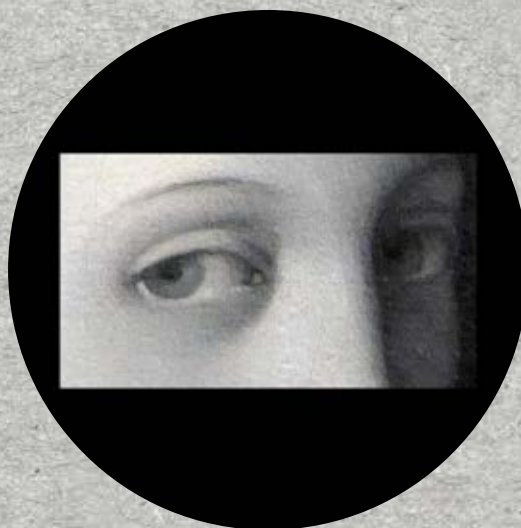






V



C



**VICTORIA
CIVERA**

**CÍRCULO
VITAL**

9	En círculos <i>Carmen Conesa</i>
13	Círculo Vital. Victoria Civera <i>Juan Bautista Peiró</i>
30	Victoria Civera <i>Thiago de Abreu Pinto</i>
39	Pieles para un gineceo infinito <i>Mónica Carballas</i>
43	Victoria Civera Círculo Vital
167	English

En círculos

Carmen Conesa.

*Consejera de Turismo, Cultura,
Juventud y Deportes*



Cada uno contamos con nuestro propio círculo vital y, en esta ocasión, la artista Victoria Civera compartirá el suyo particular con todos los murcianos en la emblemática Sala Verónicas, que acoge a artistas de referencia en el mundo del arte contemporáneo. Es, sin duda, el caso de esta artista valenciana, cuyos cincuenta años de trayectoria artística y la indiscutible calidad de su trabajo, la avalan como fundamental en el panorama artístico.

Así lo podemos constatar en Verónicas donde podremos disfrutar de una representación de sus mejores obras, entre las que se incluyen nuevas creaciones realizadas para esta muestra, y en las que conviven pintura, escultura y video en perfecta armonía con la sobresaliente arquitectura de la sala.

El proyecto expositivo que Civera ha elaborado para el espacio de la Comunidad Autónoma conjuga una cuidada selección de elementos significativos de la artista, como sus habitaciones y piezas circulares, con obras ajustadas y creadas exprofeso para esta muestra, como las proyecciones que cobran vida en espacios tan simbólicos como el altar y el coro bajo.

Este 'Círculo vital' nos transporta desde la actualidad creadora de Victoria Civera a 'Habitación anónima', su primera obra volumétrica basada en sus recuerdos de infancia, cuando a los ocho años, estando enferma, decidió que iba a dedicar su vida al arte en una práctica que es compromiso con la vida y consigo misma.

Sumerjémonos en el círculo vital de Victoria Civera.





Círculo Vital. Victoria Civera
Juan Bautista Peiró.
Universitat Politècnica de València

Antes de entrar

Círculo Vital es un proyecto en el que confluyen pintura, escultura y video articulados dinámicamente como partes de una totalidad integral e integrada. Este impresionante contenedor desacralizado mantiene su poderoso carácter que dialoga perfectamente con este proyecto expositivo específico que la artista Victoria Civera (en adelante, VC) ha desarrollado para la Sala Verónicas de Murcia. El círculo tiene una dimensión simbólica universal de unidad, de igualdad, de dinamismo, de temporalidad cíclica, de perfección. Otro tanto cabe decir del ojo como representación secular de la divinidad omnisciente y como paradigma contemporáneo de una sociedad sometida al imperio de la imagen.

La luz es la fuente primera de la vida terrestre, pero también es una fuente inagotable de conocimiento y placer gracias a la visión. El juego infinito entre Ser y Ver, de ver aquello que nos rodea, de entreverse, anima en buena medida uno de los ejes rectores de esta exposición. El otro eje gira en torno a la creación artística desde una perspectiva de mujer. El círculo familiar, el de amistades, el profesional... la vida es en buena medida un sistema de círculos que giran alrededor de la persona.

La muestra está compuesta por algunas obras anteriores cuidadosamente elegidas, pertenecientes a dos “tipologías” que se han convertido en elementos significativos de su trayectoria: las habitaciones y las piezas circulares (tondos).

Frente a la afirmación de Blaise Pascal, que atribuye el origen de toda infelicidad humana a “la incapacidad de estar quieto en su habitación”, para V. Civera la habitación fue y es un lugar activador de la imaginación, de ensoñación, de reflexión, de conexión con una misma.

Otras obras han sido ajustadas o creadas exprofeso, como las proyecciones de video (la visión como proyección, la proyección exterior como realidad interior) que ocupan el lugar donde antes se dirigían todas las miradas (el altar), y donde seguiremos viendo con los ojos cerrados, reflexionando y sintiendo (el coro bajo, la clausura).

La pintura, o mejor, lo pictórico, constituye el centro sobre el que gira su producción artística que parte de la materia, de ese caos primigenio sobre el que la artista crea y se manifiesta con libertad discursiva e interdisciplinar. La figura femenina, la abstracción sintética, los objetos, la acción, el sonido, el montaje videográfico... girando en esferas que se despliegan *ad infinitum*: desde lo micro a lo macro, desde el tiempo hasta el espacio, desde la biología a la filosofía, desde lo particular a lo universal. Esférico es el globo ocular y circulares son el iris, la pupila y estas obras en las que Civera nos muestra su emocionante visión del mundo.

Este texto es fruto del diálogo mantenido con la artista en el tiempo mediante largas conversaciones telefónicas y muy especialmente, durante la visita a su estudio en agosto pasado, donde quedó prácticamente cerrada la selección de obras así como durante el montaje y su instalación definitiva en el espacio expositivo. Además de algunas consideraciones generales he seguido el recorrido que probablemente realizará quien se adentre en este lugar transformado. He incorporado algunas citas de la propia Victoria que considero anclan, amplifican y vivifican mi punto de vista. Citas extraídas de una entrevista mantenida con Kevin Power con motivo de su exposición *Túnel eterno* que tuvo lugar en el Centro Guerrero de Granada en 2006. El eco de su voz permanece plenamente vigente y adquiere nuevos sentidos en esta muestra donde no se repite ninguna de las obras entonces expuestas.

Umbral

Hace años que visito siempre que tengo oportunidad la Sala Verónicas, espacio (sin Odisea) con el que mantengo una especial relación afectiva desde el año 2001. Mi primera sensación cuando cruzo el umbral, entro en la zona central y giro a la izquierda, sigue siendo de relativo asombro y absoluta fascinación. Mientras la mirada se levanta irrefrenablemente hasta la cúpula central, esta construcción conserva esa capacidad de abstraerme de cualquier otra realidad. Cuando me doy la vuelta y miro hacia la poderosa reja del coro bajo y antiguo espacio de clausura, me embarga una sensación de opresión y de intriga, mientras mi mirada atraviesa y se entrecruza con la retícula casi orgánica de hierro forjado.

Estos lugares especialmente poderosos -máxime cuando presentan una composición arquitectónica tan marcada- revisten una gran dificultad para el artista. O se consigue la complicidad del continente, o éste termina por engullir en su seno todo lo que disponga dentro (como la ballena de Jonás o el Leviatán de Hobbes). No es un lugar neutro en el que cualquier obra respira por sí misma, sino un espacio dinámico que exige ser tenido en cuenta como compañero de aventura, so pena de convertirse en implacable adversario.

En este sentido, y con buen criterio, VC ha sabido llevar adelante un proyecto de intervención en el que ha integrado de un modo brillante sus planteamientos pretéritos con el reto concreto que es este maravilloso y peligroso contenedor. Cuando entras ahora en este espacio oscurecido, el sonido envolvente genera de inmediato una reacción inmersiva, de sentirse dentro de, de ser parte de algo que todavía desconocemos pero que ya nos acoge.

Las obras de VC son autónomas, funcionan perfectamente aisladas, pero participan a la vez de una continuidad procesual y proyectual que permite su combinación armónica con el lugar preexistente. Usamos la palabra instalación para referirnos a unas manifestaciones artísticas que amplían los valores inherentes al objeto artístico para potenciar el valor de las relaciones que surgen entre unos elementos determinados y las interacciones entre ellos en un contexto concreto.

La deriva hacia la ocupación de espacios inicialmente extra artísticos, la activación del concepto de lugar, de contexto, la relectura que implica de la obra de arte en tanto que objeto, no sólo nos remiten una y otra vez a la revisión de la noción disciplinar del arte, sino también a ese persistente —e intermitente— anhelo de artistas de fusionar arte y vida. Uno de los grandes intentos de la modernidad, de las vanguardias históricas, fue establecer puntos de contacto, de identificación entre el espacio estético de lo artístico y el espacio social del mundo. Elitismo frente a populismo, alta frente a baja cultura, vanguardia frente a tradición, expresión individual frente a comunicación de masas...

En este proyecto en particular, viene como anillo al dedo la noción moderna de obra integral “gesamtkunstwerk”, “la obra de arte total”. El ideal wagneriano de una síntesis creativa en la que confluyen poesía y música, amén de la visualidad dinámica, dentro del escenario de la ópera. Salvando las lógicas distancias, la conjunción de elementos y recursos diversos ha sido un elemento recurrente en su poética. Y no sólo por compaginar disciplinas, por realizar incursiones por territorios limítrofes con la escenografía, ni tampoco por el hecho de combinar materiales y técnicas dispares (lo que afecta en primera instancia a la construcción del objeto como entidad autónoma), sino también por profundizar libremente en la relación existente entre objeto y contexto.

Círculo

El círculo es una figura que de forma natural ya utilizaba en collages y pequeños dibujos que hacía cuando estudiaba, pero es por el otoño de 1980 cuando empiezo a utilizarlo, digamos más intencionalmente, como estructura-esqueleto de mi obra. Fue, recuerdo, en el molino de Miera, estaba embarazada y decidimos aislarnos de la ciudad y la cultura. Allí preparé, antes, una exposición para el Museo de Bellas Artes de Santander y allí después, en plena naturaleza, volví a encontrar la soledad y la armonía. Fundida entre acuarelas y carboncillos, ritmos y follajes de ramas que veía desde el mirador donde trabajaba, se gestaron en paralelo mi hija y el círculo¹.

Individuo y totalidad, artista y naturaleza como polos antagónicos que generan una corriente energética en perpetuo movimiento. Dialéctica que lejos de ser estática, sólida e inmutable, se disuelve y transforma mediante una amplia serie de estrategias que abundan una y otra vez en la idea de ambivalencia, de transformación, de movimiento, de proceso, de devenir. Fluir constante de lo mismo y lo distinto, de lo único y lo

1. Power, K. “Una conversación con Vicky Civera”. En *Túnel eterno* (cat. exp.). Centro José Guerrero, Granada, 2006. p. 26.



(izquierda)
La bailarina, 1982,
220x180 cm

(derecha)
Negarse, 1982,
220x180 cm

Victoria Civera, 1982



diverso que nos introduce en un ámbito paradójico donde la lógica y la razón palidecen ante el protagonismo de la poética y la intuición.

Las obras plásticas articulan un desdoblamiento entre artista y mundo que se hace explícito, materialmente visible, en las propias obras como resultado último de un complejo proceso de construcción y reflexión. El arte como interrogación permanente, como definición de nuevas regiones, como exploración de nuevos territorios aún por indagar. El arte como un espacio en el que comparecen infinitas metáforas del yo.

En el s. XX se ha producido una auténtica avalancha de revoluciones en todos los ámbitos, y muy significativamente en el de las artes plásticas. Parafraseando el conocido título de la obra de Simón Marchán², la desmaterialización del objeto artístico y la revalorización del concepto como arte, han marcado de manera indeleble su desarrollo, alcanzando su cenit durante los años setenta.

La década de los ochenta alumbró el regreso a la pintura que protagonizaron diferentes neo-expresionismos europeos y norteamericanos. La pintura constituye el corazón orgánico de la obra de VC, pero lejos de limitar su vocabulario, lo pictórico se ha diversificado a través de los materiales, de los objetos, del sonido, del video, de la danza, de la escritura.

Precisamente en 1983 tuve mi primera aproximación directa a la pintura de Victoria Civera. Fue una gran muestra individual en la galería Palau de Valencia. Aquel joven estudiante de tercer año de BBAA, ávido de ver, se quedó literalmente anonadado con la fuerza expresiva de esos cuadros potentes, oscuros y profundos. Además de la impresión imborrable, conservo en mi memoria la figura del círculo. Comentándolo con Victoria mientras íbamos conformando este proyecto, resulta que no eran cuadros circulares, sino cuadros rectangulares en los que la forma circular adquiriría el protagonismo estructural y compositivo. Desde entonces, el círculo ha devenido un elemento altamente representativo de su trayectoria. Si el punto es el símbolo primero -la unidad absoluta y el origen de todo- el círculo le sigue en el imaginario simbólico de todas las épocas y culturas.

Las obras de arte tienen la virtud de conectar la realidad material con el universo simbólico. Es precisamente ese eje/bisagra el que le permite a VC abrir y cerrar puertas que conectan diversos planos del existir. En palabras de la artista: “También el círculo titubeante al principio se iba convirtiendo en un esquema más dominante, adquiriría rotundidad y determinaba un espacio o anillo donde se recogía la actividad. Pensaba constantemente en el espacio donde mi hija crecía en mi cavidad interior; aún conservo alguna foto de ese círculo capullo que su cuerpo formaba dentro del mío”³

Las tres piezas frontales, *Ondulada maternidad*, flanqueada por *Sonido útero I* y *Sonido útero II* son las primeras obras que reclaman nuestra atención. Las tres giran, nunca mejor dicho, en torno a esa doble naturaleza -biológica y simbólica- del ser humano y la enorme carga polisémica de lo visual. En cierto modo, estas tres pinturas iniciales muestran alguna de las cartas que pone en juego este proyecto expositivo: la intensa e íntima interconexión entre creación y creatividad artística desde una perspectiva de mujer artista y madre.

En la pieza central el punto deviene ombligo y el círculo vientre embarazado. Aunque la referencia de partida es su hija (la historia circular se repite igual y distinta) el tratamiento pictórico elude con toda consciencia la particularización imitativa: “Un cuadro ha de tener algo de “maldad”, de extrañeza para ser bueno, o mejor

2. Marchán Fiz, S. Del arte objetual al arte de concepto. Madrid, Akal, 1986.

3. Power K. Op.cit. p. 26.

interesante, y eso sí lo persigo. Pero hablando en términos clásicos, no me atrae hacer, digamos, un retrato psicológico manierista, llevarlo a un terreno de representación literalmente ligado a una identidad concreta; suelo hablar, o pretendo hablar, en términos más generales y aunque en muchos casos sí que me auto utilizo, lo hago más en términos psicológicos que con intención de retratarme”.⁴

VC es muy libre en el uso de los materiales y muy desinhibida a la hora de moverse con total impunidad entre la figuración y la abstracción, entre la materia y la veladura, entre la gestualidad y la contención. También lo es a la hora de titular, o no, sus obras. Dado que normalmente escribe de modo complementario y paralelo a su práctica artística, la relación título/obra bien nos da alguna orientación o bien carta blanca para reconducir nuestra percepción hacia la sorpresa, la sonrisa, la reflexión, la crítica social o la máxima independencia interpretativa y emocional.

El trance de las tijeras

Esta obra es especialmente compleja, consta de cinco partes o como prefiere puntualizar VC, de cinco pieles. Dos videos apuntan el principio, *Dos días* y el final, *Documento audiovisual de El trance de las tijeras*. Mientras que sobre el suelo se suceden: *Reposo*, *Gineceo continuo* y *Sudario*. Decir pieles es enfatizar la carga emocional que encierran. La piel es el órgano sensorial más extenso (2 m²) y pesado de todos (5 kg). Aunque apenas visibles, los “círculos” de la epidermis ascienden a la exorbitante cifra de 2 millones. Si todo orificio tiene una función conectora, es fácil deducir su papel fundamental como medio expresivo. En la piel todo aflora a la superficie, se hace visible lo sensible.

Ubicada a lo largo de la nave central, está flanqueada longitudinalmente en ambos lados por sendos velos que filtran nuestra mirada. Un doble guiño a la fisiología de la piel y a esa prenda con la que las mujeres cubrían sus cabezas para entrar en la iglesia. Impedir ver con claridad es un interrogante múltiple, un activador de la imaginación ¿Qué/quién se esconde? ¿Cómo será lo que no veo?... y del deseo “quiero ver, quiero saber...”

Su horizontalidad, la humildad extrema que implica estar a ras de suelo (humildad proviene de humus, tierra) choca radicalmente con la verticalidad exacerbada propia de los altares. Lejos de elevar nuestra mirada hacia el cielo, debemos bajar los ojos para ver y leer aquello que está a la altura de nuestros pies.

Dos días es un video misterioso, introspectivo, donde las imágenes y las palabras se funden como susurros visuales. Grabado en 1995 supone el origen de este sentido manifiesto poético. Una pequeña silla, antigua, de escuela infantil, sólida y memoriosa nos ofrece su asiento para contemplar y escuchar el video. A su lado, unos platillos con sus palillos vivifican el espacio y activan nuestra curiosidad.

Las tijeras del título aluden, no solo, al hecho concreto del corte del cordón umbilical, al nacimiento como un cambio radical de estado, de contexto de vida. La piel consta de tres partes, epidermis, dermis e hipodermis, trilogía que VC ha trasladado a cada una de las piezas de suelo.

4. *Ibidem*, p. 38.

Reposo se correspondería con el estado interior, con la parte más profunda, sus formas y colores remiten a ciertos mandalas tibetanos budistas, los cojines dispuestos en círculo invitan a sentarse en comunidad, a cantar en cor(r)o, a meditar. Temporalmente sería el período previo al parto. Tanto al principio, como sobre todo al final es recomendable o necesario descansar.

Gineceo continuo está compuesto por dos pieles de naturaleza muy distinta. La inferior es como un espejo rígido donde todas (digo todas, porque gineceo era el espacio de las casas romanas reservado para las mujeres) se reflejan. La superior son 4 piezas de látex dispuestas como jirones cortados de piel/tela ¿el parto?

Sudario es la parte exterior y social. A partir de unas mantas del ejército americano (lo militar como epítome de la violencia masculina/machista) distintas mujeres, amigas, conocidas, fueron invitadas y participaron activamente bordando libremente los insultos que habían recibido en algún momento de sus vidas. La diversidad y cantidad de expresiones escritas en varias lenguas generan un amplio espectro de sensaciones y sentimientos. Este sigue siendo tristemente el presente que se extiende por todo el planeta, en todos los estratos sociales, el día a día de tantas mujeres maltratadas desde la infancia a la vejez.

Documento audiovisual de El trance de las tijeras es una grabación de la acción que protagonizaron Germana Civera y Vicky Uslé (hermana e hija de la artista) cuando se presentó por primera vez en el Palacete del Embarcadero de Santander. Como todo registro -con independencia de su naturaleza audiovisual- opera como un fijador de/ en la memoria. Así, esta acción efímera, esta danza viene a completar las lecturas que a buen seguro no dejan de sucederse mientras transitamos, nos detenemos y seguimos caminando en busca de una nueva pieza, de una nueva historia.

Como muy someramente hemos descrito, esta obra opera en varias capas de significado, de sentido, de emotividad. Está estrechamente relacionada con las tres pinturas que discurren paralelas, pero abre otros campos de reflexión.

