoboite (NY), en la galería Punctum (México DF) y en Palma Photo 2015.

Ha recibido dos becas de producción Iniciararte, y una residencia para artistas en el Centro de la Imagen de Lima (Perú). Junto a su compañero Emmanuel Lafont, fue beneficiaria de la primera beca de producción del Espacio Cienfuegos en Málaga de las ayudas INJUVE.

Como poeta, ha publicado su primer libro de poemas “No serás mi baby” con la editorial Kriller71 y, desde 2013, investiga en el terreno del teatro contemporáneo y más experimental hasta llegar a crear, junto con su compañera Alessandra García, la pieza “Yo ya no soy rara”, que siguen representando desde que se estrenara en el año 2014 en el festival FÁCYL de Salamanca.

Traducciones
Translations

RETROCONSTRUCTION

On the project *Mi vida nunca* [My Life Never] by Violeta Niebla and Beatriz Ros

The brain is a futuring machine. Thanks to it, imagination occupies such a prominent place in our idea of the world, and for that reason fiction is an indispensable tool for our species. But the brain has only one material with which to draw the scenarios of what is yet to come—the past, of course.

Jorge Volpi. *Leer la mente*, 2011

Veronica and Flavia, the young protagonists of the Mexican horror film *Poison for the Fairies* (Taboada, 1984), are accomplices in a perverse game where the former is supposedly a witch, capable of twisting events to suit the whims of both girls. Their tale unfolds in this kind of nested narrative, or story within a story: a twisted tale of self-affirmation, a fast-paced “coming of age” that captures the moment in our childhood when we begin to tell ourselves the story that will probably determine our destiny. The transition from naiveté to terror, Taboada suggests, can occur at any time of life, no matter how brief.

Violeta and Beatriz initiated a game in which their goal was to project an improbable autobiography, to stage what the present indicates (at least to Beatriz) is not a viable future. The first part of the project was a photographic series intended to create a future-memory, specifically of the moments that would normally fill a photo album catapulted into the past from its non-existence. This series was merely a clever idea, a harmless photographic game; just a symbolic act, another nested fiction, attempting to control and mould events to the hitherto uncertain intentions of both women.

More than questioning the relevance of social conventions, the task of exploring the ideals referenced in *Mi vida nunca* actually explores the mechanisms of memory production, and it does so by deconstructing the photo album as a device that stores and shapes identity structures. If, in the process, they have struck a chord that resonates with the apparent obsolescence of our conservative, melodramatic collective imaginary, this is sheer coincidence. The deeper meaning of this exercise is found at the intersection of clearly stated intentions and more elusive elements, which may be less precise but are undoubtedly more complex. In other words, we must direct our gaze to the unpredictable: the objects cut off at the edges of the frame, the tautness of the muscles in plain sight or hidden beneath clothing, the awkward smiles, the blurred shots—basically everything that may have escaped their control in the course of making the project and which has been allowed to remain, despite have slipped the bonds of intentionality. We must therefore replicate what the artists have had to do since the moment they decided to unite their visions: conjecture with the given and the constructed, and signify the fracture between purpose and failure. In the words of the French poet and novelist Louis Ara-

gon, “There are strange flowers of reason to match each error of the senses [...] I know now that these errors are not just booby traps but curious paths leading towards a destination that they alone can reveal to me .”

Returning to the parallels between Taboada’s film and this project, there is a charming simplicity about that screen production on both the visual and textual levels. The director’s stylistic criteria and/or faux pas (shaky camera movements, stilted dialogues, unsynchronised soundtrack, disjointed zooms, etc.), while inherent to a genre film of that era and context, result in a work so obviously artificial that it shatters our defences against deception and allows us to empathise with the underlying idea. We participate in the simulacrum and are broadened and enriched by it. In literary terms, this ability is known as the “suspension of disbelief”. Beatriz and Violeta’s project is built on the same discursive foundations: their subtle use of such resources in this assisted collusion disarms and prostrates us.

