

VICTORIA GIL

Coser el río

Comisariado y edición
Esther Regueira Mauriz

C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, Córdoba
Del 10 de octubre de 2023 al 3 de marzo 2024

Fundación Luis Seoane, A Coruña
Del 22 de marzo al 1 de septiembre de 2024

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
Del 20 de septiembre de 2024 al 16 de marzo de 2025

EN PÁGINA 4

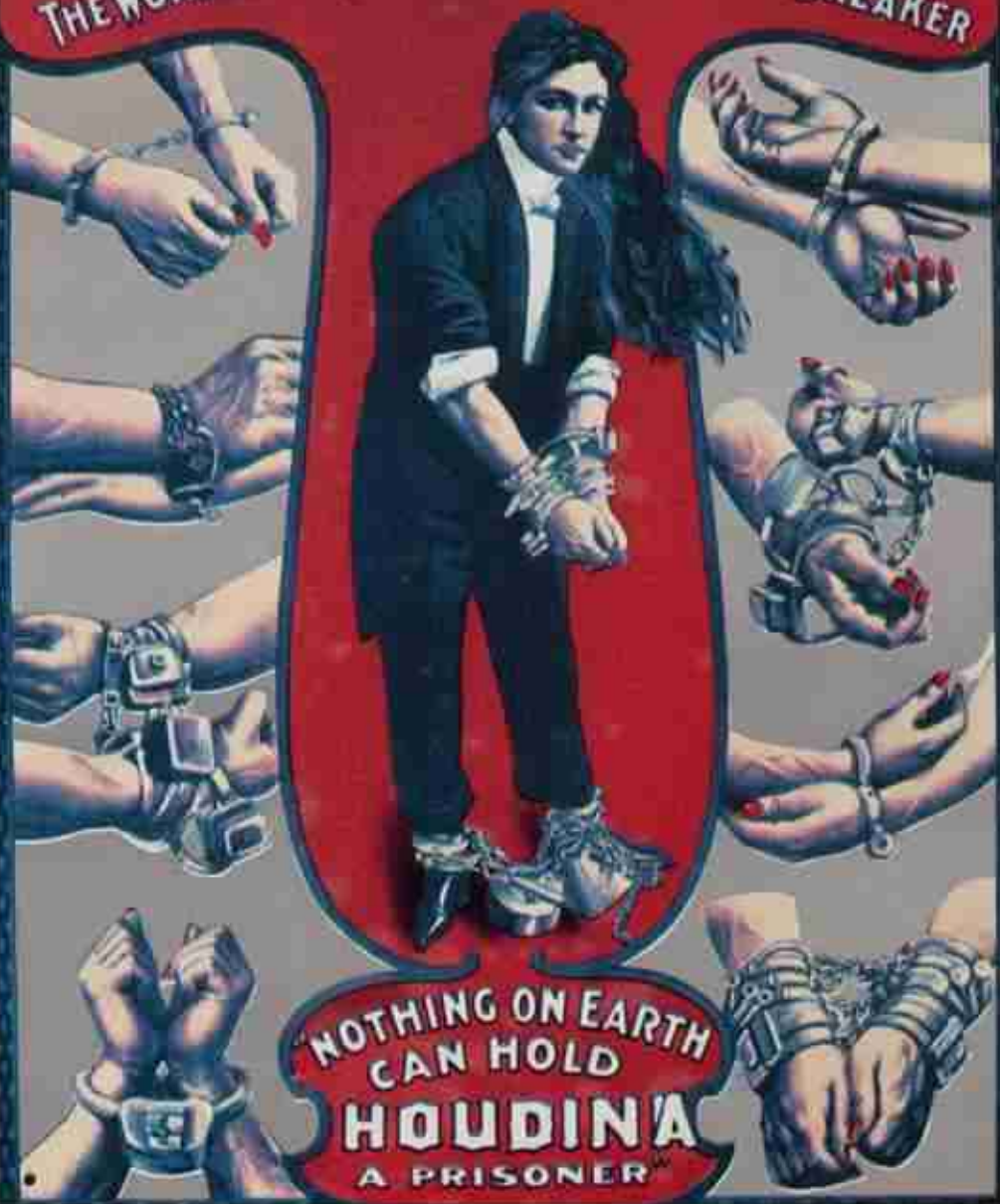
Houdina, 1991, serigrafía sobre metal (edición de 40), 51 x3 8 cm, Colección BNV Producciones, Sevilla.