En este sentido, me parece obligado sacar a colación el tema de la identidad; una de las cuestiones más debatidas desde los frentes más diversos. Tanto la búsqueda de todo aquello relacionado con el entorno natural o social, como las indagaciones sobre la identidad personal (cuerpo) que tanto han proliferado en estos últimos años, no son sino dos vías de acceso complementarias, paralelas, entrecruzadas, incluso profundamente coincidentes. Coincidencia que cabe vincular al problema de la naturaleza del ser. Identidad que cabe articular entre una condición femenina y una posición feminista. En palabras de la propia Victoria: “Como mujer estoy plenamente identificada con la lucha pro-derechos de la mujer, ya es hora de abolir ese racismo congénito que aún nos desgarrar muchas veces al oír las noticias o simplemente escuchando una conversación en la calle, pero mi militancia está en mi arte y se articula de manera o forma estética distinta, según los temas y medios, pero casi siempre desde la sensibilidad, no desde la doctrina”.⁵

Parece claro que VC, lejos de plantear soluciones dogmáticas y categóricas, se desenvuelve desde la fragilidad de la tensión y desde la fuerza evocadora de la metáfora. Coherentemente con esa necesidad de búsqueda, abundan las referencias geométricas, las formas orgánicas, las figuras poéticas, los materiales que nos remiten una y otra vez a la piel como paradigma de la sensibilidad; a imágenes de

5. *Ibidem*, p. 35.

Habitación anónima

Desde que vi esta pieza en el Museo Patio Herreriano, en el marco de la exposición *El tiempo es circular en el silencio*, tuve claro la pertinencia de incluirla por un doble motivo: porque remite al hecho fundacional de su creatividad, a su firme determinación de ser artista; porque esta habitación dialoga doblemente: con las tres “capillas” anteriores, a modo de continuación material; y conceptualmente con el espacio de clausura del coro bajo. Sencilla en su estructura cúbica, compleja en las partes que la componen y los elementos que la habitan.

*“En principio la idea se refiere al estudio, a la parte que nos protege, cuerpo-hábitat, y la que nos descubre, nos abre y deja al descubierto, la obra. Es de algún modo una metáfora tridimensional del espacio mental y físico donde se generan tus sueños y donde también ellos pasan a tomar cuerpo, a ser obra. (...) Espacio recogido y abierto. Era luz y sombra, cobijo y paredes troqueladas. Rincón con lámpara y rampa-suelo resbaladiza de acero, inclinada. El corte de sección sustituía a la puerta, solo una trama de hilos cruzados impedía entrar en ella, pero en el corte podían verse varias pieles que superpuestas componían la carcasa protectora, epidermis y dermis de tus mecanismos de sueño y trabajo”.*⁶

Las estrechas vinculaciones existentes entre el ser humano y su espacio vivencial resultan sintomáticas de la profunda identificación que nace del inevitable *ser en el espacio*, estructura básica a la que no podemos sustraernos, y de la importancia del contexto, coyuntura mutable que termina igualmente por condicionarnos.

El protagonismo de lo doméstico en este trabajo de VC no hace sino reabrir el eterno debate entre el universo de las esencias y el mundo de las apariencias. Con sus trabajos, VC nos plantea un dilema que puede no serlo: no es lo que parece... pero puede ser cualquier cosa que imagines. Es francamente sorprendente la capacidad que tiene para transmutar la materia como quien no hace nada

Los elementos más simples ofrecen diferenciados niveles de interpretación, de acercamiento. Los materiales más distantes en apariencia son capaces de encerrar sorprendentes conexiones, incluso idénticos antecedentes. La importancia capital del proceso, de la transformación, como manifestaciones visibles del transcurso del tiempo, de la evolución, o simplemente del acontecer mismo.

Ahora bien, la materia no existe en abstracto, sino que adopta las formas más diversas. Formas materiales que cuando son tridimensionales constituyen objetos, cosas. Objeto también es todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, así como término o fin de los actos de las potencias. En otras palabras, esas piezas pequeñas como objetos casi animados,

6. *Ibidem*, p. 41.

no sólo son resultados sino vehículos para la interpretación y la fruición.

Los objetos son indiferentes al buen gusto convencional. VC huye premeditadamente de cualquier acabado insistido, del rigor excesivo, de la precisión mecánica. Con relativa frecuencia, retoma obras anteriores. El tiempo hecho proceso es un factor activo, inherente al sistema de trabajo, a la actitud ética y estética de la autora.

Mirando *la Habitación anónima*, a su derecha, pegado a la pared del fondo, un banco negro con unos auriculares negros nos invita a sentarnos y escuchar el audio de Thiago Abreu Pinto en el que pone su voz al interesante texto que ha escrito sobre esta evocadora pieza.

Voyage

Justo enfrente de ese habitáculo de la infancia, seccionado y ocupado solo por algunos objetos, nos encontramos con una monumental pintura rotundamente subrayada por un amplio marco de terciopelo rojo. Sobre la tela de lino crudo una figura femenina desnuda pero calzada está tendida sobre otra figura cuya mano acaricia su sexo. Los cuerpos se funden y las cabezas se confunden disueltas en una forma orgánicamente siamesa. Dos círculos negros ribeteados en blanco nos interrogan sobre la escena que estamos contemplando: ¿sexo? ¿amor? ¿placer? ¿dolor? Una vez más, el juego de dualidades, la polaridad, se erige como axioma catalizador de dudas y de emociones.

Esta obra en particular me plantea el secular problema pictórico de la representación. Entre el ser y el parecer oscila todo, el grado de iconicidad deja patente su condición de pintura, pero el tema y nuestra percepción nos llevan hacia otras realidades. Como materia es pintura a secas, como imagen es una escena amorosa. Ser y parecer encuentran terreno abonado en ese ancestral debate inherente a las artes visuales. En tanto que realidad que también es imagen, esta pintura plantea de un modo tan natural como dramático, tan evidente (por obvio) como profundo (por complejo) el problema de la creatividad. Creatividad que opera abriendo brechas entre materia y concepto, entre realidad y representación, entre escritura e imagen, entre pasado y futuro, entre razón e intuición, entre los demás y uno mismo, entre exterior e interior, entre visible e invisible, entre consciente e inconsciente.

El marco de terciopelo rojo desempeña varias funciones; la primera destacar y realzar la presencia del cuadro. La segunda, enfatizar la sensualidad de la escena representada. El material elegido tiene una clara dimensión háptica, la textura suave del terciopelo acaricia nuestros ojos (no en balde la córnea transparente es una mutación de la piel, *quien tuvo retuvo*, lo que fue piel sigue teniendo cierta capacidad de “tocar” con la mirada). El color rojo (la vibración más “pesada” del espectro cromático) se asocia no por casualidad a la pasión, al fuego/juego en este caso amoroso.



La otra mujer, 2022,
275x203 cm

Nieve en Saro

Vaya por delante que tengo serias reservas sobre el videoarte en general y en particular sobre el modo en que se suelen presentar en espacios expositivos. Sin embargo, con este video tuve otro flechazo amoroso. La música, las imágenes, su articulación, esa enigmática maqueta que proyecta sus tímidas, delicadas y cambiantes sombras sobre la imagen en movimiento, ya me atraparon hace años cuando Victoria y Juan Uslé expusieron al alimón en la sala Josep Renau de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, actual sucesora de la Escuela de San Carlos donde ellos cursaron sus estudios artísticos.

Proyectado sobre el antiguo altar, sencillamente ajustado en anchura, con el magnífico sonido que nos recibe desde el momento mismo que atravesamos el umbral no solo físico⁷, este video es un contrapunto complementario de la no menos impresionante celosía a la que se enfrenta en el otro extremo de la nave. A la estática retícula cuadrangular de oscuro hierro forjado se opone esta sucesión dinámica de imágenes sonoras entre las que destacan determinadas escenas (las que dan título al video). En los fragmentos donde se ve caer la copiosa nevada aparecen al menos dos retículas: la de las ramas de los árboles de hoja caduca que dibujan una trama fina y oscura, la de la propia nieve que en determinados momentos es una puntilla blanca en caída libre, que se superpone dinámicamente a la retícula de las ramas. Tenemos entonces un juego triangular de tres retículas diferentes que podrían interpretarse como tres aproximaciones abstractas.

Llegados a este punto, no puedo dejar de aludir al ensayo del mismo nombre escrito por Rosalind Krauss⁸. Con una gran lucidez, esta autora desgrana el enorme protagonismo que adquirió la retícula en la abstracción desde su arranque a principios del s. XX. Hay un par de cuestiones que me parece pertinente subrayar.

La primera es su notable ambivalencia gracias a esa estructura visual que se basa en la oposición vertical/horizontal. Visual e internamente organiza el espacio bidimensional del cuadro (en este caso el video), pero conceptual y externamente deja abierta la interpretación y las puertas de nuestra imaginación. “El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia, o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a la fe (o ilusión, o ficción)”.⁹

La segunda es su enorme capacidad para extender la realidad plástica más allá de sus límites físicos. Una y otra vez, la retícula se burla de los límites perimetrales y conceptuales de las superficies propias de las obras para, de un modo elíptico, hacerse presente en el espacio físico y mental del espectador.

En el caso que nos ocupa, no cabe duda que el sonido contribuye en gran medida a que esta obra adquiera un protagonismo central. En la zona del cruce, tres pequeños asientos ovalados de distintas alturas, criaturas (in)dependientes de la pieza *Sofá Land* situada en el coro bajo, contribuyen a sentarse para disfrutar de este maravilloso video. Quien así lo haga, podrá apreciar el interesante juego de paralelismos, de oposiciones, de relaciones que VC despliega a lo largo de esos 19 minutos que pasan volando como la caída hipnótica de los copos de nieve, como el estallido terrible de los aviones en las Torres Gemelas, como el discurrir tranquilo de dos bicicletas en lugares distantes del planeta tierra.

7. Cfr. Mircea, Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Labor, 1983.

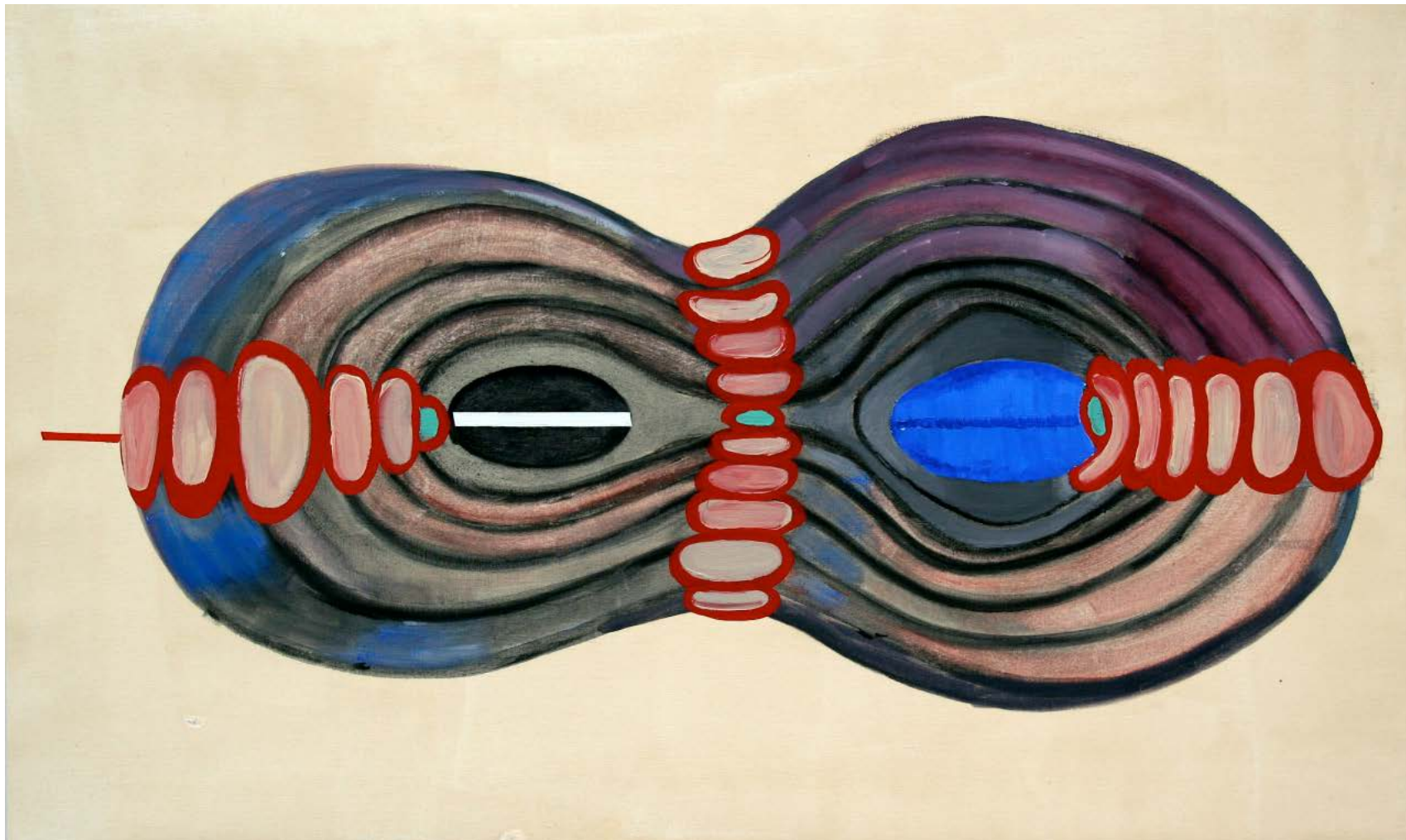
8. Krauss, Rosalind, “Retículas”. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, Madrid, 2006, pp. 58-65.

9. *Ibidem*, p.60.



White St. estudio,
Manhattan, 1999

Madre-homeland, 2011,
60,5x100 cm



Verónicas. Sofá Land

Al darnos la vuelta, nuestra mirada se dirige atrapada por dos círculos fijos que replican nuestros dos ojos: a la izquierda, uno negro con filete blanco, a la derecha uno blanco con ribete negro. La mirada atraviesa el espacio y la celosía mientras nos dirigimos hacia el encuentro de no sabemos todavía muy bien qué. Entramos en el coro bajo, como siempre clausurado de negro donde nos esperan dos gratas sorpresas: una video proyección, *Verónicas* y una escultura *Sofá Land*, utilizable y hasta disfrutable como su nombre indica. Ambas son piezas concebidas específicamente para esta muestra, pero tal y como suele suceder con los trabajos de VC, guardan estrechas relaciones con trabajos anteriores, al tiempo que generan constantes diálogos por simple proximidad.

Verónicas es un sencillo montaje videográfico lleno de matices que conviene explicitar para que no pasen desapercibidos. El punto de partida es una extensa serie de grabaciones de campo de ojos, miradas de modelos femeninas pintadas por pintores. Modelos casi siempre anónimas, objetos de representación al servicio del tema, de la historia, del encargo. El encuadre *close-up* rectangular (una anti-máscara que fija la atención en esta parte del rostro) incluye un leve y breve acercamiento de la cámara que se repite con variaciones mínimas en ambos círculos. El hecho de estar proyectado sobre negro o sobre blanco, introduce sutiles modificaciones perceptivas tanto de tamaño como de color. El cambio continuo de modelo evidencia una dilatada tradición que no se había cuestionado.

En contadas ocasiones, los ojos miran de frente -que sería el modo habitual de retrato, donde la mirada nos interpela directamente dejando claro quién es el/la protagonista-. Por el contrario, las miradas se dirigen a derecha o a izquierda, hacia arriba o hacia abajo, miradas condicionadas por otras miradas u otros fines distintos de la autoafirmación implícita de la mirada frontal.

Su ubicación en el lugar de clausura apunta una doble reflexión:

-Que sólo la mirada puede escapar de ese encierro, solo la mirada es libre para recorrer el espacio situado más allá de la reja.

-Que estas miradas han estado condicionadas y sometidas históricamente, en contraposición a la dominante mirada masculina. Si nos ceñimos a la sala *Verónicas* y nos situamos en el espacio simétricamente especular, el altar, esa mirada masculina personificaría a la divinidad. Teoría proviene de *Theoros*, espectador/observador (ver/conocer/controlar). De ahí que a Dios (Teo) se le represente con un ojo omnipresente y onnisciente.

Sofá Land tiene como referencia *Sofa Luna* lo que ya anticipa el juego de simetrías y polaridades tan caro a la artista.

Todo un sofá voluptuoso, sólido, mullido, radical y complementariamente dual. Los terciopelos rojos y azules perimetrales, junto a los blancos y negros centrales, son todo un grito de contemporaneidad, revival neo-yeyé (otro tipo de nocturnidad y de reclusión voluntaria). Compuesto por dos partes simétricamente contiguas, sus formas centrales ovaladas, compuestas por gajos concéntricos que crecen o decrecen, terminan en una línea que también remiten al sexo femenino (vulva/clítoris). Alguien de mi edad y complexión a lo más que puede llegar es a sentarse en la zona perimetral, pero una criatura pequeña e inquieta (como Ío Teseo) no dudará en saltar y acurrucarse en ese centro cálido y acogedor como el vientre materno.

La integración, entendida como la relación de partes para conformar la totalidad, se sitúa en la base de un complejo entramado en el que se funden las particulares obsesiones de V. Civera. Integración de las diferentes disciplinas marcada por esa alternancia disciplinar y discursiva que se sintetiza en la fusión/oposición entre la solidez física de lo objetual tridimensional, la evanescente bidimensionalidad de la imagen, la acción efímera... todo confluye en ese singular microcosmos que es el universo propio de la artista.

Todo está relacionado con todo lo demás. La disparidad de técnicas y procedimientos contribuyen a singularizar una poética propia. Alejándose de posturas monolíticas, de los lenguajes plásticos dominantes, Victoria Civera construye, con sensibilidad y diversidad, un eficaz entramado que funciona como un correlato personal de ese contexto más amplio de índole sociocultural.

El aserto *vale más una imagen que mil palabras* se basa precisamente en ese poder de convicción de la imagen transformada en evidencia. Poder de convicción ligado a esa inusitada facilidad para establecer comparaciones, para poner en relación no sólo la obra con uno mismo y con otros segundos términos, sino también y finalmente, con el espectador. No existe arte más eficaz que aquel capaz de establecer relaciones de complicidad con terceras personas partiendo de la obra como núcleo central que irradia su energía en todas direcciones.

La afirmación, tan socorrida como repetida hasta la saciedad: toda novela -y por extensión toda obra de arte- es esencialmente autobiográfica, tiene sin duda su explicación en este espacio común entreverado por el paso inexorable del tiempo. Cuando la memoria entra en contacto con la actividad plástica, no es tanto el almacén, el archivo, la biblioteca donde se depositan los vestigios del pasado, como el generador de una serie de nuevas construcciones que se levantan sobre los pretéritos cimientos del tiempo recuperado.

Hay otros mundos, pero están en éste. Esta conocida sentencia, no por más repetida menos cierta, bien puede servir para definir una de las cualidades inherentes al arte de Victoria Civera: su capacidad de mostrar cómo la belleza puede residir en los objetos y situaciones *a priori* menos susceptibles de ser considerados como artísticos. De hecho, no deja de ser impresionante comprobar cómo precisamente hurgando en esa misma realidad que nos envuelve se puede esconder la belleza más conmovedora.