If we define simulacrum as an accepted semantic tear (very close to deception) or a euphemistic hole in the fabric of truth, *Mi vida nunca* [My Life Never] announces itself, in its very title, as a similar kind of absence. That “never” in life, so dangerously uncertain, is a projection on a smokescreen. They clearly warn us that what we are about to witness never was and never will be. At this point, it behoves us to remember that every artistic act is, by definition, artificial and that, for the same reason, we ought to emerge from the experience knowing much more, not only about the authors’ predilections and possible animosities, but also about everything around us that we can claim as our own.

In order to better understand these overlapping subjectivities and their role in the mechanisms of artistic decoding, let us imbricate ourselves for a moment in this landscape painted by our Spanish contemporary, J. A. Marina: “The world is the sum of our implicit knowledge. It is therefore a subjective and personal phenomenon. The field of the perceived is very narrow (limited to our sensory range) and must be completed by memory .” Part of that effort to fill in the blanks of memory is supplied in this case, almost by commission, by the forward-thinking minds of Beatriz and Violeta, and later by us as we strive to connect the discursive gaps and lapses. Marina continues, “In that instant I see my desk, a window, the trees, the cloudy sky, but I know I am in my office, that behind me there is a floor, bookshelves, walls, a street, more trees, the city, the mountains, the plateau, the sea, Africa, the South Pole. I do not see it, but I know. I live in the suture of perception and memory, at the juncture of the known and the sensed, because these books are my books, the ones I have read, annotated, suffered and enjoyed. And that photograph is of a person I love. That vital sphere where the present and the known, the perceived and the remembered come together, is what I call World.” That vast, intermingled, conceptual entity, inherent and intrusive in equal measure, is the target of all our efforts to belong, comprehend and transform. The artistic exercise is predicated on the transition from comprehension to transformation, an ascending loop which serves that dual purpose of knowing through transfiguration. And here ends our brief detour through Marina’s textual universe: “The world of others exists in mine with a complex function, permitting the constitution of a communal, shared, communicable, ‘pooled world’ in which personal peculiarities stand out.” The future non-

world of Beatriz (retro-constructed by Violeta) is therefore a pertinent example of a life dissected by its own perspective lines.

The dynamics of creation always require an uncomfortable distance between the idea and the work. The author's primordial concern is to make intelligible—first to herself, and later to the rest of humanity—what entered her mind as a discrete entity. Co-authorship merely underscores the existence of—and occasionally magnifies—that divide. As spectators, it is sometimes troubling not to know to whom we should address our doubts. Who did what? Which mind is responsible for this or that decision? These questions, while seemingly pointless, nevertheless cause a noticeable and significant amount of friction. What was fun for one artist was almost violent for the other. The possibly erotic tone of a situation in actual contact with the subject becomes nostalgic behind the camera. In all likelihood, a mutual reciprocation has always existed for nostalgia and bitterness, for boldness and fear, and even for negotiating expressions of power and submission. As both artists already possessed a clearly defined body of work prior to this project, their collaboration necessarily had to expand their respective territories and venture into uncharted terrain. Beatriz's past work has regularly engaged in the poetic exploration of perceptive anxieties as video documents. Her creations are the product of mingling and confusing her body and skin with materials and elements that allude to our psyche, provoked to respond and react. As for Violeta, in poetry and photography she has discovered the means of transforming her immediate surroundings—both subjects and objects—into a deep well of generational anxieties and desires from which her literary and photographic images drink, and these in turn invariably enrich her immediacy.