Victoria = Houdina. Porque crear es mucho más que producir Esther Regueira Mauriz	4
Retratos saharauis Mar Villaespesa	36
Galb El Haula Bahía Mahmud Awah	48
Cuando voy vuelvo Patricia Molins	52
Coser el río Victoria Gil	68
Biografía	86
Textos en inglés y gallego	88

EUROPE'S ECLIPSING SENSATION

HOUDINA

THE WORLD'S HANDCUFF QUEEN - PRISON BREAKER



NOTHING ON EARTH
CAN HOLD

HOUDINA

A PRISONER

Victoria = Houdina. Porque crear es mucho más que producir.

Esther Regueira Mauriz

“Soy como un leopardo, soy como una poetisa, soy como una religiosa
y soy como una fugitiva (...).”

MARY MACLANE¹

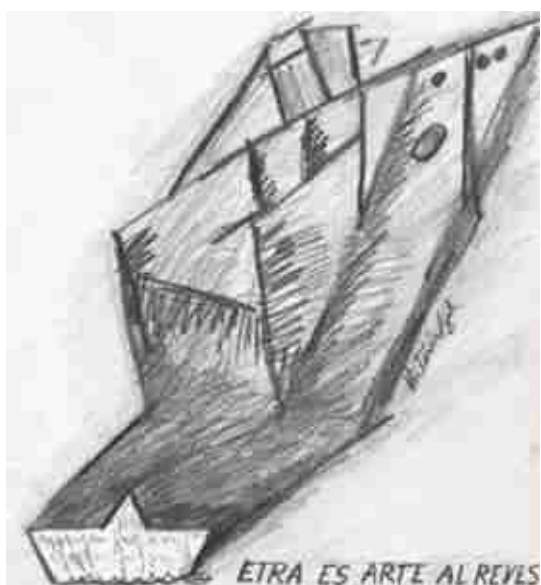
Me atrevo a comenzar este texto con una afirmación bastante arriesgada por lo rotunda: de no haber puesto los afectos en el centro del trabajo y, de no haberlos blindado con esfuerzo, este proyecto nunca hubiese existido.

Conozco a Victoria Gil, una de las primeras artistas con una práctica feminista en el panorama del arte español, desde principios de los años noventa. Sé de los contextos emocionales, geopolíticos y sociales en los que ha generado su obra. He compartido amistades y referentes, he visto desarrollarse muchos de sus procesos, he trabajado con ella y con los colectivos de los que ha formado parte (*Agencia de Viajes Córdoba* y GRATIS); y es desde la relevancia política de los afectos que se han ido generando a lo largo de este viaje vital, desde donde se plantea y desarrolla *Coser el río*.

Victoria Gil Lavado (Badajoz, 1964), extremeña afincada en Sevilla, pertenece a la generación de artistas que eclosionan en la ciudad hispalense en los años ochenta: Salomé del Campo, Federico Guzmán, Pedro G. Romero, Anna Jonsson, Alonso Gil, Nuria Carrasco, Pepa Rubio, Abraham Lacalle o Rocío Antona. Un grupo que vivió la Transición política española con grandes dosis de curiosidad y disfrute, en un tiempo en el que, tanto los estudios, como los bares, eran los espacios culturales por excelencia.

Diría que ella es, y recorro a la descripción que Mary MacLane hacía de sí misma en *Deseo que venga el diablo* (1910), “como un leopardo, como una poetisa, como una religiosa y como una fugitiva... con un cerebro e intelecto, refinado y de una extraordinaria calidad”³. Las palabras de esta pionera del feminismo y el modernismo, tan provocadoras como surrealistas, podrían haber sido pronunciadas por Victoria, porque las dos poseen un lenguaje que contiene altas dosis de extravagancia y picaresca. Las obras de ambas sorprenden y fascinan a la mayoría de las personas que se acercan a ella sin prejuicios y, las dos comparten el hecho de que en sus respectivas prácticas (literatura y pintura) han escandalizado a cierto público conservador: MacLane la de los Estados Unidos de principios del S. XX con sus memorias, en la que entre otras cosas se declara abiertamente feminista y bisexual, y la extremeña a un sector de la población tan pacato e inmovilista como el anterior (ipero medio siglo después!), con sus representaciones del amor y el deseo.

Gil es una gran pintora y dibujante y, su enorme dominio técnico le permite desbordar los límites de la pintura y retar los códigos que la legitiman, si bien, a lo largo



ETRA es arte al revés, 1984.

de su trayectoria ha recurrido puntualmente a otras disciplinas como la escultura, la fotografía, la instalación, la documentación de performances y, últimamente, las prácticas textiles, proponiendo un claro cuestionamiento de las jerarquías de géneros, formatos y técnicas establecidos históricamente. Pero independientemente de la técnica que utilice, hay unas constantes que se mantienen en su modo de hacer: la ironía y la transgresión como herramientas fundamentales.