Victoria Civera se despertó una mañana de 1963, a la edad de ocho años, en una habitación que parecía estar detenida en el tiempo, una cápsula que la aislaba del mundo exterior, de los niños que corrían por las calles, de la luz que entraba por las rendijas de las ventanas. Allí permaneció, en reposo absoluto, durante un año.

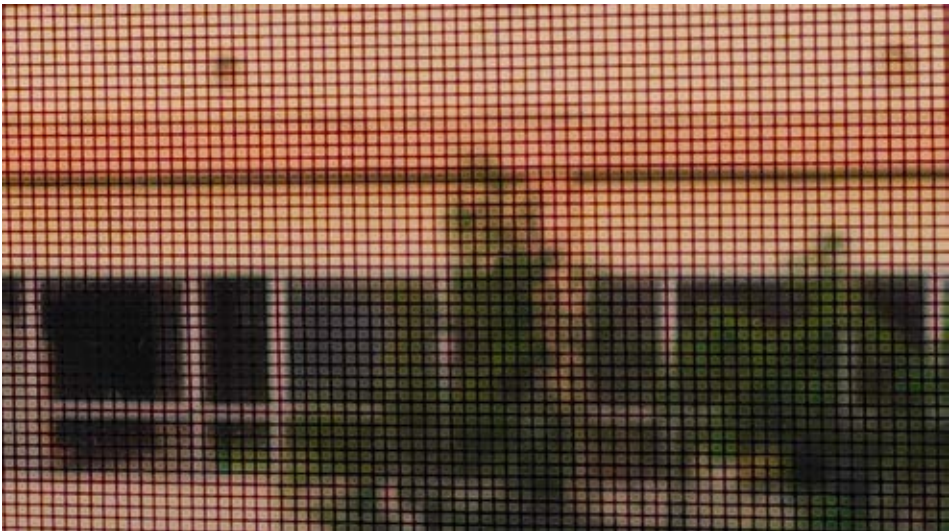
La habitación, de paredes silenciosas y estrechas, era compartida con su hermana mayor, pero la verdadera compañía de Victoria en ese período de reclusión no eran las personas, sino los objetos que, poco a poco, conformaron su universo. Un año entero sin poder moverse, sin poder ir al colegio, sin el bullicio de la vida cotidiana. En ese silencio forzado, comenzó a suceder un proceso sutil pero profundo. La madre fue la primera en acercarle un lápiz y un papel. “Dibuja, cariño”, le dijo, como quien lanza una cuerda a un ser que está a punto de hundirse. Pero no sólo dibujaba. Entre las hojas de los libros, esos que su madre le dejaba cerca, encontró otras puertas. Una tarde, su madre le trajo un pequeño transistor. La habitación, antes sumida en un silencio casi monástico, se llenó de una música que, desde su primer acorde, la dejó sin aliento. La voz de Maria Callas, vibrante, inconfundible, comenzó a llenar el aire de la habitación. Victoria había escuchado música antes, sí, pero nunca nada que la tocara de esa manera, nunca nada que tuviera ese peso, esa capacidad de levantar las paredes de su pequeña prisión. Fue *Madame Butterfly* lo que escuchó por primera vez, un aria que se deslizó en su alma como un rayo de luz, iluminando todo a su paso. No podía ver el cielo ni las montañas lejanas, ni las olas del mar, pero en su mente, allí, en esa habitación, todo se desplegó. Los fulgores de la luna, las cimas de las montañas, el agua azotando las frondas plateadas, todo lo que no podía ver se le reveló en esa voz, que le habló directamente al corazón. La voz de Callas, profunda y llena de matices, se convirtió en un faro, que iluminaba un mundo mucho más grande que la habitación en la que estaba confinada. En esa habitación, Victoria descubrió que el universo no era un espacio físico, sino una extensión de la mente. Y aprendió algo más: el poder de la imaginación, la capacidad de trascender los límites de lo tangible. En un momento, las lágrimas llenaron sus ojos, como si la propia voz de Callas pudiera arrancar de ella toda la pena acumulada de un tiempo de inmovilidad.



Victoria Civera, 1962



Fábrica de Altos Hornos,
Puerto de Sagunto



Colegio, Puerto de Sagunto



Sofá Luna, 1995-1996, 2022, 200 cm

Y en medio de esa revelación, pensó en sus padres, cómo se movían entre la preocupación y la esperanza, cómo trataban de aliviar su sufrimiento. Su padre se sumergía en posiciones de yoga, practicando un arte que había conocido mucho antes de que ella naciera. Le hablaba de relajarse, de mentalizarse, de escuchar su propio cuerpo, de proyectar una imagen de bienestar. Le decía que debía visualizarse sana, que debía mentalizar cada parte de su cuerpo, desde la punta de los dedos hasta la última hebra de su cabello. “Imagina que todo está bien”, le decía, con una seriedad que rozaba la ceremonia. Y así, Victoria en la cama, cerraba los ojos, y comenzaba su meditación en silencio, repasando cada órgano, cada célula de su cuerpo, asegurándose de que todo estuviera en su lugar, de que nada estuviera dañado. En su mente, todo estaba bien. Estaba sana. Pero la realidad, la de la habitación, la de los días que se alargaban sin fin, le enseñó a hacer algo más. Le enseñó a crear mundos, a dar forma a lo intangible, a expandir lo que su cuerpo no podía hacer. La imaginación, siguió pensando, la llevamos dentro. Lo único que se necesita es un poco de silencio, de espacio para dejarla crecer. El lápiz y el papel, en ese sentido, fueron sus aliados. Fueron los instrumentos que permitieron que esa semilla creciera, que la imaginación se desbordara y tomara forma. Con cada trazo, Victoria construía, y al mismo tiempo, se reconstruía. Lo que no podía tocar con las manos, lo tocaba con la mente.

La Victoria de hoy en día, que mira hacia atrás, recuerda con claridad aquella habitación que, en su mente, sigue siendo esencial para entender su obra. Allí comenzó a entender que la imaginación es una tierra sin límites. Y allí, en esa misma habitación, aprendió que el arte, la poesía, la música, no son más que puertas que nos abren a lo que no se ve, pero se siente. Un año sin moverse, un año de quietud, se convirtió en un espacio fértil donde el alma pudo crecer. Y ahora, al recordar aquellos días, Victoria comprende, más que nunca, que imaginar no se limita, ni se cansa, ni se apaga. Y por eso, pensó algún día, como si en su mente hubiera algo que finalmente tomaba forma, como primera obra de gran dimensión querría materializar este espacio, esta habitación, para que no se perdiera, para que pudiera existir siempre, tal como existió en su ser en ese momento preciso.

Su obra, titulada *Habitación anónima*, un guiño a Virginia Woolf, se convirtió en el primer gran gesto. La obra tiene el mismo tamaño y formato que su habitación original. Ella se acordaba bien de cómo era aquel piso modesto, de una familia de trabajadores, un hogar sin ostentaciones pero con un profundo amor al conocimiento. Pensaba, con la distancia del tiempo, que hay cosas que se quedan inscritas en la memoria del cuerpo. Esta habitación que había sido su prisión también se convirtió, para ella, en un refugio, en ese espacio interior que todos llevamos dentro. *Habitación anónima* habla del recogimiento necesario para poder estar en contacto con lo más profundo de nuestro ser, pero también con los otros. Es una obra sobre la necesidad de esos espacios interiores, los que uno lleva consigo pero también aquellos que podemos construir fuera, en el mundo que nos rodea. A fines de los 80 y principios de los 90, Victoria comenzó a explorar una serie de obras de pequeño formato, como las pinturas que trataban el tema del útero, un tema que le resultaba profundamente entrañable. Como si su trabajo fuera una constante búsqueda hacia el espacio donde se gesta la vida. *Alma de jardín*, por ejemplo, una obra hecha con objetos domésticos, provenía de esa sensibilidad. Recogía en pequeñas maquetas lo que ella iba desarrollando, la esencia de lo

cotidiano, de lo doméstico. Estas maquetas, sobre islas blancas, se fueron agrandando. *Habitación anónima* fue una de estas ampliaciones, una obra que reunía el refugio, la memoria y el deseo de dar forma a lo intangible.

Pero, como siempre ocurre, las definiciones no son claras ni lineales. Victoria, que había experimentado con tantos formatos y materiales, aún se considera, ante todo, una pintora. La pintura, para ella, es el núcleo de su práctica. Cuando piensa en ella, piensa también en ese juego perpetuo de ser niña y adulta al mismo tiempo. La memoria, pensaba Victoria, es sinuosa, tomando caminos imprevistos y, sin embargo, regresando siempre a su origen. Por eso, ella entendía que esta habitación, su habitación, no era simplemente un lugar físico, sino un espacio más amplio y móvil, una idea que cambiaba de forma, que se multiplicaba y se expandía. La habitación, en sus pensamientos, no era un sitio fijo, sino un laboratorio hemisférico, un lugar que existía simultáneamente en varios puntos del espacio y del tiempo. Al principio, su estudio en Nueva York no era más que la pared de su cocina. Era allí, en ese espacio de sombras cotidianas donde las primeras inquietudes nacieron. Más tarde, pudo arreglar un pequeño espacio en el piso superior de la casa, un cuarto con una chimenea, donde empezó a crear sus primeras pinturas “acarbonadas”: piezas pequeñas, iniciales, que se desplegaban en el desdoblamiento de la pared. Y en ese momento, Victoria pensaba en cómo, al final, ese espacio no era más que una extensión de la misma habitación anónima, aquella que había nacido en su infancia. Más tarde, ese espacio creció, se movió, se transfiguró. Se fue a un sótano en White Street. Ahí, casi oculto, siguió creciendo la semilla que había sembrado en la cocina, en la habitación de la chimenea. Cada lugar se convertía en una extensión del mismo refugio interior. Y pensaba en otra de sus obras, *Sofá Luna*, que también tenía que ver con todo esto. Porque, al final, todo lo que hacía, pensaba, estaba relacionado con el ser humano, con lo que somos, con esa necesidad de mirarnos hacia dentro, de encontrar nuestro reflejo en nosotros mismos, como si estuviéramos frente a un doble espejo. *Sofá Luna* era la vida misma, el agua primordial de la que venimos, el agua que somos. Y la luna, y las estaciones, esos ciclos que nos atraviesan, que nos definen. Pensaba también en la menstruación, en los nacimientos, en todo aquello que nos conecta con lo más esencial de nuestro ser. Ella pensaba que todas esas obras nacían de la misma raíz, de la misma necesidad de curarse, de limpiarse, de comprenderse. Su abuela tenía un pequeño negocio de tejidos, y por eso sus materiales, eran para ella más que simples telas: eran una conexión con algo profundo. También la carpintería, porque su padre hacía todos los muebles de la casa. A veces le traía planos desechados del trabajo de la fábrica, y ella los usaba para dibujar. Fue allí, sobre esos planos, donde dibujó por primera vez al Bambi de Disney. Los patrones de Bambi, los mismos que la señora Lola, quien cosía su ropa, le enseñó a hacer, los convirtió en algo tridimensional. En aquel entonces hizo su primer objeto volumétrico. Fue el primer volumen ondulado de su carrera. Así, empezó a dibujar los patrones de su propia ropa. De ahí nacieron *Sofá Luna* o *Sofá Botón* o *Botón Luna*. También, pensaba, se conectaba con las Fallas, donde las estructuras se construyen sólo para arder, para agrandar lo pequeño, y luego reducirlo a cenizas. Hacer *Sofá Luna* fue, para ella, como hacer una Falla: un proceso de agrandar lo que ya ha sucedido, de dar forma a lo que, al final, se transforma.

Ella pensaba que todas esas obras nacían de la misma raíz,

de la misma necesidad de curarse, de limpiarse, de comprenderse. *Habitación anónima*, en particular, le revelaba algo fundamental: que la curación no solo viene del exterior, sino de un trabajo interior, profundo, que comienza en la raíz misma de nuestra existencia. Era, pensaba, un proceso de regeneración, como el de una raíz que crece en reversa, que se expande desde dentro hacia afuera, hacia el mundo. Y esa raíz había comenzado en aquella pequeña habitación en su casa, en 1963. Desde allí, esa raíz se fue regando, creciendo en direcciones que no siempre eran lineales ya sea en una habitación, en una cocina, en un río, o en una ciudad, cuando estamos sentados en un banco o bajo la sombra de una sombrilla. La Habitación Anónima es la casa de todos, el lugar al que regresamos una y otra vez, aunque, al final, nunca lo encontremos del todo. Porque, como la memoria, esa habitación se desliza y se transforma, se adapta a nosotros, pero siempre permanece allí, dentro de cada uno, esperando ser descubierta, aguardando ser habitada.



Grabación sonora
Thiago de Abreu Pinto

Pieles para un gineceo infinito

Mónica Carballas



*No hay un Primero ni un Último
Solo igualdad
Y aquel que domine
Se suma a los muertos.
No existe el Espacio ni el Tiempo
Solo intensidad,
Y lo domesticado
Carece de inmensidad.*
MINA LOY

I

A través de un velo negro a la altura de tus ojos se difuminan los contornos y se atenúan los colores interponiendo un filtro entre tú y el mundo. Mira con distancia para verlo mejor. Qué difícil es soltar esos cables invisibles conductores de ternura y de cuidado. *El trance de las tijeras* te recuerda la necesidad y el conflicto doloroso que supone desligarse de alguien o de algo a quién estás unida a través de las emociones.

La vida es un collar de pérdidas.

Lo guardaba dentro del bolsillo mágico de aquel vestido verde. Al lanzar la arena hacia arriba con el pie, los destellos a contraluz crearon una constelación fugaz. *Dos días*. La memoria necesita ser evocada para ser. Sentía el peso y el movimiento de sus rizos cuando jugaba a colgarse de las piernas boca abajo. *Ahí, en el lugar donde crecen las flores que no se ven, porque crecen al revés*.

El *Reposo*. Sosiego de seda. Yacer sobre una flor. Sopor de siesta sobre la piel y el terciopelo interior. Placidez de un círculo en calma. Descanso y letargo envueltos en colores de tul. Tranquilidad descubierta. Serenidad punteada por cascabeles.

Mantas para la crueldad. *Sudario*. Manta-mantra que hiere por dentro. Manta verde cubierta de palabras blancas. Insultos a mujeres cosidos por mujeres que resuenan en tu subconsciente. Verbalizarlos para darles forma fuera de la norma.

Pliegues de piel sin fin. Partimos de nosotras y parimos a nosotras. *Gineceo continuo*. Según la RAE = harén y serrallo. Gineceo



(izquierda)
Autorretrato, 1983,
220×180 cm

(derecha)
Autorretrato, sueño 3,
1985, 250×250 cm



infinito. Cuéntanos todo lo que puedes hacer con la ternura. Nos queda tanto por escribir...

Falso espejo de reflejos distorsionados. Vacío. Papel metalizado reflectante y cinta adhesiva. Tabula rasa para Mina: «Las mujeres deben destruir en su interior el deseo de ser amadas». Anarcafeminista. Espejo vacío. Amar para acompañar a lo vivo.

II

En 1998 Victoria Civera presentó *El trance de las tijeras* en el Palacete del embarcadero de la Autoridad Portuaria de Santander. Su hermana Germana Civera, bailarina profesional y su hija Victoria Uslé, estudiante de artes en la época, aportaron la dimensión experiencial de la danza, mediante un diálogo personal y único con las distintas capas que configuran la pieza.

El detonante de esta obra es el vídeo-poema *Dos días* (1995) narrado con una intensidad sobrecogedora por la joven voz de Victoria Uslé. Tenía entonces trece años. Las palabras de la madre verbalizadas con susurros por la voz de la hija conectan a ambas a través del hilo de la memoria. «Sentí que habitaba los poemas de mi madre» afirma Victoria Uslé. La cámara roza la superficie de la piel convirtiéndola en un lienzo abstracto. La imagen aparece y desaparece sobre un color saturado cambiante. De fondo, el sonido de las cigarras en una tarde de verano. El rostro pertenece a Germana. Así se cierra el círculo de la sangre. *Dos días* funciona como la primera capa de esta serie de pieles de una obra sin fin.

El trance de las tijeras contiene referencias a obras germinales de los años ochenta, como, por ejemplo: *La bailarina*, 1982; *Autorretrato*, 1983; *La huida*, 1983; *Autorretrato sueño 1*, 1985. En aquellos años Victoria Civera empleaba baile y el movimiento corporal como forma de activación antes de empezar a pintar el cuadro. Las poses y los gestos representados en estas pinturas adquieren vida mediante la danza de Germana y Victoria Uslé.

El documento audiovisual de la acción se concreta como una capa más del gineceo interminable creado por Victoria Civera. El ritmo interior de los cuerpos crea a partir de las ideas contenidas en las distintas pieles: *Reposo* 1998, *Sudario* 1998, *Gineceo continuo* 1998 y *Vacío* 1998. Germana iba a parir y Victoria Uslé estrenaba su juventud. Ambas bailarinas interactúan entre ellas y dialogan con las obras. La intención, afirma la autora, «no era crear una coreografía sino transmitir lo ancestral que surge del interior y que nos libera». Sus voces se empastan pronunciando vocales prolongadas. Contracción y relajación se alternan en sus movimientos. La levedad de Victoria Uslé contrasta con la poderosa energía de Germana. La brusquedad gestual y malestar interior buscan exorcizar el dolor de los cuerpos en la frontera entre el ser y el no ser. Los gestos de ambas muestran la violencia que una mujer puede llegar a ejercer contra ella misma. Si te maltratan, te maltratas. Los brazos y las piernas trazan círculos y espirales. Anticipan el tránsito de la placidez del hueco materno al drama del trance de la tijera que secciona el cordón umbilical. Ya no está unida a ti, está unida al mundo. Con esta obra Victoria Civera plantea nuevas vías poéticas y discursivas en torno a preguntas que no ha dejado de formularse a lo largo de su trayectoria, en cuanto a qué significa ser mujer en relación con el mundo.

El movimiento del cuerpo incomoda si no es funcional. Si no se entiende su objetivo. El cuerpo se ve como una amenaza si es desobediente o desordenado; si va mal vestido, despeinado; si está herido o enfermo. El cuerpo de la mujer se cuestiona constantemente y se desprecia por no ser normativo. El pecho desnudo de la mujer sigue siendo censurado como provocación en el s. XXI. Los cuerpos nómadas ponen en peligro la disciplina y amenazan la dispersión de la energía necesaria para el trabajo. Los espacios públicos están vigilados para evitar reuniones de cuerpos no controlados.

Fuera las tabernas. Fuera encuentros de cuerpos. Fuera el baile. Cada cuerpo en su casa, conectado.

Silvia Federici sugiere la necesidad de una reapropiación del cuerpo acompañada de la expansión de sus poderes de forma individual y colectivamente. El cuerpo de lo que puebla el planeta en conjunción, como un cuerpo único formado por todos los cuerpos, por todas las formas, animadas e inanimadas. El baile es esencial para esta reapropiación porque nos transforma a nosotras y transforma el espacio. Los cuerpos pueden cambiar el mundo¹.

Así es que; ¡bailemos!