While undoubtedly reaffirming the position that each artist has adopted in her own work with the camera as a recording device, the decision to make photography the launch pad for this project was primarily motivated by the quality of realism commonly attributed to the photographic image. Thus, the viability of the project rests not on photography itself but on the parameters of photographic praxis and its connotations. The activity of one who sees herself as a “photographer” infuses her work with values that diametrically penetrate and intersect it, determining how that work will be received and creating expectations. The same is true of someone who uses this medium for no purpose other than to record that which she feels deserves or needs to become a memory. Beatriz and Violeta do not operate within the orthodox boundaries of art photography, but it is also patently obvious that they are not just amateurs armed with rusty photographic equipment. What they have done is gain a perfect understanding of the scope of indexal analogue processes and their connotations (an index is a sign that refers to the object it denotes by virtue of continuity, because it is really affected by that object). Today, the very act of producing and consuming an image derived from a negative has certain meanings.

The analogue medium entails relinquishing a considerable degree of control over the outcome (at least in the space-time required to detect potential errors). The limited number of pictures on a roll of film narrows the field of possibilities and demands a high level of visual and mental acuity. Finally, from our contemporary digital perspective, film adds a degree of realism and substantial relevance, if not to the recorded event, at least to the record of the event.

And so the two artists set about planning and staging situations to produce the memories they wanted to record. Yet there is one aspect of the works that cannot be attributed to the nature of the medium or the support surface. It is *something* for which the women themselves are responsible. They are not with them. In other words, they are not all there. Allow me to explain: we know that the encounters were pre-arranged, negotiated with some phrase or gesture that convinced the subjects to participate, for example, by concealing their faces. Regardless of whether this was their own idea or suggested by the authors, the fact remains that those strategies for avoiding the camera make Beatriz's presence an imposing figure, keenly aware of her power to fascinate. It is tempting to see this as a form of seduction, as the instrumentation of beauty wielded by one who possesses it. However, that theory is insufficient to explain what is going on here. The fact is that the beings in a state of fascinating are also nervous. They are fighting in their mode of being-acting-irresistible, and at the same time they are looking to win a battle. Beatriz's unsettling appearance is therefore the reflection of a divided consciousness, engaged in two acts at once: the present moment (the time at which the photo is taken) and the future (the imagined time in which we will be living). She looks at the camera, but not just to get approval from her accomplice behind the lens, for although Violeta is the one who decides which instant to capture, it is we, the absent ones, to whom the entire set-up is directed. What really happened is that we were present, as genuine spectres, in each staged situation: we hovered there in the moments leading up to each shot, while the two women imagined us and conjured up all of our faces, hidden behind Violeta's shoulders.

There are undeniable allusions to performance, the postmodern discipline that took all of us who believe our presence can become something more at the moment of making art under its wing. Action as a sign in its consequent record became a cherished tradition for legions of artists who proposed a conceptual discourse which, in general, addressed the complexities of the constitution of subjectivity. One of the best-known and most emblematic of these exercises has been offered by Cindy Sherman who, drawing on the representation of woman in film, dislocated that image to make us think about how we see (her). The author's relative positive with regard to the fiction she decides to embody is what sets this project apart from the work of Sherman and her disciples. The latter split in two to become something unlike themselves, and theirs is therefore the strategy of delirium, demolishing the structures of the self, of the ego. Our artists, on the other hand, are not interested in challenging stereotypes; their attention is focused on self-referentiality and relational work.

Commenting on their logistics, Beatriz and Violeta have indicated that the actual time needed to get the shots they (partially) show us was relatively short; and this assertion only makes the realisation of how little it takes to make people believe, for example, they are lifelong companions that much more unsettling—as unsettling as the power of a wider frame to seize one's son or daughter. This is the undertone that sets their photos apart. Even the images of “the wedding” are not entirely celebratory. We sense a symptomatic lack of fullness when the tossed grains of rice look more like a driving rain of tiny sorrows than a shower of well-wishes.