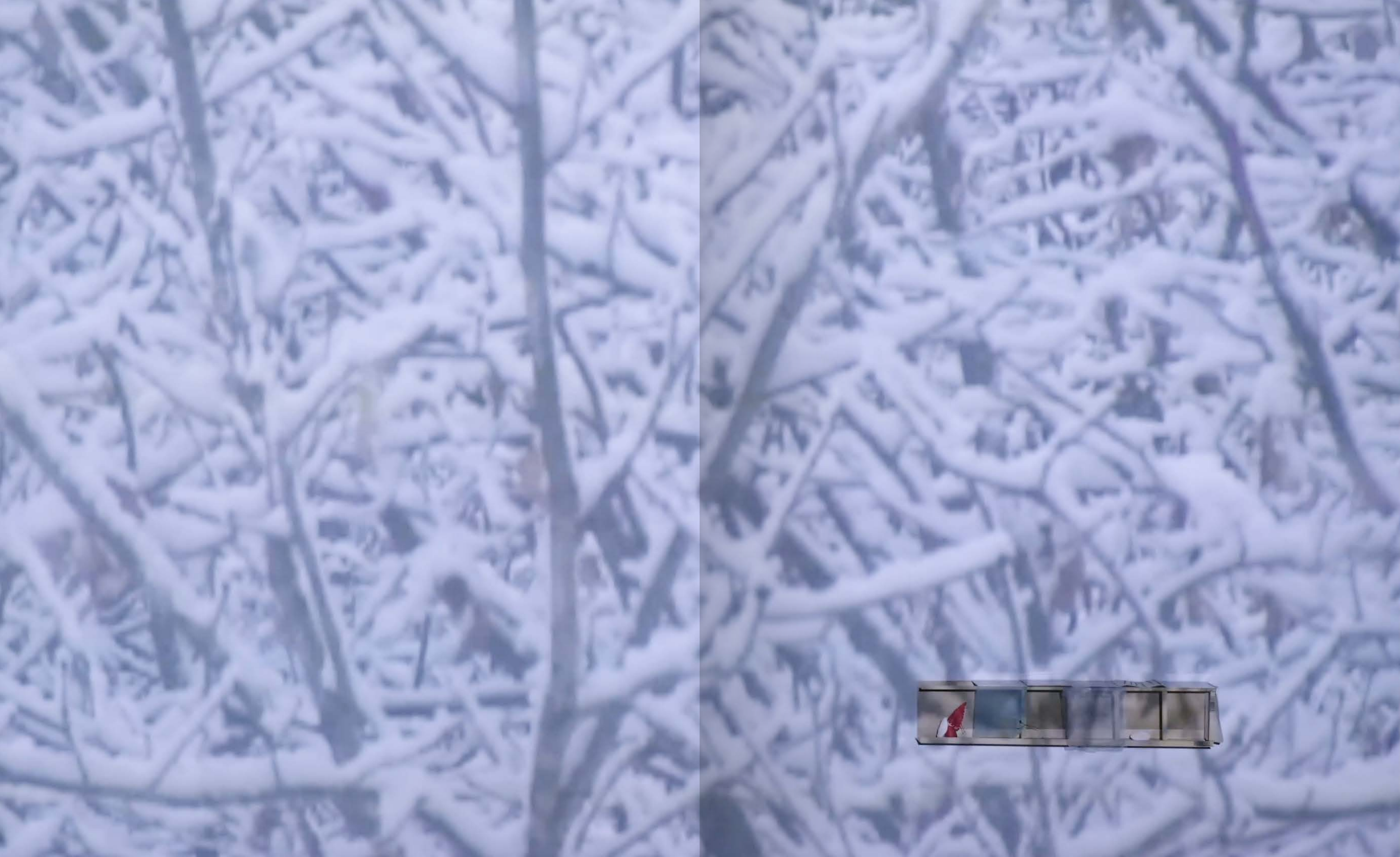
VICTORIA
CIVERA

CÍRCULO
VITAL

1. Silvia Federici, *Ir más allá de la piel*,
Traficantes de Sueños, Madrid, 2022,
p. 180

Nieve en Saro

Vídeo 19' 5". 2004 - 2017











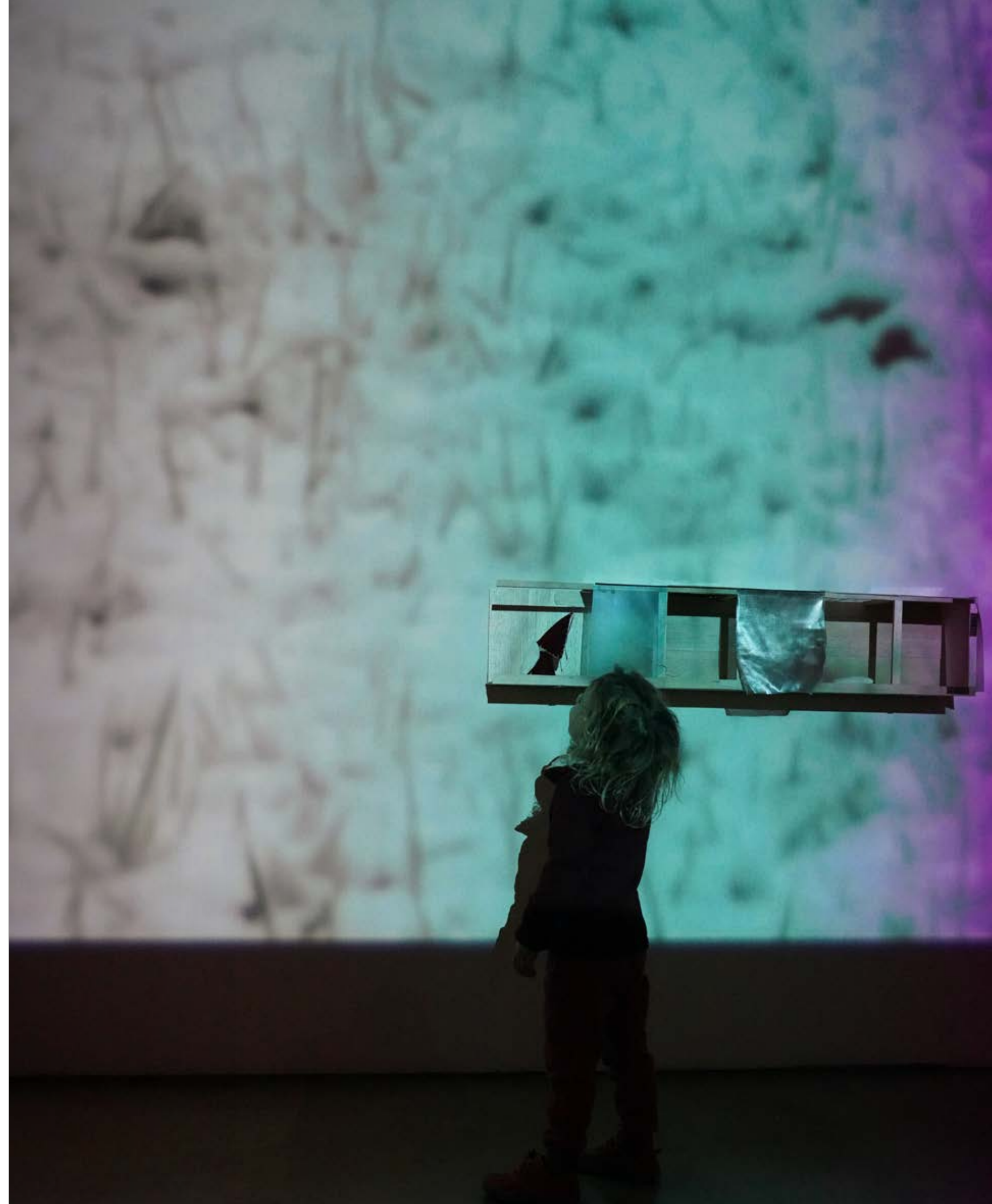
ESCONDIDA Y AL DESCUBIERTO,
EN DONDE LA FORMA Y EL VACÍO
SE IDENTIFICAN, 1995-2016

56

Los sentidos son un componente primordial para percibir y transmitir emociones, para enriquecer y dar forma a nuestra experiencia vital. Sin separar nunca la emoción del compromiso en una actitud vinculante con la vida.

Hasta los límites de lo posible,
la fantasía es gozosamente fértil

creo que cuanto más profundo sea un arte más nos hace pensar y mayor es su complejidad y, también, nuestra implicación. Existen en el arte problemáticas y temas que implican a la humanidad, obras antiguas y actuales, que se dirigen al espectador como un receptor de temas y sensibilidades que cambian con el tiempo, pero que también, y en gran parte, permanecen; los lugares comunes de la humanidad que, aun cambiando de forma o estilo, abordan energías y ahondan en lugares de mayor profundidad que los de naturaleza meramente coyuntural. En todas las artes, las obras nacen y se forman desde la experimentación con los sentidos; desde donde se forma la emoción y desde donde nuestra conciencia nos permitirá, editando conceptualmente las emociones, formalizar una obra de carisma particular.

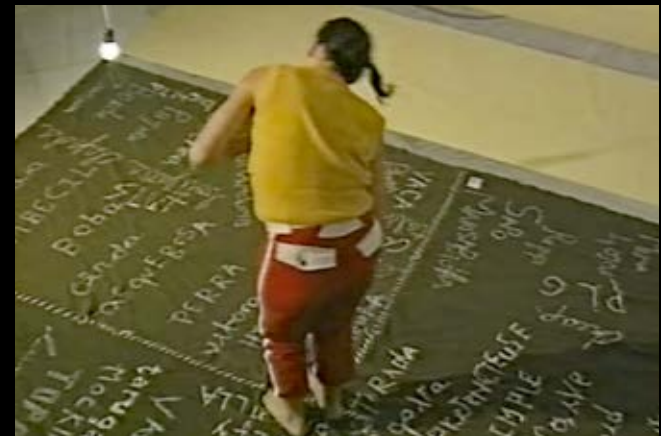




El trance de las tijeras

Medidas variables. 1995-1998

“El trance de las tijeras” es una obra que discurre en cinco partes y varios tiempos. Dos vídeos señalan el inicio: “Dos días” y el final: “Documento audiovisual de El trance de las tijeras” mientras que las tres partes que se despliegan sobre el suelo “Reposo”, “Gineceo continuo” y “Sudario” cierran el círculo de esta video instalación performativa.



Gineceo continuo







Reposo





Dos días









entre agujeros, enlazada
sin luz y sin palabras
un mundo loco de vapor
y mantas
el miedo allí
donde las ventanas se dejan abiertas
el trasero de la casa
el muro,
blanco y alto
separándonos de los árboles y de la tierra
cabeza de dedo
aún estaba allí,
dentro del hueco
en su interior, también los pájaros
picoteando
la corteza del tiempo
las hojas
naciendo sin orden ni tiempo necesario
todo reverdecía
con la luz de la tarde
y, las sombras
alcanzando densidad
aquella que las convertían en el alma de las
cosas
el hilo de la oruga fugitiva
trenzando las horas y el desasosiego
los juegos
convertidos en construcciones diabólicas
y allí, las sombras junto los escombros
el fuego junto los desechos de basura
dilatando gotas con olor a petróleo en la madera
vieja
voy perdida
ardiendo de locura
y en desorden
buscando oscuridad en tu hueco
esperando
a que me invada el frío
ahí, en el lugar donde crecen las flores
que no se ven
porque crecen al revés
la mirada perdida de nuevo entre agujeros.

Era agosto, en una tórrida tarde del mes más caluroso de 1964, y caminaba sola, repitiendo pausadamente algunas palabras que no acababa de pronunciar del todo bien. Repetía las “erres” entre largos silencios, sintiendo el lento desvanecer del contenido de las palabras, repetía pues aquello de lo que no nos hablan. Las manos, tensas, bajo el efervescente calor, sujetando con una mano la carpeta repleta de dibujos y apretando con la otra la llave de la casa, cerca del mar. Antes de llegar, encontré la imagen de la ventana transformándose paulatinamente en el hueco del bolsillo de aquel vestido verde donde todo cabía y podía suceder siempre en la oscuridad.

Ya dentro de la casa todo parecía yacer, en un silencio tan quieto que dejaba oír mi corazón. Entré en la habitación observando con sorpresa que otros extraños dibujos, juntos con los míos, estaban esparcidos por el suelo. Recuperé lentamente el aliento, y el encanto, reconociendo el rastro de mi pincel, mi diferencia, entre todos aquellos dibujos en blanco y negro de onduladas y sensuales formas.

El bolsillo / ventana fue creciendo gracias al hueco de una pequeña rendija por donde entraba un haz de luz proyectando sobre el muro de enfrente un entramado de diminutas figuras, siluetas de personas medio difusas que iban y venían, desafiantes, superponiéndose, reafirmandose o disolviéndose caprichosamente entre los desconchados y aguados de aquel claro azul.

Mis ojos, con la ayuda de mis manos, aprendieron así a ver e imaginar, a crecer en aquella oscuridad. Con la ayuda del haz de luz, que me enviaba el entramado de figuras y sombras desde la calle hasta dentro de mí, de mi habitación bolsillo.

Y desde entonces este juego continúa como

El agua cae y moja la piedra,
La luz sobre ella dibuja la forma verde
que imprevisible y multiforme se esparce.





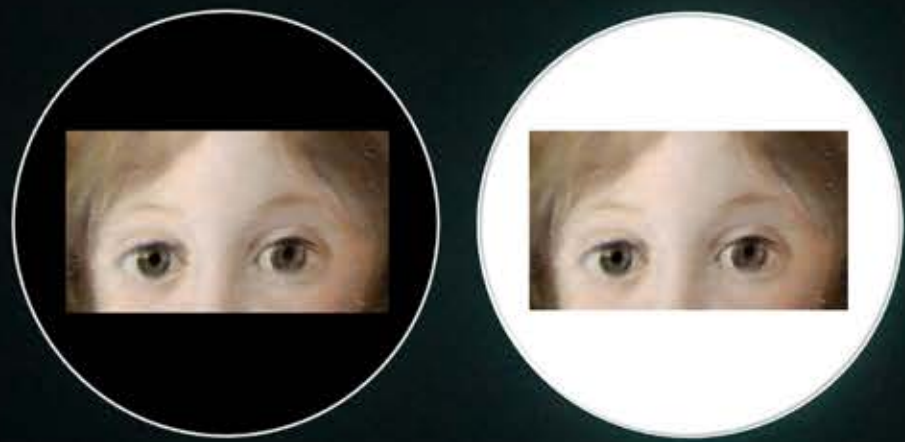


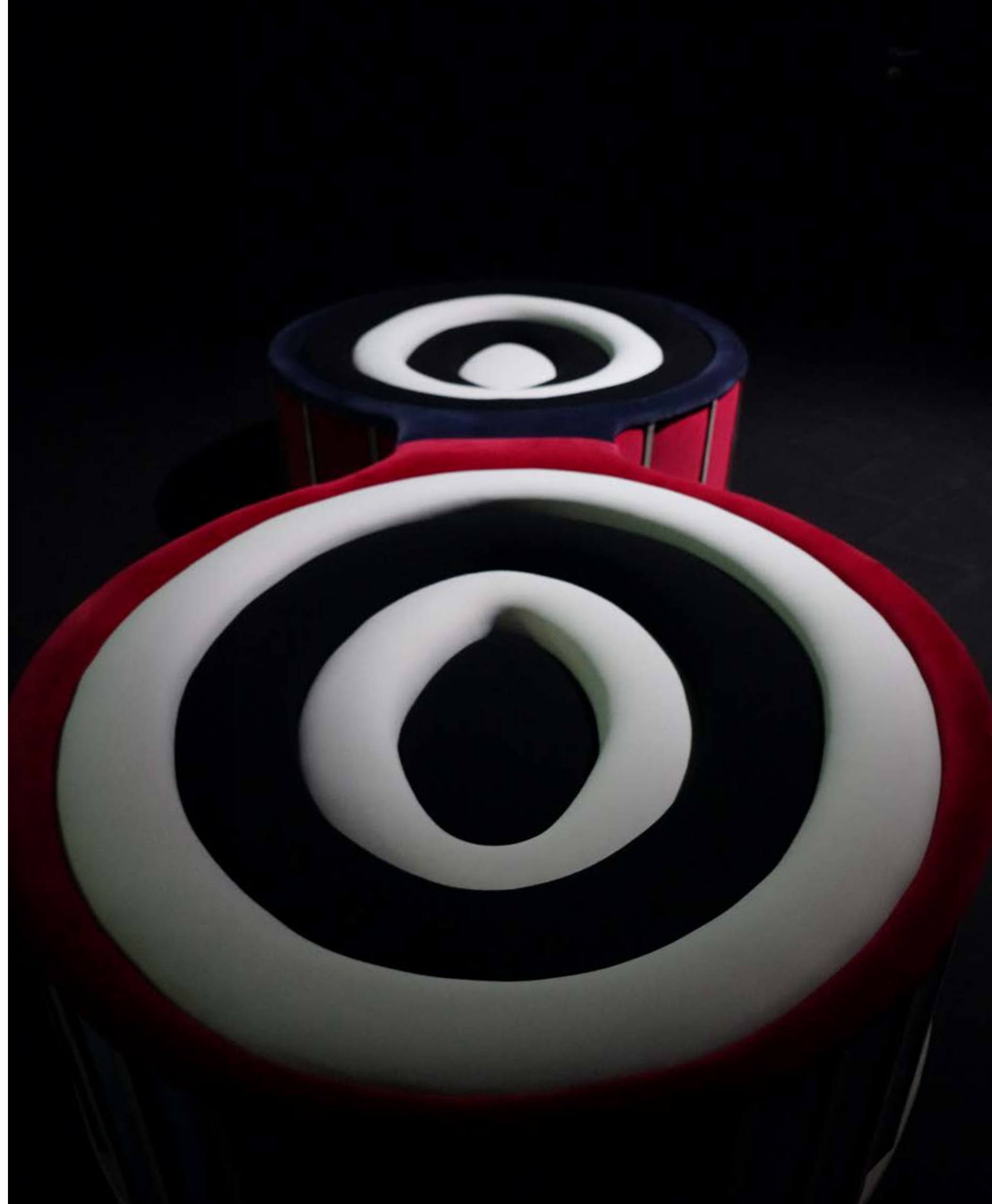












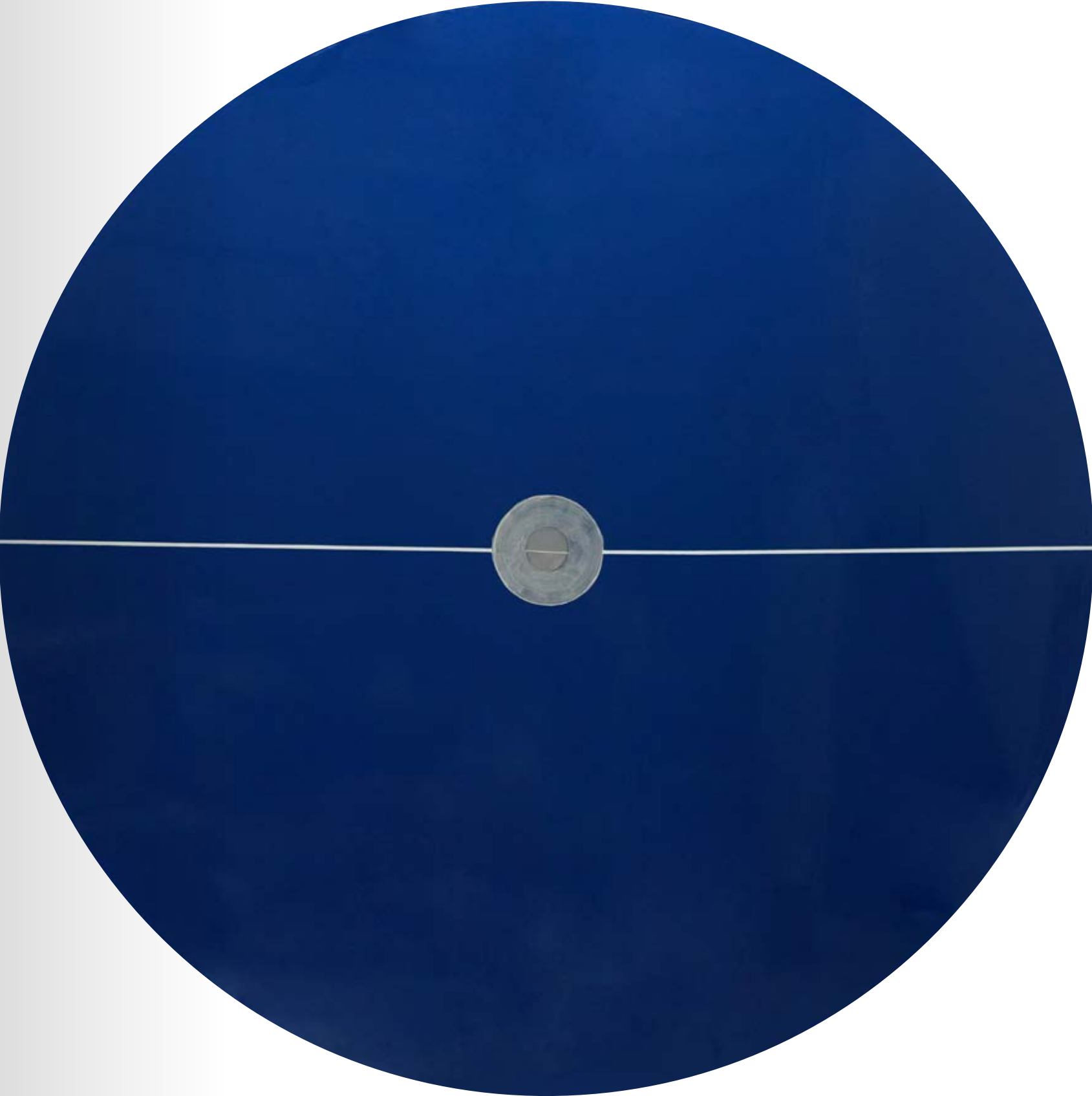




(página anterior)
"Voyage"
Técnica mixta sobre lino crudo
204 x 304 cm
2005

(página derecha)
"Sonido útero II"
Técnica mixta sobre lino
200 cm diámetro
2017 - 2024

116

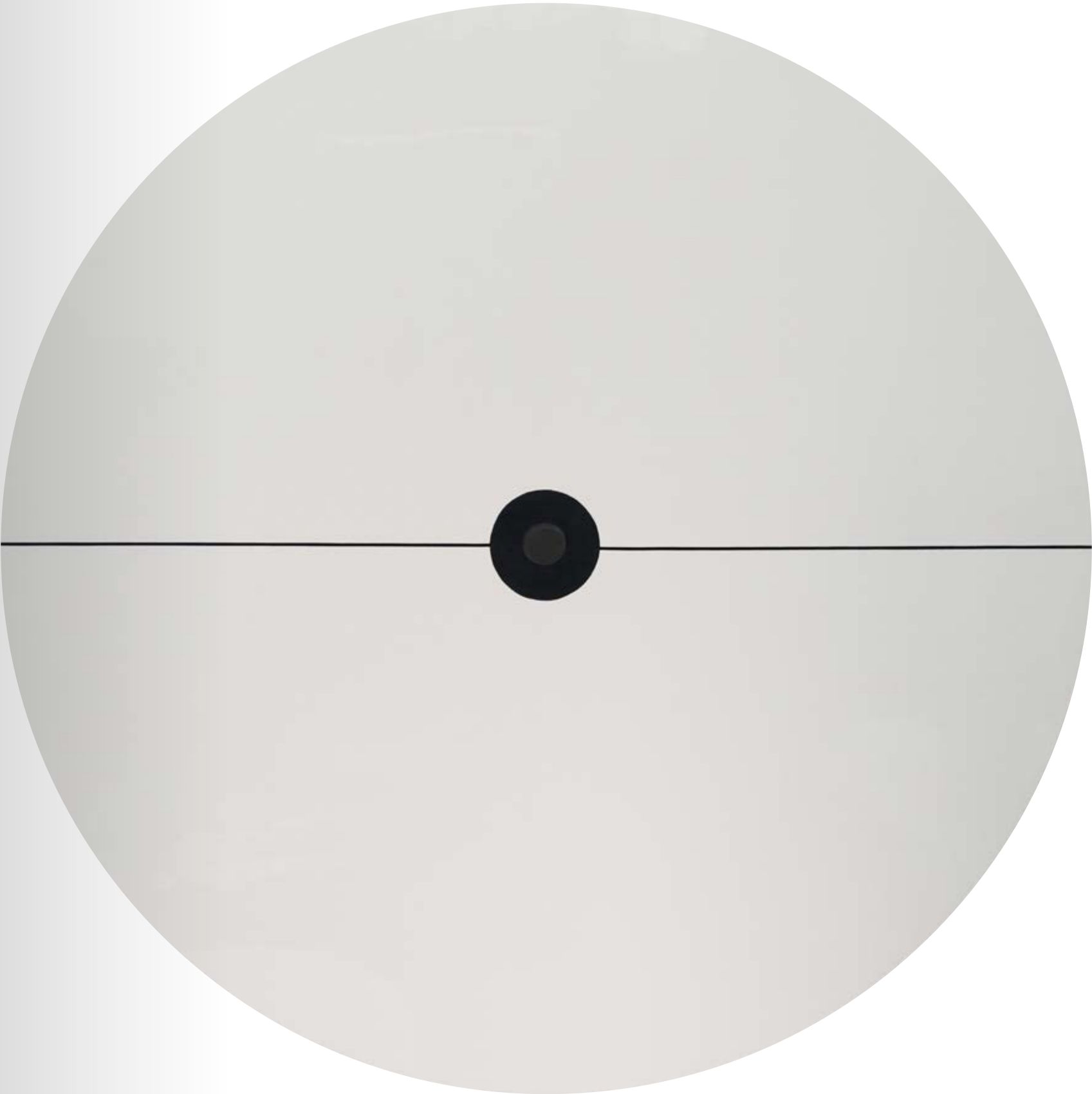


"Ondulada maternidad"
Feltro y pintura sobre lienzo
250 x 182,5 cm
2023

118



“Sonido útero I”
Técnica mixta sobre madera
200 cm diámetro
2017 - 2024







La mudanza.

Entre lo fugaz y lo fantástico.

Paredes de ingravidez o ingravidez.

En 1960 nos mudamos desde la casa de mi abuela, que estaba cerca del mar, a un grupo nuevo de casas en las afueras del pueblo. De construcción moderna, con influencias de Niemeyer y de Le Corbusier, las viviendas se orientaban en semicírculo para recibir bien el sol.

Jugaba ahora en un nuevo entorno, correteando sola frente a los bloques circulares de cemento que separaban las casas de la mancha circular cubierta de arena. Entraba y salía por aquellos agujeros o me dejaba reposar agazapada sintiendo la aspereza de su superficie. Enganchada por los pies, dejaba ahora colgar mi cuerpo a modo de murciélago, de aquella especie de arco-iglú, construcción de hierro, siempre fresco, balanceándome suavemente, sintiendo progresivamente el vaivén armónico de mi propio peso y el silueteear cambiante de mi sombra sobre el suelo. Los rizos de mi pelo se ensortijaban pesadamente, justo en el centro de aquel iglú transparente hasta que soltando mis pies de repente, caía en el centro de la arena como un monito.

Dentro de la gran tortuga troquelada me sentía a la vez “escondida y al descubierto”.

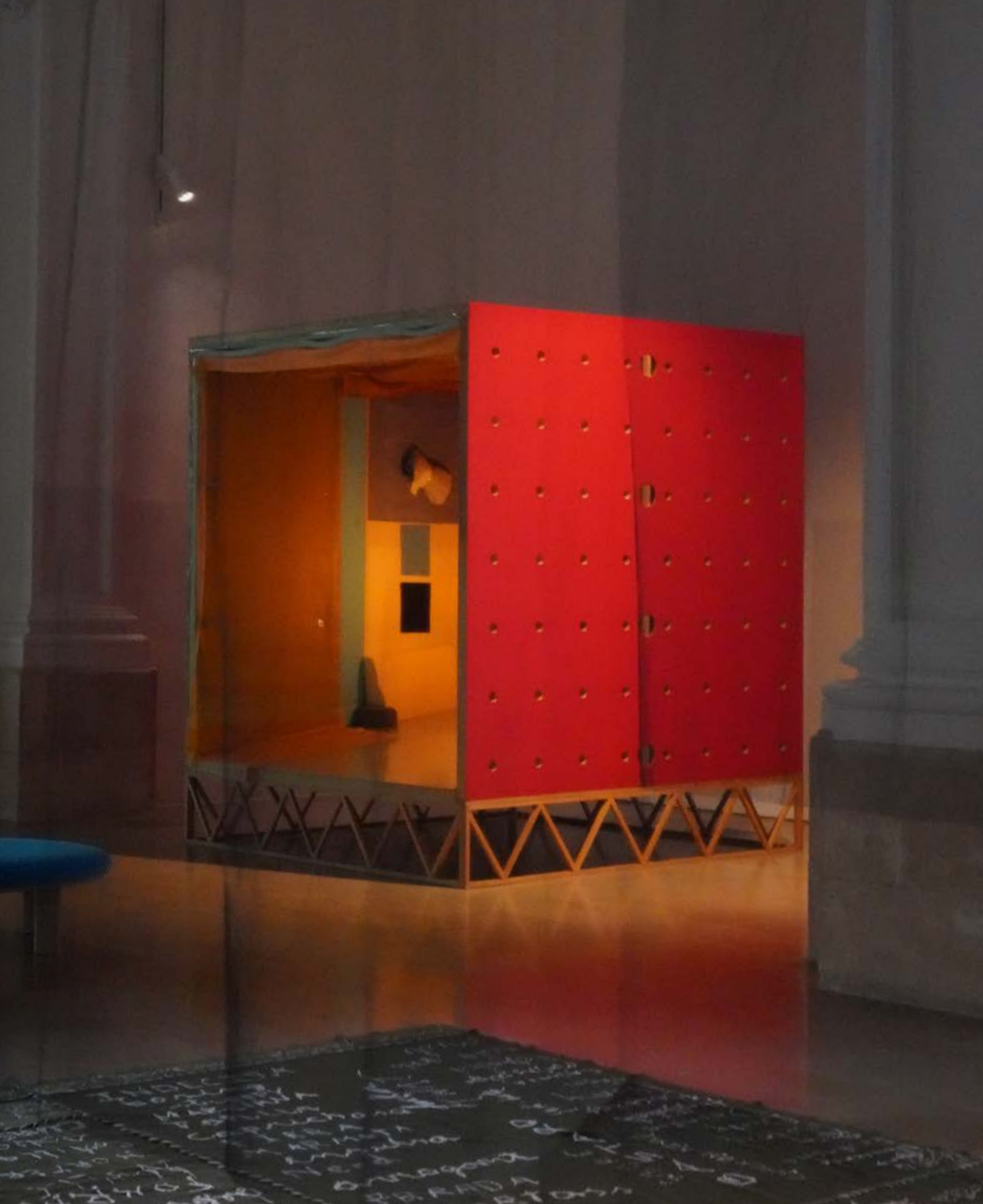
En el salón del cine OMA aprendí a soñar de otro modo mudando no sólo mi casa sino incluso mudando mi piel. Al poco de apagarse la luz desaparecían aquellas paredes de terciopelo peludas y sintéticas e inmediatamente comenzaba a viajar sola sobre aquella incómoda butaca hasta el interior de tantas y tantas historias maravillosas para reír y llorar, ahora desde el interior de tantos y tantos personajes distintos, amando apasionada o desconsoladamente hasta mucho tiempo después de terminada la sesión.



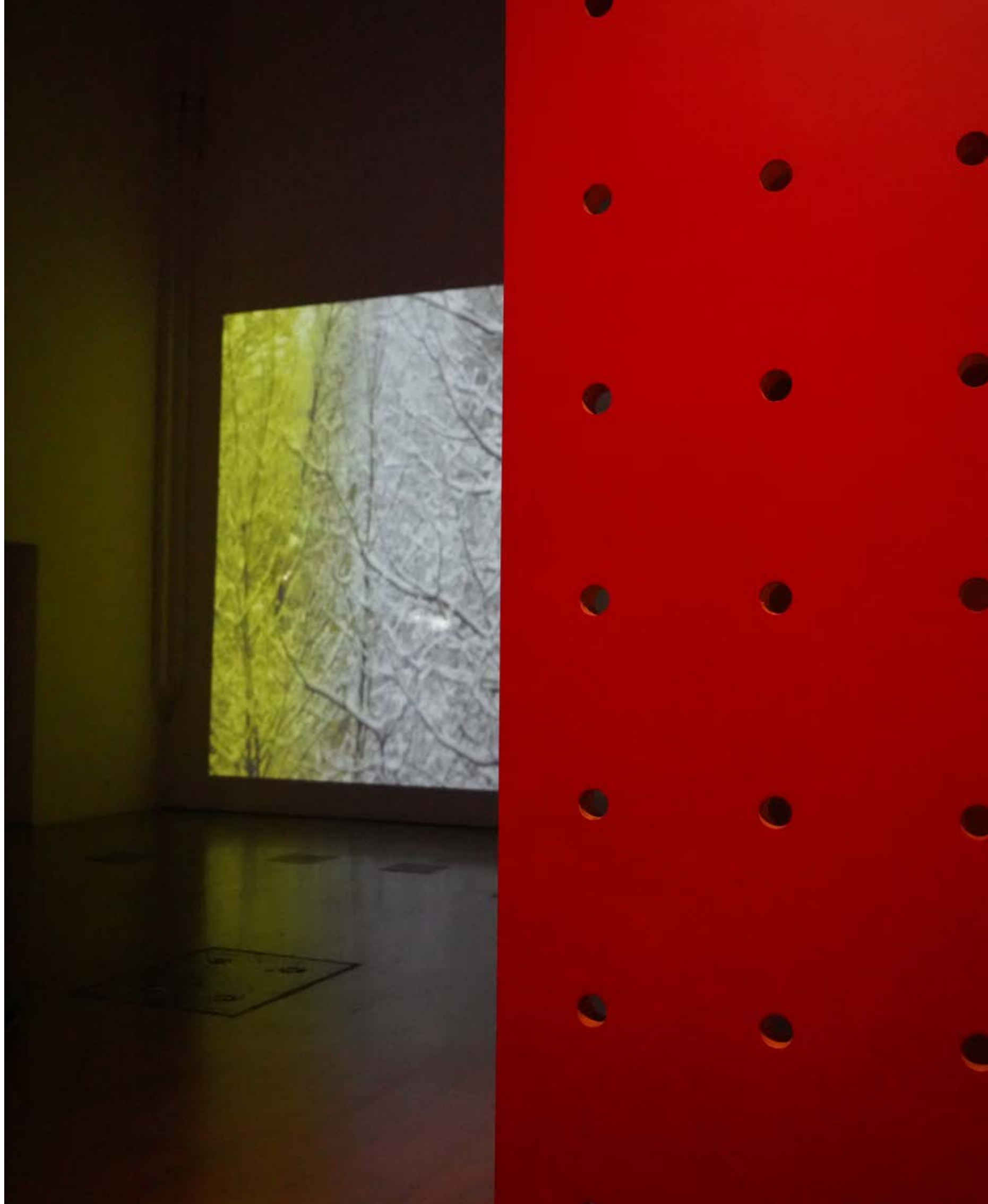
En “el Congo” también descubrí la piscina, a la que podíamos acceder ciertos días. Nadaba ya hacía tiempo siempre en la playa, pero ahora mi obsesión era encaminarme hasta lo alto del trampolín y saltar desde allí. Y lo hice. Apenas sentí el frío del metal al subir los peldaños y ya arriba no lo pensé dos veces, apenas unos pasos y... zaas... sentí mi cuerpo volar, cortando el aire hasta fundir un instante por el impacto y volver a recuperarlo ya “dentro” del tubo-burbuja que mi propio cuerpo generaba en su inmersión, casi hasta el fondo. El túnel de presión perfectamente ajustado como un guante a mi cuerpo dibujaba una especie de uve sin terminar, ofrecía ahora menos resistencia en la ascensión en busca de la cápsula de aire.

En la habitación pequeña, tumbada, casi a oscuras. Afuera mediodía, sobre las dos de la tarde a pleno sol, me decía aquella estrecha pero intensa ranura de luz que se escapaba a la función de la contraventana. Fuera, los gritos de los niños y niñas, alborotados al salir de la escuela. Ya llevaba varios días en cama enferma y quería verlos, pero fueron ellos los que entraron en mi habitación, por aquella rendija, proyectándose mágicamente justo sobre la pared donde se apoyaba mi cama. Pude ver sus siluetas entrar, sus formas y colores deformándose hasta desaparecer y aquella hora se convirtió en la hora mágica durante mi enfermedad.

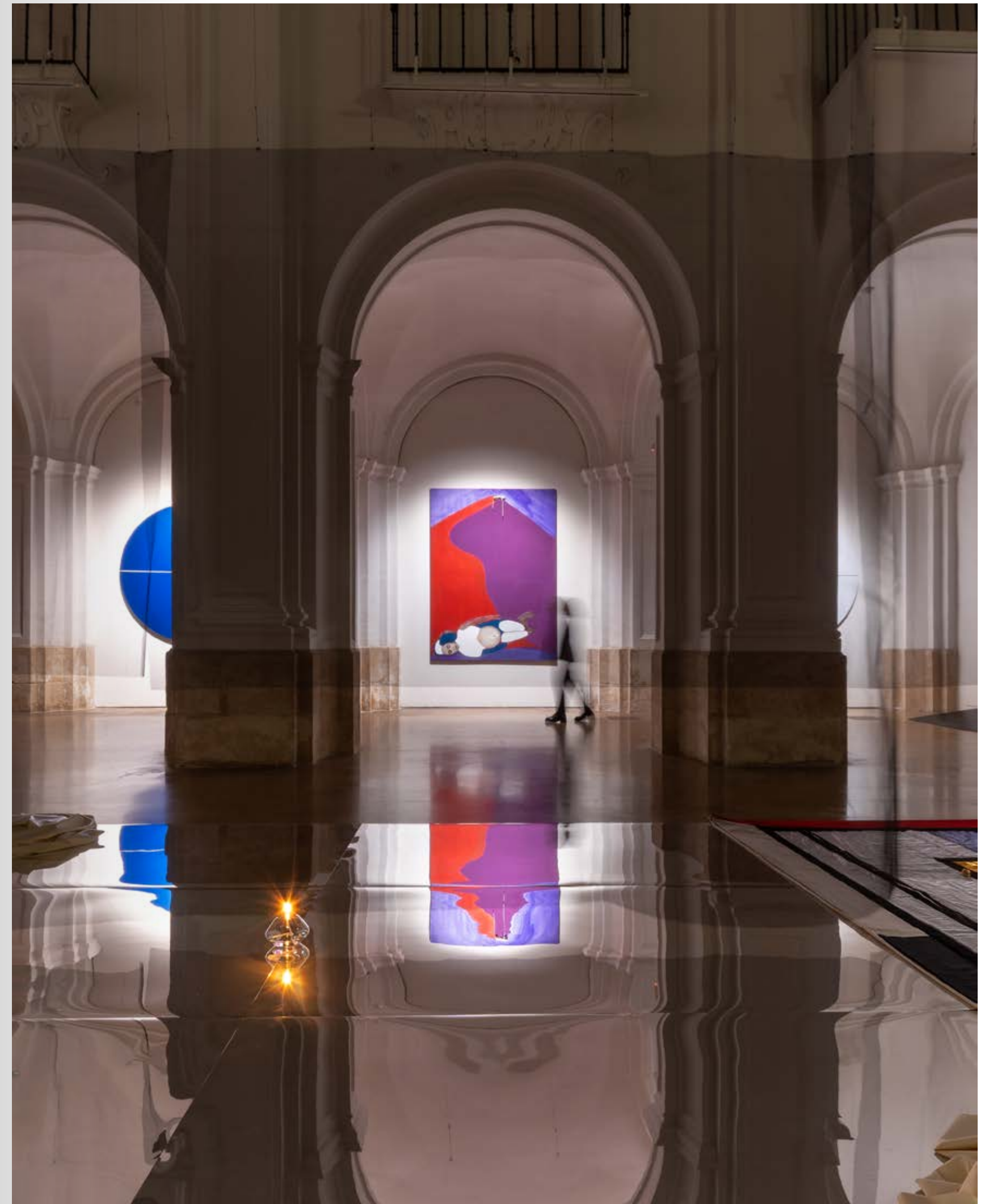
“El deseo construido desde ese otro espacio que nos arropa, desde donde uno propone las otras imágenes del mundo, el estudio.”