I should clarify that the “partial showing” I mentioned earlier is due to the fact that what we see is actually a series of installations rather than a photography exhibition. In a second stage of the project, Violeta and Beatriz decided to envision the gallery space as a bell glass under which they could create a biased arrangement of those newly-minted reminiscences. In fact, they chose as their centrepiece the series of images that show hands trying on different engagement rings. The photos were printed on white veils, enlarged and suspended in mid-air, one after another. The hand is the same in every picture, but the rings are different (we can even see the price tags in most of them). What we see is not a hand engaged eight or nine different times through the years. It is doubt, which when fused with a precious object becomes a precious object in its own right: the terrible spell of drawn-out deliberation. The variations are minimal and insignificant, becoming the symbol of a subject consumed by its own possibilities. It is the hand that does not act but merely models: the simple thrilling gesture that wears thin and must be repeated to keep its thrill. If we want to take this squeezing of the senses one step further, we might say it is the hand of the subject that asks itself the same question over and over again, and in its multiplication becomes enormous and regrettably vague, indescribable and ultimately useless. The work is literally a cloud of psychological smoke that permeates the entire room and, as such, is the perfect accoutrement to this invitation to watch our step, to look upon everything with caution and care.

In another piece, several drawers have been left slightly open. Inside we find small impressions that will later disappear (they are still there, but we will come back to this absence in a moment). The open cracks of each

drawer pique our curiosity, enticing us to discover something perhaps not meant for our eyes. They are, first and foremost, a trap that presents us with the moral dilemma of respecting or prying. Guilty feelings wash over us, regardless of what we discover, when we find ourselves plummeting into those little chasms. The drawers are, in fact, the true definition of vertigo, as described by Milan Kundera: “Vertigo is something other than the fear of falling. It is the voice of emptiness below us which tempts and lures us, it is the desire to fall, against which, terrified, we defend ourselves .”

The last is never least. A closed, encapsulated, inaccessible photo album: at last the protagonist appears, though one less familiar than we might think. Trapped there inside, it has become the central processing unit it is, which we assume to be the source and ultimate destination of everything. It will remain protected and closed to us, for the artists have used the context to render it, once and for all, a cryptic museum exhibit. Meanwhile, on the wall we see a collection of white sheets that lets us read in relief—like Braille for the seeing—some of the anecdotal phrases which, more than the images, have been recorded as the true memory of the committed act.

Finally, in an obsessive, precise gesture, a series of transparent plastic mounting corners have been attached to the wall, though they hold no photos. Quite probably, they merely indicate that the last element in this presentation has shifted to the terrain of absence. We shall see.

By now it is quite clear that the project is not about the photographs. And we begin to see that it is not about the installations, either. In fact, it is not about any of the things I’ve mentioned. These are just the portals that

allow us to access the experiential work, the collection of relational experiences that left traces in their wake and acquired meaning as they unfolded, just as a text writes itself as one reads.

As an analysis of contemporary art, at least part of this text should be devoted to venturing an opinion as to the project's potential future relevance. Although the novelty of these works makes it impossible to draw on their history in order to justify or critique them, and it is equally impossible to predict their success or impact as a sign, I am not sure this ought to concern us. Beatriz and Violeta have only joined forces to increase their conspiratorial powers, and in that they have succeeded. In that highly personal pact, they have accused all of us of conspiring against ourselves; or, to put it more positively, we realise that our freedom only exists as such when we categorically reject the alternatives.

To explore the “magical” references I have suggested in greater depth, I beg the reader's permission to quote extensively from a book published in the mid-20th century by British philosopher Robin G. Collingwood, *The Principles of Art*, in which he explains his position with regard to all other human activities often mistaken for art. One such concept is “magic”, which Collingwood defends superbly, not as the superstitious, primitive, naive activity most anthropologists hold it to be (largely outgrown by civilised societies), but as any act performed to no obvious, immediate end other than the arousing of certain emotions intended to accompany a future action or to help us comprehend the emotional importance

of a phenomenon. Among other examples, he analyses weddings, dances, dinners, military ceremonies and funerals. On the topic of mortuary rituals, he writes, “The funeral is an emotional reorientation of a different kind. The mourners are not, essentially, making a public exhibition of their grief; they are publicly laying aside their old emotional relation to a living person and taking up a new emotional relation to that same person as dead. The funeral is their public undertaking that they are going to live in future without him .”