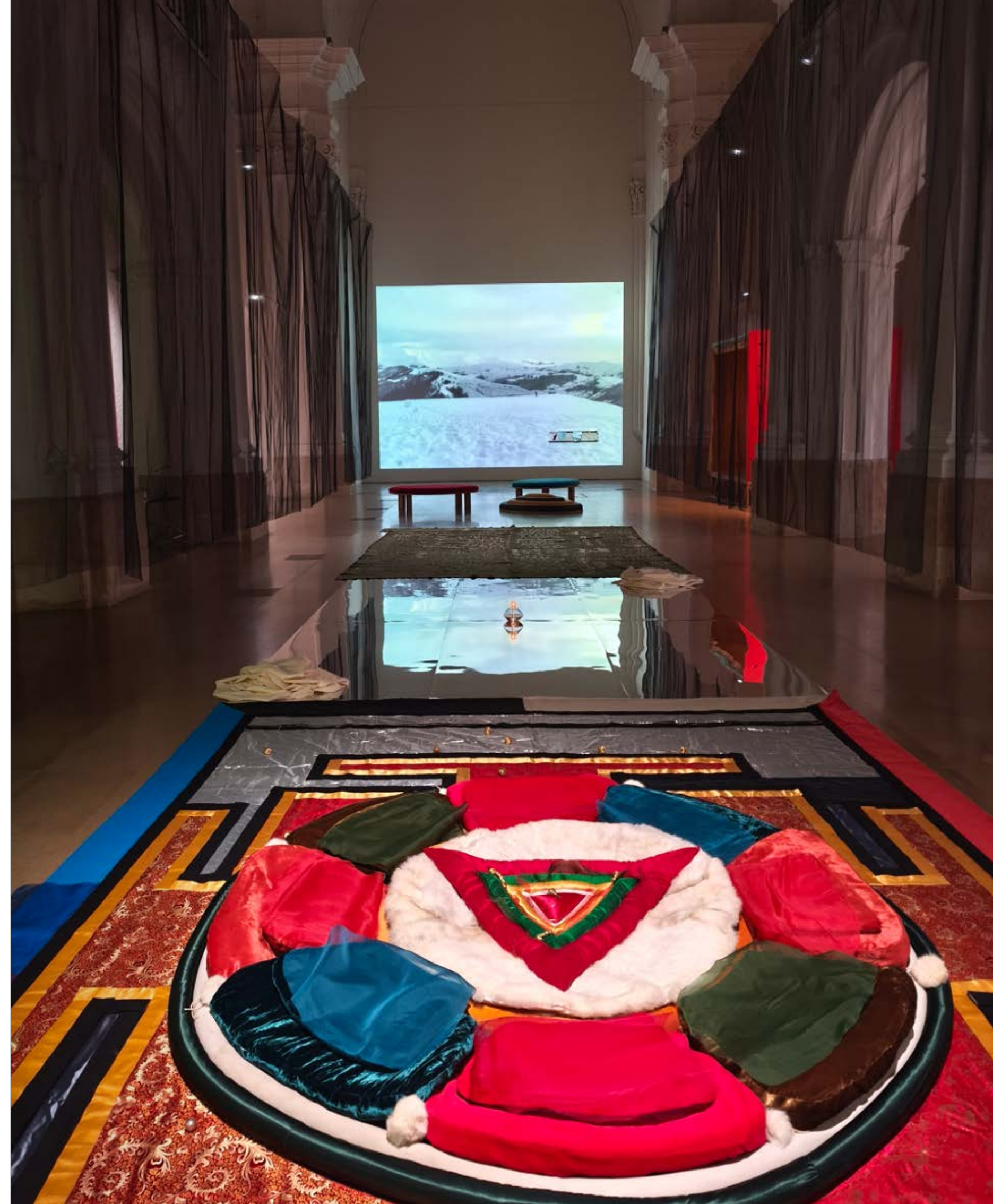
Sala Verónicas













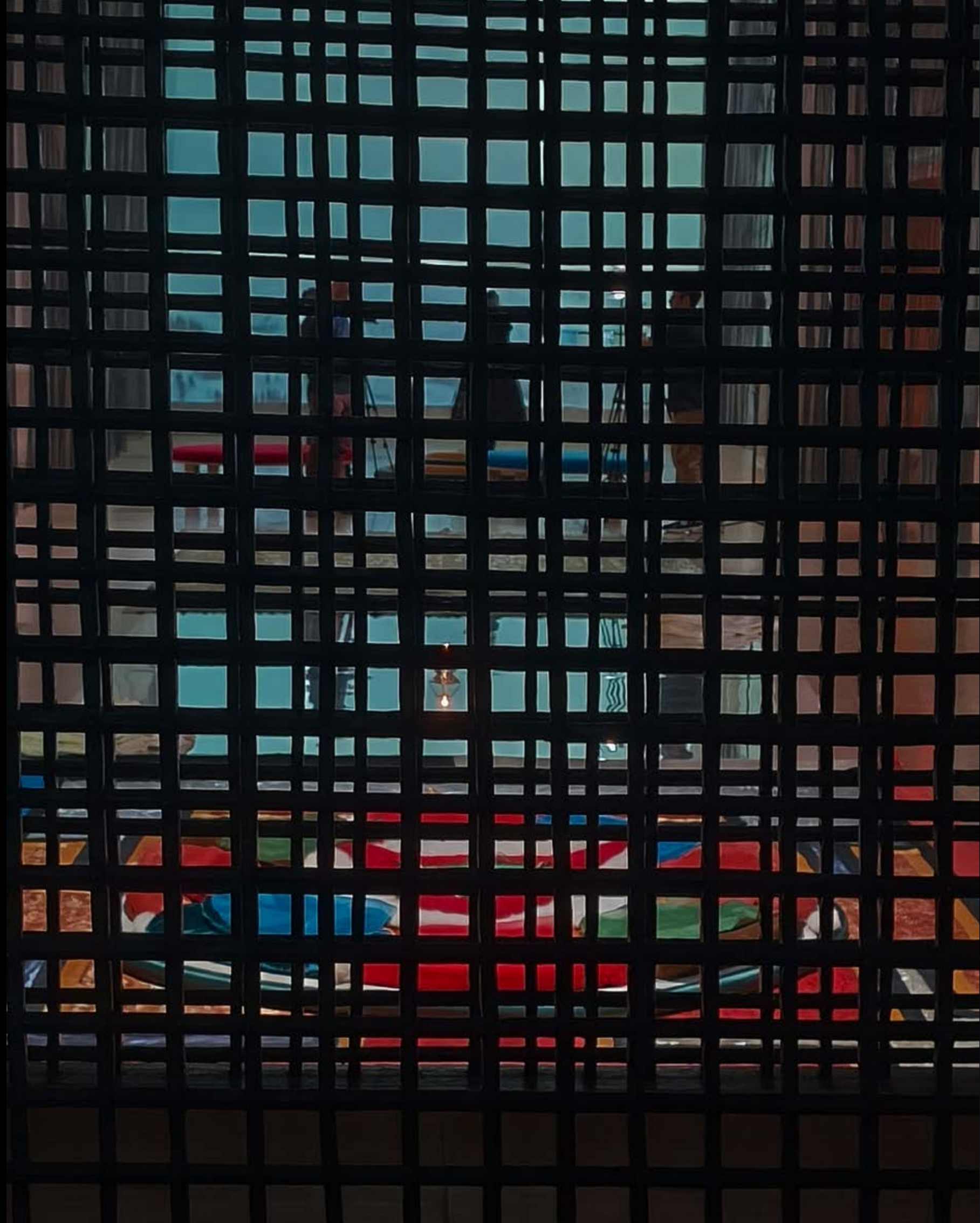
















IN CIRCLES

CARMEN CONESA. REGIONAL MINISTER
OF TOURISM, CULTURE, YOUTH AND
SPORT

We all have our own personal circle of life, and on this occasion Victoria Civera is sharing hers with everyone in Murcia at the iconic Sala Verónicas gallery, which hosts leading figures in the world of contemporary art. That certainly applies to this Valencian artist, whose fifty-year career and the indisputable quality of her work endorse her position as a key presence in the art scene.

Confirmation of this is to be seen at Verónicas, where we can enjoy a representative sample of her best works, including new items created for this show, in which painting, sculpture and video live together in perfect harmony with the outstanding architecture of the room.

The exhibition project that Civera has prepared for the Autonomous Community's space combines a careful selection of significant elements of the artist's world, including her rooms and circular pieces, with works tailored to and created specifically for this show, such as the projections that come to life in such symbolic spaces as the altar and the lower choir.

This "Circle of Life" transports us from Victoria Civera's creative present to *Anonymous Room*, her earliest three-dimensional work, based on her memories of childhood, when at the age of eight, suffering from an illness, she decided that she was going to devote her life to art, in a practice that is a commitment to life and to herself.

Let us immerse ourselves in Victoria Civera's circle of life.

CIRCLE OF LIFE. VICTORIA CIVERA

JUAN BAUTISTA PEIRÓ. UNIVERSITAT
POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Before entering

Círculo Vital (Circle of Life) is a project in which painting, sculpture and video converge, dynamically articulated as parts of an integral and integrated whole. This spectacular deconsecrated space maintains its powerful character, in perfect dialogue with the specific exhibition project that the artist Victoria Civera (from now on VC) has developed for Sala Verónicas in Murcia. The circle has a universal symbolic dimension of unity, equality, dynamism, cyclical time, perfection. The same can be said for the eye as an age-old representation of omniscient divinity and as a contemporary paradigm of a society ruled by images.

Light is the primary source of life on earth, but it is also an inexhaustible source of knowledge and pleasure thanks to sight. The endless interplay between Being and Seeing, of seeing what is around us, glimpsing each other, largely inspires one of the guiding themes of this exhibition. The other revolves around artistic creation from a woman's perspective. The family circle, the circle of friends, the professional circle... life is to a large extent a system of circles around each person.

The show includes some carefully selected earlier works, belonging to two types that have become significant elements of her career: rooms and circular pieces (tondi).

As against the statement of Blaise Pascal, who attributed the origin of all human unhappiness to "the inability to stay quietly in one's room", for VC the room was and is a place that activates the imagination, a place of daydreaming, of reflection, of connecting with oneself.

Other works have been adapted or created specially, such as the vid-

eo projections (sight as projection, exterior projection as interior reality) that occupy the place where all eyes used to be directed (the altar) and where we will continue to see with our eyes closed, thinking and feeling (the lower choir, the cloistered space).

Painting, or rather the painterly, constitutes the centre around which her artistic production turns, starting from matter, from that primordial chaos on which she creates and expresses herself with discursive and interdisciplinary freedom. The female figure, synthetic abstraction, objects, action, sound, video montage... revolving in spheres that unfold ad infinitum: from micro to macro, from time to space, from biology to philosophy, from the particular to the universal. Spherical is the eyeball and circular are the iris, the pupil, and these works in which Civera shows us her exciting vision of the world.

This text is the product of the dialogue I have conducted with the artist over time through long telephone conversations, and especially during a visit to her studio in August last year, where the selection of works was practically finalised, as well as during the setting up and their final installation in the exhibition space. In addition to some general considerations, I have followed the path that those who enter this transformed space will probably take. I have incorporated some quotations from Victoria herself that seem to me to anchor, amplify and enliven my point of view. Quotations are taken from an interview with Kevin Power on the occasion of her exhibition *Túnel eterno*, held at the Centro Guerrero in Granada in 2006. The echo of her voice continues to resonate strongly and acquires new meanings in this show, in which none of the works exhibited at that time is repeated.

The threshold

For years I have been visiting Sala Verónicas whenever I have the

chance. It is a space (without an Odyssey) with which I have had a special emotional relationship since 2001. My first sensation when I cross the threshold, enter the central area and turn to the left is still one of relative amazement and absolute fascination. While my eyes are irresistibly drawn upward to the central dome, this construction retains that ability to divert my mind from any other reality. When I turn round and look towards the massive grille of the lower choir and former cloistered space, I am overwhelmed by a feeling of oppression and intrigue, while my gaze crosses and intertwines with the almost organic wrought iron grid.

Such particularly powerful places – especially those with such a strongly marked architectural composition – are very difficult for artists. Either you manage to make the space work with you, or it engulfs whatever you place within it (like Jonah's whale or Hobbes's Leviathan). It is not a neutral place in which any work breathes for itself, but a dynamic space that demands to be taken into account as a partner in adventure, or else it becomes an implacable adversary.

In this regard, VC has judiciously succeeded in carrying out an intervention project in which she has brilliantly integrated her past approaches with the specific challenge posed by this wonderful but hazardous venue. When you now enter this darkened space, the enveloping sound immediately generates an immersive reaction, a feeling of being inside or part of something that we do not yet know but that already embraces us.

VC's works are autonomous; they work perfectly in isolation, but at the same time they participate in a continuity of process and project that enables them to combine harmoniously with the pre-existing place. We use the word *installation* to refer to artistic forms of expression that expand the values inherent in the art object to enhance the value

of the relationships that arise between certain elements and the interactions between them in a specific context.

The drift towards occupying initially extra-artistic spaces, the activation of the concept of place, of context, the rereading that this involves of the artwork as an object, not only refer us again and again to the revision of the notion of art as a discipline, but also to that persistent – and intermittent – yearning of artists to fuse art and life. One of the great endeavours of modernity, of the historical avant-gardes, was to establish points of contact, of identification between the aesthetic space of art and the social space of the world. Elitism versus populism, high versus low culture, avant-garde versus tradition, individual expression versus mass communication...

In this project in particular, the modern notion of the *Gesamtkunstwerk* or “total work of art” – the Wagnerian ideal of a creative synthesis in which poetry and music, as well as dynamic visuality, converge within the opera stage – is especially apt. Allowing for the obvious differences, the conjunction of a range of different elements and resources has been a recurrent feature of VC's poetics. And not only by combining disciplines and venturing into territories that border on stage design, nor by bringing together disparate materials and techniques (which in the first instance affects the construction of the object as an autonomous entity), but also by freely exploring the relationship between object and context.

The Circle

The circle is a figure I was already using quite naturally in the collages and small drawings I did when I was studying, but it was in the autumn of 1980 that I started using it more, let's say, deliberately, as a skeleton-structure in my work. I remember I was at

*the Molino de Miera. I was pregnant, and we decided to isolate ourselves from the city and culture. Before that, I prepared an exhibition there for the Museo de Bellas Artes in Santander, and it was there that, later, surrounded by Nature, I rediscovered solitude and harmony. My daughter and the circle gestated there together, in a blur of watercolours and charcoal drawings, rhythms and the leafy branches I could see from the balcony where I worked.*¹

Individual and totality, artist and nature as opposite poles that generate a current of energy in perpetual movement. A dialectic that, far from being static, solid and immutable, dissolves and is transformed through an extensive series of strategies that insist again and again on the idea of ambivalence, transformation, movement, process, becoming. A constant flow of the same and the different, the singular and the diverse, that takes us into a paradoxical sphere where logic and reason pale before the predominance of poetics and intuition.

Visual artworks articulate a division between the artist and the world which becomes explicit, materially visible, in the works themselves as the final outcome of a complex process of construction and reflection. Art as a permanent interrogation, as a definition of new regions, as an exploration of new territories yet to be investigated. Art as a space in which countless metaphors of the self present themselves.

The twentieth century has seen a veritable avalanche of revolutions in every sphere, and very significantly in the visual arts. To paraphrase the well-known title of

¹ Kevin Power, “A Conversation with Vicky Civera”, in *Túnel eterno*, exh. cat., Centro José Guerrero (Granada: Diputación de Granada, 2006), p. 26.

Simón Marchán's book,² the dematerialisation of the art object and the revaluation of concepts as art have indelibly marked its development, reaching their peak during the 1970s.

The 1980s brought a return to painting, led by various European and North American neo-Expressionist movements. Painting constitutes the organic heart of VC's work, but far from limiting her vocabulary, this painterly activity has diversified through materials, objects, sound, video, dance and writing.

It was precisely in 1983, as a young third-year Fine Art student, eager to see things, that I first came into direct contact with Victoria Civera's painting. It was a large solo show at the Palau gallery in Valencia. I was literally stunned by the expressive force of those powerful, dark, profound paintings. As well as the indelible impression, I still remember the figure of the circle. Discussing it with Victoria while we were putting this project together, it turns out that they were not round paintings, but rectangular paintings in which the circular shape took on a central structural and compositional role. Since then, the circle has become a highly representative element of her career. While the point is the primary symbol – the absolute unit and the origin of everything – the circle follows it in the symbolic imaginary of all periods and cultures.

Works of art have the ability to link material reality to the symbolic world. It is precisely this axis/hinge that enables VC to open and close doors connecting different planes of existence. In the artist's own words: "The circle, hesitant at first, also gradually became a more dominant pattern, acquiring greater rotundity and es-

tablishing a space or ring where activity was concentrated. I constantly thought of the space where my daughter was growing in my inner cavity; I still have one or two photos of that cocoon-like circle that her body formed inside mine."³

The three pieces facing us, *Ondulada maternidad* (Undulating Maternity), flanked by *Sonido útero I* and *Sonido útero II* (Sound of the Uterus I and II), are the first works that demand our attention. All three revolve (in more senses than one) around that dual nature – biological and symbolic – of human beings and the enormous polysemic potential of the visual. In a way, these first three paintings show one of the cards that this exhibition project brings into play: the intense and intimate interconnection between creation and artistic creativity from the perspective of a woman artist and mother.

In the central piece, the point becomes a navel and the circle a pregnant womb. Although the starting point of reference is her daughter (the story of the circle is repeated in the same way and differently), the painterly treatment quite consciously avoids imitative particularisation: "A painting has to have an element of 'badness', of strangeness, to be good, or rather interesting, and I do pursue that. But speaking in classical terms, the idea of doing a mannerist psychological portrait, let's say, taking it to a field of representation literally linked to a specific identity, doesn't attract me; I tend to speak, or aim to speak, in more general terms and although in many cases I do use myself, I do so more in psychological terms than with the intention of portraying myself."⁴

VC is very free in her use of materials and very uninhibited in moving with total self-assurance between the figurative and the abstract, between matter and glaze,

3 Power, "A Conversation", p. 26.

4 Power, "A Conversation", p. 38.

between gesturality and restraint. The same is true when it comes to titling, or not titling, her works. Since she normally complements and parallels her artistic practice in her writing, the title-work relationship either offers us some guidance or gives us carte blanche to redirect our perception towards surprise, a smile, reflection, social criticism, or the utmost interpretative and emotional independence.

The Moment of the Scissors

This work is particularly complex, consisting of five parts, or, as VC prefers to specify, five skins. Two videos mark the beginning: "Dos días" (Two Days) and the end: "Documento audiovisual de *El trance de las tijeras*" (Audiovisual document of *The Moment of the Scissors*), while "Reposo" (Repose), "Gineceo continuo" (Continuous Gynaecium) and "Sudario" (Shroud) are successively shown on the floor. To call them skins is to emphasise the emotional charge they contain. The skin is the most extensive sensory organ of all (2 m²) and the heaviest (5 kg). Although they are scarcely visible, the number of "circles" in the epidermis amounts to the mind-boggling figure of 2 million. If every orifice has a connective function, it is easy to deduce their fundamental role as an expressive medium. In the skin, everything emerges on the surface; the sensitive becomes visible.

The work is located along the nave, flanked longitudinally on both sides by veils that filter our gaze: a dual allusion to the physiology of the skin and to the garment with which women used to cover their heads to enter the church. Preventing us from seeing clearly is a way of posing multiple questions, of activating our imagination – who or what is hiding? what sort of things can't I see? – and our desire: "I want to see, I want to know...".

Its horizontality, the extreme humility that being at ground level implies (*humility* comes from *humus*,

earth), clashes radically with the extreme verticality inherent in altars. Far from lifting our gaze towards heaven, we have to lower our eyes and read what is at the level of our feet.

"Dos días" is a mysterious, introspective video, in which the images and words merge like visual whispers. Recorded in 1995, it marks the origin of this heartfelt poetic manifesto. A little old chair from a nursery school, solid and full of memories, offers us a seat to watch and listen to the video. Beside it, some cymbals with their sticks enliven the space and activate our curiosity.

The scissors in the title allude not only to the specific act of cutting the umbilical cord, but to birth as a radical change of state, of life context. The skin consists of three parts, epidermis, dermis and hypodermis, a trilogy that VC has transferred to each of the floor pieces.

"Reposo" represents the inner state, the deepest part of us; its shapes and colours refer to certain Tibetan Buddhist mandalas, and the cushions arranged in a circle invite us to sit down communally, to sing in chorus/in a ring, to meditate. In temporal terms it is the period before giving birth. Both at the beginning and especially at the end it is advisable or necessary to rest.

"Gineceo continuo" is composed of two skins of very different natures. The lower one is like a rigid mirror in which everyone (in the feminine, because a gynaecium was the space in Roman houses reserved for women) is reflected. The upper one consists of four pieces of latex arranged like cut strips of skin/cloth: childbirth?

"Sudario" is the external, social part. Starting with some American army blankets (militarism as the epitome of male/macho violence), a number of women, friends and acquaintances, were invited and took an active part in freely embroidering the insults they had received

at some point in their lives. The variety and quantity of expressions written in various languages arouse a broad spectrum of sensations and feelings. This, sadly, is still the current situation that extends over the whole planet, at all levels of society: the everyday reality of so many women abused from childhood to old age.

“Documento audiovisual de *El trance de las tijeras*” is a recording of an action in which Germana Civera and Vicky Uslé (the artist’s sister and daughter) appeared when it was first presented at the Palacete del Embarcadero in Santander. Like any record – regardless of its audiovisual nature – it functions as a fixer of/in the memory. So this ephemeral action, this dance, serves to complete the succession of readings that surely occur while we walk, stop and continue in search of a new piece, a new story.

As I have very briefly described it, this work operates on several layers of meaning, of sense, of emotion. It is closely related to the three paintings that run in parallel, but it opens up other fields of reflection.

In this connection, I feel it is essential to raise the subject of identity, one of the issues most hotly debated from the most wide-ranging perspectives. Both the search for everything related to the natural or social environment and the investigations of personal identity (the body) that have proliferated to such a degree in recent years are merely two complementary, parallel, interwoven, even profoundly coincident ways of approaching the issue. This coincidence can be linked to the problem of the nature of being, and identity can be articulated between being female and being a feminist. In Victoria’s own words: “As a woman I fully identify myself with the fight for women’s rights. It’s time to abolish that congenital racism which still tears us apart so often when we listen to the news or simply hear a conversa-

tion in the street, but my militancy is in my art and is articulated in a different aesthetic manner or form, depending on the issues and the media, but almost always on the basis of feeling, not dogma.”⁵

It seems clear that VC, far from proposing dogmatic, categorical solutions, operates through the fragility of tension and the evocative force of metaphor. In line with this need to search, there is an abundance of geometric references, organic forms, poetic figures, materials that refer us again and again to the skin as a paradigm of sensitivity; to images of birth, development, evolution, growth, but also of confrontation, denunciation.

Anonymous Room

Since I saw this piece at the Museo Patio Herreriano, in the context of the exhibition *El tiempo es circular en el silencio* (Time is Circular in Silence), it has been clear to me that it was relevant to include it, for two reasons: because it refers to the foundational event of her creativity, her firm determination to be an artist, and because this room creates a dual dialogue: with the three previous “chapels”, as a material continuation, and conceptually with the cloistered space of the lower choir. Simple in its cubic structure, complex in the parts that compose it and the elements that inhabit it.

In principle, the idea refers to the studio, the part that protects us, a body-habitat, and the one that uncovers us, opens us and leaves us exposed: the work. In a sense it is a three-dimensional metaphor for the mental and physical space where your dreams are generated and where they too come to be embodied, to be a work. [...] A secluded, open space. It was light and shadow, a haven with die-cut walls. A corner with a

5 Power, “A Conversation”, p. 35.

*lamp and a slippery, sloping steel ramp-floor. The section cut replaced the door, only a mesh of criss-crossed threads prevented you from entering it, but in the cut several skins could be seen, which, superimposed, formed the protective casing, epidermis and dermis of your sleep and work mechanisms.*⁶

The close links that exist between human beings and their living spaces are symptomatic of the profound identification arising from the inevitable fact of *being in space*, the basic structure that we cannot avoid, and from the importance of context, a changeable situation that also ends up conditioning us.

The key role of domesticity in this work by VC merely reopens the eternal debate between the universe of essences and the world of appearances. In her works, VC presents us with a dilemma that may not actually be a dilemma: it is not what it seems... but it can be anything you can imagine. Her ability to transmute matter without seeming to do anything at all is really remarkable.

The simplest elements offer distinct levels of interpretation, of approach. The most apparently disparate materials are capable of containing surprising hidden connections, even identical antecedents: the paramount importance of process, of transformation, as visible manifestations of the passage of time, of evolution, or simply of the event itself.

However, matter does not exist in the abstract, but adopts the most diverse forms: material forms, which, when they are three-dimensional, constitute objects, things. Objects also include everything that can be the substance of knowledge or sensibility on the subject’s part, as well as an endpoint or purpose of the acts of our faculties. In other words, those small pieces, like al-

6 Power, “A Conversation”, p. 41.

most animated objects, are not only outcomes but vehicles for interpretation and enjoyment.

Objects are indifferent to conventional good taste. VC deliberately avoids any insistent, excessively rigid or mechanically precise finish. Relatively often, she returns to previous works. Time as process is an active factor, inherent in this artist’s way of working and her ethical and aesthetic attitude.

Looking at *Habitación* anónima, to the right, against the back wall, a black bench with some black headphones invites us to sit down and listen to Thiago Abreu Pinto’s audio, in which he gives voice to the interesting text he has written about this evocative piece.

Voyage

Directly opposite that room from childhood, divided off and occupied by just a few objects, we encounter a monumental painting resoundingly highlighted by a large red velvet frame. On the raw canvas a female figure, naked but wearing shoes, is lying on another figure, whose hand caresses her sex. The bodies merge and the heads blend into an organically Siamese form. Two black circles with white borders question us about the scene we are looking at: sex? love? pleasure? pain? Once again, the play of dualities, polarity, establishes itself as an axiom that catalyses doubts and emotions.

For me, this work in particular raises the age-old problem of representation in painting. Everything fluctuates between being and seeming; the degree of iconicity makes its status as a painting clear, but the subject and our perception lead us towards other realities. As matter it is painting pure and simple; as an image it is a love scene. Being and seeming find fertile soil in that ancestral debate inherent to the visual arts. As a reality that is also an image, this painting poses, in a way that is as natural as it is dramatic, as clear (by

its obviousness) as it is profound (by its complexity), the problem of creativity, a creativity that functions by opening gaps between matter and concept, between reality and representation, between writing and image, between past and future, between reason and intuition, between others and oneself, between exterior and interior, between visible and invisible, between conscious and unconscious.

The red velvet frame performs several functions; the first is to highlight and enhance the presence of the painting. The second is to emphasise the sensuality of the scene depicted. The material chosen has a clear haptic dimension; the soft texture of the velvet caresses our eyes (not for nothing is the transparent cornea a mutation of skin, which “hasn’t lost its touch”: what was skin still has a certain ability to “touch” by looking). It is no coincidence that red (the “heaviest” vibration in the colour spectrum) is associated with passion, with fire and play, in this case of love.

Snow in Saro

Let me say at once that I have serious reservations about video art in general, and particularly about the way it is usually presented in exhibition spaces. However, this video, for me, was another case of love at first sight. The music, the images, the way it is structured, that enigmatic maquette which projects its timid, delicate, changing shadows on the moving image, captivated me years ago when Victoria and Juan Uslé held a joint exhibition in the Josep Renau room of the Facultat de Belles Arts de Sant Carles, the current successor to the School of San Carlos, where they studied art.

Projected onto the former altar, simply adjusting the width, with the magnificent sound that greets us from the very moment we cross the

threshold, not just physically,⁷ this video is a complementary counterpoint to the no less impressive lattice that faces it at the other end of the nave. That static rectangular grid of dark wrought iron is counterposed to this dynamic succession of images with sound, among which certain scenes (those that give the video its title) stand out. In the fragments in which the heavy snow is seen falling, at least two grids can be seen: that of the branches of the deciduous trees, which trace a fine, dark criss-cross pattern, and that of the snow itself, which at certain moments is a free-falling expanse of white lace, dynamically superimposed onto the grid of the branches. We therefore have a triangular interplay of three different grids, which could be interpreted as three abstract approaches.

At this point, I cannot fail to refer to the essay of this title by Rosalind Krauss.⁸ With great lucidity, this author spells out the enormous prominence that grids acquired in abstract art from its earliest origins at the beginning of the twentieth century. There are a couple of issues that I think it is relevant to highlight.

The first is its notable ambivalence, resulting from this visual structure based on the vertical/horizontal opposition. Visually and internally it organises the two-dimensional space of the painting (in this case the video), but conceptually and externally it leaves interpretation, and the doors of our imagination, open. “The mythic power of the grid lies in the fact that it makes us believe we are mov-

⁷ See Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, trans. Willard R. Trask (New York: Harcourt, Brace and Co., 1959).

⁸ Rosalind E. Krauss, “Grids”, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986), pp. 9–22.

ing in the realm of materialism (or science, or logic), and at the same time it allows us to give free rein to faith (or illusion, or fiction).”⁹

The second is its enormous capacity to extend visual reality in art beyond its physical limits. Again and again, the grid bypasses the perimeter boundaries and conceptual limits of the surfaces of the works themselves and becomes present, elliptically, in the viewer’s physical and mental space.

In the case before us, there is no doubt that sound contributes greatly to the central prominence this work acquires. In the crossing area, three small oval seats of different heights, (in)dependent children of the *Sofá Land* piece located in the lower choir, enable visitors to sit down to enjoy this wonderful video. Those who do so will be able to appreciate the interesting play of parallelisms, oppositions and relationships that VC deploys over the course of those 19 minutes that flash by like the hypnotic falling of the snowflakes, like the terrible explosion of the planes in the Twin Towers, like the quiet passing of two bicycles in distant places on planet Earth.

Verónicas. *Sofá Land*

When we turn round, our gaze is captured by two fixed circles that replicate our two eyes: on the left, a black one with a white strip; on the right, a white one with a black border. We look across the space and through the lattice while we make our way towards our encounter with... we are not yet quite sure what. We enter the lower choir, enclosed in black as always, where two pleasant surprises await us: a video projection, *Verónicas*, and a sculpture, *Sofá Land*, which is usable, and even enjoyable, as its name indicates. Both are pieces conceived specifically for this show, but as is usually the case with VC’s works, they

⁹ Power, “A Conversation”, p. 60.

are closely related to previous projects, while generating constant dialogues through sheer proximity.

Verónicas is a simple video montage full of nuances that are worth stating explicitly so that they do not go unnoticed. The starting point is an extensive series of field recordings of eyes, looks of female models depicted by painters. The models are almost always anonymous, objects of representation at the service of the theme, the story, the commission. The rectangular close-up framing (an anti-mask that focuses attention on this part of the face) includes a slight, brief nearing of the camera that is repeated with minimal variations in both circles. Being screened on black or on white introduces subtle perceptual modifications of both size and colour. The continual change of model highlights a longstanding tradition that had not been questioned.

In a few cases, the eyes are looking straight ahead – which would be the usual type of portrait, where the gaze addresses us directly, making it clear who the subject is. Otherwise, by contrast, they are directed right or left, up or down, conditioned by other looks or other purposes different from the self-affirmation of the frontal gaze.

Their location in the cloistered space points to a dual reflection:

– That only the gaze can escape from that enclosure, only the gaze is free to traverse the space beyond the bars.

– That these gazes have historically been conditioned and subjugated, in contrast to the dominant male gaze. If we confine ourselves to Sala Verónicas and place ourselves in the symmetrically opposite space, the altar, that male gaze would personify the divine. “Theory” comes from *theoros*, a spectator or observer (seeing/ knowing/controlling). Hence God (*theos*) is represented by an omnipresent and omniscient eye.

Sofá Land references *Sofa Luna*, already anticipating the play of

symmetries and polarities so dear to the artist.

An actual sofa, voluptuous, solid, plump, radically and reciprocally dual. The red and blue velvets around the perimeter, together with the black and white ones in the centre, are a real shout of contemporaneity, a neo-sixties revival (another kind of nocturnality and voluntary confinement). Comprising two symmetrically contiguous parts, its oval central shapes, made up of concentric segments that grow wider or narrower, end in a line, also alluding to the female genitals (vulva/clitoris). The most that someone of my age and build can manage is to sit on the outer area, but a small, restless creature (like Io Theseus) will not hesitate to jump inside and curl up in the centre, as warm and cosy as a mother's womb.

After leaving

Integration, in the sense of the relationship of parts to form the whole, underlies a complex framework in which Victoria Civera's personal obsessions merge. Integration of various disciplines, marked by that alternation of specialities and discourses that is synthesised in the fusion/opposition between the physical solidity of the three-dimensional object, the evanescent two-dimensionality of the image, the ephemeral action... it all converges in that unique microcosm of the artist's own world.

Everything is related to everything else. The disparate techniques and procedures help to particularise a poetics of her own. With sensitivity and diversity, distancing herself from monolithic postures and the dominant visual idioms, she constructs an effective framework that functions as a personal correlate of that broader sociocultural context.

The claim that "a picture is worth more than a thousand words" is based precisely on the persuasive power of the image transformed into evidence.

This persuasive power is linked to an unusual facility for establishing comparisons, for relating the work not only to oneself and other second persons, but also, and finally, to the viewer. There is no more effective art that that which is capable of creating relationships of affinity with third parties, starting from the work as the central nucleus that radiates its energy in all directions.

The explanation for the hackneyed and endlessly repeated statement that every novel – and by extension every work of art – is essentially autobiographical undoubtedly lies in this common space interwoven with the inexorable passage of time. When memory comes into contact with artistic activity, it is not so much the storehouse, the archive, the library where the vestiges of the past are deposited as the generator of a series of new constructions raised on the past foundations of recovered time.

"There are other worlds, but they are in this one." This well-known saying, often repeated but no less true for that, can well serve to define one of the inherent qualities of Victoria Civera's art: its ability to show how beauty can be found in the objects and situations that at first sight are least open to being considered artistic. Indeed, it is striking to observe that precisely by exploring the very reality around us the most moving hidden beauty can be revealed.

VICTORIA CIVERA

THIAGO DE ABREU PINTO

Victoria Civera woke up one morning in 1963, at the age of eight, in a room that seemed to be frozen in time, a capsule that isolated her from the outside world, from the children running in the streets, from the light shining in through the chinks in the windows. There she remained, completely inactive, for a year.

The room, with silent, narrow walls, was shared with her elder sister, but Victoria's real companions during that period of seclusion were not people, but the objects that gradually shaped her world. A whole year without being able to move around, without being able to go to school, without the bustle of everyday life. In that forced silence, a subtle but profound process began to occur. Her mother was the first to bring her a pencil and paper. "Draw a picture, darling", she said, like someone throwing a rope to a person who is about to sink. But she didn't just draw. Between the pages of books, those that her mother left near her, she found other doors. One afternoon, her mother brought her a little transistor radio. The room, previously submerged in an almost monastic silence, was filled with music, which, from the first chord, took her breath away. The vibrant, unmistakable voice of Maria Callas began to fill the air in the room. Victoria had heard music before, certainly, but never anything that touched her like that, never anything that had such weight, such ability to lift the walls of her little prison. That music she heard for the first time was *Madame Butterfly*, an aria that slipped into her soul like a ray of light, illuminating everything in its path. She couldn't see the sky, or the distant mountains, or the waves of the sea, but in her mind, there, in that room, everything unfolded. The radiance of the moon, the mountain

peaks, the water lapping the silvery foliage: everything she couldn't see was revealed to her in that voice, which spoke directly to her heart. Callas's voice, deep and full of nuances, became a beacon, illuminating a world much larger than the room in which she was confined. In that room, Victoria discovered that the universe was not a physical space but an extension of the mind. And she learned something else: the power of the imagination, its ability to transcend the limits of the tangible. In an instant, tears filled her eyes, as if Callas's voice in itself could draw out from her all the accumulated anguish of a period of immobility.

And in the midst of that revelation, she thought of her parents, how they fluctuated between worry and hope, how they tried to ease her suffering. Her father immersed himself in yoga positions, practising an art he had known long before she was born. He talked to her about relaxing, focusing her mind, listening to her own body, projecting an image of well-being. He told her that she should visualize herself healthy, that she should focus her mind on each part of her body, from the tips of her fingers to the last strand of her hair. "Imagine that everything is fine", he told her, with a seriousness bordering on the ceremonial. And so Victoria, in bed, closed her eyes and began her meditation in silence, going over every organ, every cell in her body, making sure everything was in its place, that nothing was damaged. In her mind, everything was fine. She was healthy. But reality, the reality of the room, the reality of the days endlessly dragging on, taught her to do something more. It taught her to create worlds, to give form to the intangible, to expand what her body could not do. Imagination, she continued to think, is inside us. All we need is a little silence, a little space to let it grow. The pencil and paper, in that sense, were her allies. They were the instruments

that allowed that seed to grow and imagination to overflow and take shape. With each stroke, Victoria was building, and at the same time rebuilding herself. What she could not touch with her hands she touched with her mind.