I will conclude with this reflection. By now, it is obvious that the true theme of the work under discussion is not the fantasy of the improbable. We have only to scratch the surface to find—amid the dun tones and constant absences—the grief for that which was already lost, the void left by something before it even appears, that which has inevitably faded away in the process of attempting to construct so many other selves, so many lives never. Yet we know perfectly well that the most sensible response to an inconceivably final ending is to voice a loud, “So now what?”

Perhaps this final question, which I assume Violeta and Beatriz are asking, is addressed to the fragile social construct that is us. Although perhaps—and better yet—we are being called to celebrate the discovery, brought to light by the two artists themselves, that even with what little of our own voice remains, it will always be possible to call ourselves to the task of reconstruction.

Aldo Guerra

Biographies

Beatriz Ros (b. Málaga, 1984) earned her BFA from the University of Málaga, winning the National End-of-Studies Prize for the year 2010/2011. She also has a diploma in Art Photography and an MA in Social Developments of Artistic Culture.

Beatriz Ros has developed a poetics of formal reductionism which, on the two-dimensional plane, explore the surgical separation of words and things. This fracture is represented by sublimating the idea of a wound, which only reveals lack as the impossibility of saying. Her videos establish a game—undoubtedly motivated by the nostalgic longing for a lost union between the being and the world—of pregnancy and autobiographical passage that is ultimately, like an inscription in the metonymic form of the gesture, refined in the work as a healing balm. (Juan Carlos Robles and Carlos Miranda)

As a visual artist, Ros has participated in exhibitions organised by galleries and institutions in Spain and abroad. Recent shows include *Perspectives – Art, Inflammation and Me* at the Bella Center in Copenhagen, the MAV Video Marathon at La Casa Encendida in Madrid, and *Art after Dark* at the Art Museum of the Americas in Washington, D.C. Her first solo show, *Heartself*, opened in 2014 at the Fine Art Faculty Exhibition Hall in Málaga, and featured nine video creations. She is currently preparing an individual exhibition at Galería Yusto-Giner.

As a poet, her verses have appeared in numerous periodicals and anthologies. Her first poetry book, *De cómo descubrí que seguía viva*, tied for first prize in the Pablo García Baena Young Poets Competition and was published by La Bella Varsovia. Her amateur work won the Andalucía Youth Poetry Award and was published by Renacimiento.

Violeta Niebla (b. Málaga, 1981) has produced a body of work that is poetic from first to last. Her texts are laden with imagery, and her theatrical and photographic output generates poetry and drama. Something about her art hints at a total absence of regard or consciousness, a kind of intuition. Caught in a tug-of-war between painful shyness and flagrant exhibitionism, her work is a constant search for identity where the human figure hierarchically arranges all of the world's images and she has never stopped taking risks. Niebla is a kind of artist of Romanticism, the kind that might not even exist—a poetic butcher, but a butcher nonetheless. (Text by Anabel Perujo)

Niebla's work has been exhibited at El Palmeral (Espacio Iniciarte), Procesos Cruzados, Fundación Cruzcampo, GACMA and Museo Carmen Thyssen in Málaga, among other venues. Audiences outside her hometown have also admired her art at Le Dictateur (Milan), Photoboite (New York), Galería Punctum (Mexico City) and Palma Photo 2015.

She was awarded two Iniciarte production grants and a residency at the Centro de la Imagen in Lima, Peru. Niebla and fellow artist Emmanuel Lafont, also received the first production grant offered by Espacio Cienfuegos in Málaga thanks to the INJUVE grants programme.

Her first volume of poetry, *No serás mi baby*, was published by Kriller71, and in 2013 she began to explore the most experimental side of contemporary theatre, eventually teaming up with Alessandra García to create a piece entitled *Yo ya no soy rara* which they have continued to perform ever since it premiered at the FÁCYL Festival in Salamanca in 2014.