The Victoria of today, looking back, clearly recalls that room, which, in her mind, is still essential to understanding her work. That was where she began to understand that imagination is a land without limits. And there, in that same room, she learned that art, poetry and music are simply doors that open us to what is not seen, but felt. A year without moving, a year of stillness, became a fertile space where the soul could grow. And now, recalling those days, Victoria understands, more than ever, that imagining is not limited, does not tire and is not extinguished. And for that reason, she thought one day as if something were finally taking shape in her mind, she wanted to give material expression to this space, this room, as her first large-scale work, so that it would not be lost, so that it could always exist, as it existed in her very self at that precise moment.

The work, entitled *Habitación anónima* [*Anonymous Room*], a nod to Virginia Woolf, became her first grand gesture. It is the same size and format as her original room. She remembered very well what that modest flat was like, a working-class family home, without ostentation but with a deep love of knowledge. She thought, with the distance of time, that there are things that remain inscribed in the body's memory. This room that had been her prison also became, for her, a refuge, the inner space we all carry inside us. *Habitación anónima* speaks of the seclusion we need in order to be in touch with the deepest part of our being, but also with other people. It is a work about the need for those inner spaces, those we carry with us but also those we can construct outside, in the world around us. In the late

1980s and early 1990s Victoria began to explore a series of small-scale works, such as the paintings on the theme of the womb, a subject that was profoundly dear to her, as if her work were a constant search for the space where life is gestated. *Alma de jardín* [*Garden Soul*], for example, a work made with household objects, arose from that sensibility. It brought together what she was developing, the essence of everyday life, of domesticity, in the form of little models. These models, on white islands, became ever larger. *Habitación anónima* was one of those enlargements, a work that combined refuge, memory and the desire to give shape to the intangible.

But the definitions, as always, are neither clear nor linear. Victoria, who has experimented with so many formats and materials, still considers herself above all a painter. Painting, for her, is the core of her practice. When she thinks of it, she also thinks of that perpetual game of being a child and an adult at the same time. Memory, Victoria thought, is serpentine, taking unforeseen paths and yet always returning to its origin. She therefore understood that this room, her room, was not simply a physical place but a broader and more mobile space, an idea that changed shape, multiplying and expanding. The room, in her thoughts, was not a fixed location but a hemispherical laboratory, a place that existed at several points in space and time simultaneously. At first, her studio in New York was no more than her kitchen wall. It was there, in that space of everyday shadows, that her first aspirations arose. Later, she managed to arrange a small space on the upper floor of the house, a room with a fireplace, where she began to create her first "charcoal" paintings: small, initial pieces, which unfolded in the angle of the walls. And at that moment, Victoria thought of how, ultimately, that space was simply an extension of the same anonymous room, the one that had been born in her child-

hood. Later on, that space grew, moved and was transfigured. It was transferred to a basement in White Street. There, almost hidden, the seed she had sown in the kitchen, in the room with a fireplace, continued to grow. Each place became an extension of the same inner refuge. And she thought of another of her works, *Sofá Luna* [*Moon Sofa*], which was also connected with all this. Because in the end, she thought, everything she did was related to human beings, to what we are, to that need to look inside ourselves, to find our reflection in ourselves, as if we were standing in front of a double mirror. *Sofá Luna* was life itself, the primordial water we come from, the water we are. And the moon, and the seasons, those cycles that pervade us, that define us. She also thought about menstruation, births, everything that connects us to the most essential part of our being. She thought that all those works sprang from the same root, the same need to heal, to cleanse, to understand ourselves. Her grandmother had a small textile business, so her materials were more than mere fabrics to her: they were a connection to something profound. Carpentry too, because her father made all their household furniture. Sometimes he brought her discarded plans of the work at the factory, and she used them to draw on. It was there, on those plans, that she first drew Disney's Bambi. She turned the Bambi patterns, the same ones that Señora Lola, who sewed her clothes, taught her to make, into something with depth. At that time she made her first three-dimensional object. It was the first undulating volume of her career. So she began to draw the patterns for her own clothes. That was the origin of *Sofá Luna* or *Sofá Botón* [*Button Sofa*] or *Botón Luna* [*Moon Button*]. Also, she thought, it was connected with the Fallas, where the structures are built just to burn, to aggrandize what is small and then reduce it to ashes. Making *Sofá Luna*, for her, was like making

a Falla: a process of enlarging what has already happened, of shaping what, in the end, is transformed.

She thought that all those works sprang from the same root, the same need to heal, to cleanse, to understand ourselves. *Habitación anónima*, in particular, revealed something fundamental to her: that healing does not come only from outside, but also from an profound inner dynamic that begins at the very root of our existence. It was, she thought, a process of regeneration, like that of a root growing in reverse, expanding from the inside out, towards the world. And the root had begun in that little room in her home, in 1963. From then on, it was watered, growing in directions that were not always linear, whether in a room, a kitchen, a river or a city, when we are sitting on a bench or in the shade of a parasol. The Anonymous Room is everyone's home, the place we return to again and again, even if we never quite find it in the end. Because like memory, that room shifts and is transformed, adapts to us, but always remains there, inside each of us, hoping to be discovered, waiting to be inhabited.

MÓNICA CARBALLAS

*There is no First or Last
Only equality
And who would rule
Joins the majority.
There is no Space or Time
Only intensity,
And tame things
Have no immensity.*
MINA LOY

I

Through a black veil at the level of your eyes outlines are blurred and colours are softened, placing a filter between you and the world. Look into the distance to see better. How difficult it is to let go of those invisible cables that conduct tenderness and care. *El trance de las tijeras* [*The Moment of the Scissors*] reminds you of the necessity and the painful conflict of detaching yourself from something or someone to whom you are connected through emotions.

Life is a string of losses. She kept it in the magic pocket of that green apron. When she kicked the sand up with her foot, the sparkling against the light created a fleeting constellation. *Two days*. Memory needs to be evoked in order to exist. She felt the weight and the movement of her curls when she played at hanging upside down by her legs. *There, in the place where the flowers grow that cannot be seen, because they grow backwards*.

Repose. Silken calm. Lying on a flower. Afternoon drowsiness on the skin and velvet inside. Placidity of a calm circle. Rest and lethargy swathed in colours of tulle. Tranquillity uncovered. Serenity dotted with little bells.

Mantles for cruelty. *Shroud*. Mantle-mantra that wounds inside. Green mantle covered with white words. Insults to women sewn by women that resonate in your subconscious. Ver-

balizing them to give them shape outside the norm. Endless folds of skin. We start from ourselves and give birth to ourselves. A *continuous gynaeceum*. According to the Spanish Academy it means harem and seraglio. An infinite gynaeceum. Tell us everything you can do with tenderness. We still have so much to write... False mirror of distorted reflections. *Empty*. Reflective metallized paper and adhesive tape. Tabula rasa for Mina: “Women must destroy in themselves the desire to be loved.” Anarcha-feminist. Empty mirror. To love to accompany the living.

II

In 1998 Victoria Civera presented *El trance de las tijeras* at the Santander Port Authority’s Palacete del Embarcadero. Her sister Germana Civera, a professional dancer, and her daughter Victoria Uslé, an art student at the time, contributed the experiential dimension of dance, through a personal and unique dialogue with the different layers that make up the piece.

This work was sparked off by the video poem *Dos días* [*Two Days*] (1995), narrated with breathtaking intensity by the young voice of Victoria Uslé. She was then thirteen. The mother’s words verbalized in whispers by the daughter’s voice connect the two of them through the thread of memory. “I felt I was inhabiting my mother’s poems”, says Victoria Uslé. The camera brushes the surface of the skin, turning it into an abstract canvas. The image appears and disappears on a changing saturated colour. In the background, the sound of cicadas on a summer afternoon. The face belongs to Germana. So the circle of blood is closed. *Dos días* functions as the first layer of this series of skins of a work without end.

El trance de las tijeras contains references to embryonic works from the 1980s, such as *La bailarina* [*The Dancer*] (1982), *Autor-*

retrato [*Self-Portrait*] (1983), *La huida* [*Flight*] (1983) and *Autorretrato sueño 1* [*Self-Portrait Dream 1*] (1985). In those years, Victoria Civera used dance and body movement as a means of activation before starting to paint the picture. The poses and gestures depicted in those paintings come to life through the dancing of Germana and Victoria Uslé.

The audiovisual document of the action becomes one more layer in the endless gynaeceum created by Victoria Civera. The inner rhythm of bodies creates from the ideas contained in the various skins: *Reposo* [*Repose*] (1998), *Sudario* [*Shroud*] (1998), *Gineceo continuo* [*Continuous Gynaeceum*] (1998) and *Vacío* [*Empty*] (1998). Germana was about to give birth and Victoria Uslé was just becoming a young woman. The two dancers interact with each other and engage in a dialogue with the works. The intention, says the artist, “was not to create a choreography but to convey the ancestral essence that arises from within and liberates us”. Their voices merge, pronouncing prolonged vowels. Their movements alternate between contraction and relaxation. Victoria Uslé’s lightness contrasts with Germana’s powerful energy. The gestural abruptness and inner malaise seek to exorcise the pain of bodies at the frontier between being and non-being. The movements of both of them show the violence that a woman can come to inflict on herself. If you are mistreated, you mistreat yourself. The arms and legs trace circles and spirals. They anticipate the transition from the tranquillity of the womb to the drama of the *trance de las tijeras*, the moment of the scissors, severing the umbilical cord. It is no longer joined to you, it is joined to the world. With this work Victoria Civera suggests new poetic and discursive approaches to questions that she has constantly been asking herself throughout her career, to do with what it means to be a woman in relation to the world.

Body movement is discomfoting if it is not functional. If its purpose is not understood. The body is seen as a threat if it is disobedient or disorderly, if it is badly dressed, unkempt, if it is wounded or ill. Women’s bodies are constantly questioned and disparaged for being non-standard. The naked female breast is still censored as provocative in the twenty-first century. Nomadic bodies endanger discipline and threaten the diffusion of energy necessary for work. Public spaces are monitored to prevent uncontrolled bodies from coming together. Away with taverns. Away with encounters of bodies. Away with dancing. Every body at home, connected. Silvia Federici suggests the need for a reappropriation of the body accompanied by an expansion of its powers individually and collectively. The body of whatever populates the planet in conjunction, as a single body formed by all bodies, by all forms, animate and inanimate. Dance is essential to this reappropriation because it transforms us as women and transforms space. Bodies can change the world.¹⁰ So let’s dance!

10 Silvia Federici, *Ir más allá de la piel: repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2022), p. 180.

**HIDDEN AND EXPOSED,
WHERE FORM AND VOID
ARE ONE, 1995-2016**

VICTORIA CIVERA

The senses play a fundamental part in perceiving and conveying emotions, in enriching and shaping our life experience, without ever separating emotion from commitment in a binding attitude to life.

To the limits of the possible, fantasy is joyously fertile

I think that the more profound an art form is, the more it makes us think and the greater its complexity, and also our engagement. There are issues and themes in art that engage humanity, works, ancient and modern, that address the viewer as a receiver of subjects and sensibilities that change over time, but that also, and to a large extent, remain; the commonplaces of humanity, which, though changing in form or style, address energies and explore places of greater depth than those of a merely circumstantial nature. In all the arts, works are born and take shape through experimentation with the senses, from where emotion is formed and our consciousness will enable us, by conceptually editing the emotions, to formulate a work of particular appeal.

TWO DAYS, 1995

VICTORIA CIVERA

between holes, linked
without light and without words
a mad world of steam
and blankets
fear that is there
where windows are left open
the back of the house
the wall,
white and high
separating us from the trees and the earth
finger head
was still there,
inside the hollow
inside it, also the birds
pecking
the bark of time
the leaves
sprouting without necessary order or time
everything was coming to life again
in the afternoon light
and the shadows
reaching that density
which turned them into the soul of things
the thread of the fugitive caterpillar
braiding the hours and the unease
the games
turned into diabolical constructions
and there, the shadows alongside the debris
the fire alongside the scraps of rubbish
spreading oil-smelling drops on the old wood
I am lost
burning with madness
and in disarray
looking for darkness in your hollow
waiting
for the cold to overcome me
there, in the place where the flowers grow
that cannot be seen
because they grow backwards
staring blankly again between holes.

**POCKET ROOM.
BEAM OF LIGHT, SARO 1995
(ON DRAWING)**

VICTORIA CIVERA

It was August, on a torrid afternoon in the hottest month of 1964, and I was walking alone, slowly repeating some words that I couldn't quite pronounce properly. I repeated the Rs between long silences, feeling the content of the words slowly fading, so I repeated what we are not told about. My hands, under the effervescent heat, were tense, one holding the folder full of drawings and the other clutching the key to the house, near the sea. Before arriving, I found the image of the window gradually turning into the hollow of the pocket of that green dress where there was room for everything and it could always happen in the dark.

Once I was inside the house everything seemed to be lying there, in a silence so still that I could hear my heart beating. I entered the room and was surprised to see that other strange drawings, along with my own, were scattered over the floor. I slowly recovered my breath, and my delight, recognising the trace of my brush, my difference, among all those black and white drawings of sensuous, undulating forms.

The pocket / window was gradually growing thanks to the gap of a small chink through which a beam of light entered, projecting a pattern of tiny figures onto the opposite wall, semi-diffused silhouettes of people coming and going, defiant, overlapping, reasserting themselves or dissolving capriciously on the flaking, damp-stained surface of that clear blue.

In this way, my eyes, with the help of my hands, learned to see and imagine, to grow in that darkness, with the aid of the beam of light, which transmitted the pattern of

figures and shadows from the street to inside me, inside my pocket room.

And since then this game has continued like this:

The water falls and wets the stone,
The light draws the green shape on it,
which unpredictably and multifariously spreads.

VICTORIA CIVERA

Moving.

Between the fleeting and the fantastical.

Walls of weightlessness or weightlessness.

In 1960 we moved from my grandmother's house, which was near the sea, to a new group of houses on the outskirts of the town. The homes, of modern construction, influenced by Niemeyer and Le Corbusier, were arranged in a semicircle to catch the sun well.

Now I played in a new setting, scampering around alone in front of the circular concrete blocks that separated the houses from the circular patch covered with sand. I went in and out through those holes or lay crouching, feeling the roughness of their surface. Now, suspended by my feet, I let my body hang like a bat, from that sort of arch-igloo, built of iron, always cool, gently swaying, gradually feeling my own weight harmoniously swinging back and forth and the changing shape of my shadow silhouetted on the ground. The ringlets of my hair curled heavily, right at the centre of that transparent igloo, until I suddenly released my feet and fell in the middle of the sand like a little monkey.

Inside that big die-cut tortoise I felt "hidden and exposed" at the same time.

At the OMA cinema I learned to dream in another way, not only moving home but even changing my skin. Just after the lights went out those furry, synthetic velvet walls disappeared and I immediately began to travel alone on that uncomfortable seat into the heart of so many wonderful stories that made me laugh and cry, now from inside so many different characters, loving passionately or inconsolably until long after the showing was over.

In "El Congo" I also discovered the swimming pool, to which we had

access on certain days. I had already been swimming for some time, always at the beach, but now my obsession was to make my way to the top of the diving board and jump off. And I did. I hardly felt the cold metal as I climbed the steps and once I was at the top I didn't think twice, just a few steps and... whoosh... I felt my body flying, cutting through the air until it melted for a moment from the impact and I recovered it "inside" the tubular bubble that my own body created on its immersion, almost reaching the bottom. The pressure tunnel, perfectly fitting my body like a glove, drew a kind of unfinished V shape, now offering less resistance in its ascent in search of the air capsule.

In the small room, lying down, almost in the dark. Outside, midday, around two o'clock in the afternoon, in full sunlight, as I could tell from that narrow but intense slit of light that evaded the obstruction of the shutter. Outside, the shouts of the boys and girls, excited at getting out of school. I had already been ill in bed for several days and I wanted to see them, but they were the ones who came into my room, through that crack, magically projecting themselves right onto the wall that my bed was leaning against. I could see their silhouettes entering, their shapes and colours being deformed until they disappeared, and that became the magical time of day during my illness.

"The desire constructed from that other space that enfolds us, from where one presents the other images of the world, the studio."

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA
AUTONOMOUS COMMUNITY OF
THE REGION OF MURCIA

Fernando López Miras
Presidente • *President*

Carmen María Conesa Nieto
Consejera de Turismo, Cultura, Juventud
y Deportes • *Regional Minister of
Tourism, Culture, Youth, and Sports*

Juan Antonio Lorca Sánchez
Secretario General de la Consejería •
Secretary General of the Ministry

Manuel Cebrián López
Director General del Instituto de las
Industrias Culturales y las Artes •
*General Director of the Institute for
Cultural Industries and the Art*

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

Juan Bautista Peiró
Universitat Politècnica de València
Comisario • *Curator*

Rosa Miñano Pintor
Responsable Sala Verónicas
• *Head Sala Verónicas*

Mari Carmen Ros Fernández
Coordinación • *Coordination*

Rubén González
Asistencia al montaje •
Installation assistant

Expomed S.L.
Montaje • *Installation*

AXA ART
Seguros • *Insurance*

InteArt S.L
Transporte • *Transport*

Rotulaciones Meseguer
Producción gráfica • *Graphic production*

PUBLICACIÓN
PUBLICATION

Instituto de las Industrias
Culturales y las Artes
Publica • *Publisher*

Juan Bautista Peiró
Tiago de Abreu Pinto
Mónica Carballas Campo
Victoria Civera
Textos • *Texts*

Charles Davis
Traductor al inglés • *English translator*

Dídac Ballester
Diseño • *Design*

José Filemón, Victoria Civera,
Carlos Atienza, Pedro F. Palazuelos,
Juan Uslé y Rubén González
Fotografías • *Photographs*

Tipografía San Francisco
Impresión • *Printer*

©Victoria Civera, VEGAP, Murcia, 2025
©textos • texts: autores y editores
• *authors and editors*

© imágenes • images: autores y
editores • *authors and editors*

ISBN: 978-84-19052-57-5
Depósito legal: MU 653-2025

Agradecimientos • *Acknowledgments*
A Rosa Miñano, por su gran labor y
dedicación en la Sala Verónicas, y por
su constante apoyo a las Artes Plásticas
de la Región de Murcia. A su equipo:
Mari Carmen, Salomón, Charo, Fernando
y Adrián. A Vicky Uslé Civera, Germana
Civera, Rubén González, Juan Bautista
Peiró, Mónica Carballas, Thiago de Abreu
Pinto, Autoridad Portuaria de Santander,
Gobierno de Cantabria, Hortigón
Tapicerías, David Odrizola, Luis Manuel
Ruiz, Carlos Atienza, Luna Adams, Anna
Blume, Patricia Argumosa, Pilar Chaves,
Javier San Miguel, Saja Uslé, Teresa
Sainz, Álvaro Herrero, Juan Uslé, Patricia
Muga, María Civera, Mundi Civera, Nieves
Torralba, Dídac Ballester, Francisco
Leiro, Vella González, Ío Teseo Uslé y
todas las amigas-amigos que vinieron.



V

EVOLUTION



NEW

C