Su trabajo versa alrededor de los abusos de poder, de la construcción política de los cuerpos, los tabúes impuestos por la religión, la cosificación de las mujeres por la sociedad patriarcal, la disciplina normativa del binomio sexo-género, los efectos del capitalismo en nuestras identidades, deseos y subjetividades o los procesos decoloniales, temas recurrentes a los que podemos añadir el amor y las relaciones que se derivan de las interpretaciones subjetivas de este sentimiento.

En algunas de sus obras, Gil interpela relatos establecidos a partir de imágenes y textos apropiados de diversas fuentes, desde *Los Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, el escritor canario que reflejó los males de la sociedad patriarcal, especialmente los atropellos cometidos por una poderosa oligarquía y del clero de la mitad del XIX y principios del XX; a las lecturas de Emilia Para Bazán sobre la violencia estructural que sufrían las mujeres al ser obligadas a casarse o a ingresar en conventos; o a la escritora



Escultura de una espacio cerrado, 1985.

francesa Annie Ernaux, ganadora del Premio Nobel de Literatura en 2022, por su reivindicaciones de la dimensión política de la intimidad, de los objetos que construyen nuestros universos y las memorias afectivas que contienen.

Sus referentes, enormemente diversos, se dejan ver en las obras que construyen *Coser el río*, un relato visual que comienza con *La dialéctica del arte*, un cuadro en el que el enorme pico-tijera abierto de un pájaro, que como dice la propia Victoria “funciona con las dos partes de la boca que al juntarse corta y va abriendo un espacio”, anuncia la entrada a un lugar de dialogo, de negociación, en el que se evidencian con naturalidad las contradicciones y se invita a confrontar ideas. Centrándose principalmente en obras recientes, si bien acompañadas de algunas anteriores, *Coser el río* muestra la linealidad y evolución de las preocupaciones de esta artista que se podrían resumir en la denuncia de los abusos de poder y la defensa de un feminismo que pone en el número uno de sus prioridades la visibilización de las desigualdades.



La dialéctica del arte, 2000. Colección Jimena Gil, Sevilla.

COSER EL RÍO

“(…) coser el espacio exterior fluido al espacio interior del pensamiento con la intención de reparar las heridas, de atrapar los instantes de plenitud y las experiencias puntas y poner a volar nuestros deseos en el cielo, reflejados en el río (...)”.

VICTORIA GIL⁴

En 1995 Victoria Gil fue invitada a impartir un taller en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca titulado *Coser el río*, en el que propuso actividades reparadoras a través de la metáfora de la costura. Dos décadas después, se reapropia de esta expresión ante la necesidad, tan urgente como en los noventa, si no más, de generar una zona temporalmente autónoma que eluda formas de control

o invite a dejar fluir sin censuras los pensamientos y los deseos.

En el mencionado taller Victoria mostró, entre otros, el vídeo *Yes Means Yes, No Means No* (1990) de la videoartista y activista Carol Leigh, quien usó por primera vez el término “trabajadora del sexo”, actividad que ella misma ejercía a finales de los años ochenta. En un tiempo en el que los debates sobre la pornografía o los derechos de las/los trabajadoras/es del sexo se ha reactivado profundamente, en una España que atraviesa momentos donde discursos puritanos y moralistas intentan reinstaurar normativas sexuales obsoletas, resulta absolutamente pertinente recordar obras como ésta. Con su modo de hacer Gil se posiciona junto a las personas que creen

que no se debe criminalizar a las putas, sino regularizar la situación de estas trabajadoras. Así se refleja en el dibujo *La Alameda* (2011) que hizo para el proyecto Sevilla Imaginada⁵, en el que la artista muestra el paisaje nocturno de la sevillana Alameda de Hércules, en un tiempo en el que era uno de los lugares donde las trabajadoras el sexo ejercían su profesión. Una amable y colorida representación de mujeres acercándose a las ventanillas de los coches de sus clientes, con rostros y ropas alegres, que nada tiene que ver con la señalación social y la estigmatización a la que cierta parte de la sociedad somete a estas mujeres. En esta obra, carente de carga dramática y de victimismo, la artista refleja su posicionamiento a favor de la transformación social y la justicia, frente a la venganza y el castigo, lo que supone, como explican Clara Serra, Cristina Garaizabal, Empar Pineda, Paloma Uría y Mirian Sola en el libro *Alianzas rebeldes*⁶, hacerse cargo de lo que nos han enseñado los análisis feministas: que las violencias

tienen un origen social, cultural y estructural y no podrán ser erradicadas a través de un sistema penal que solo puede individualizar sus causas y es incapaz de enfrentar las estructuras que lo reproducen, porque el castigo, aunque a veces sea inevitable, es ya la prueba de un fracaso. La obra de Victoria es adecuada en este debate porque habla de la sexualidad y del derecho al goce, así como del deseo en clave de placer y libertad, y no de peligro o abuso. Digamos que esta obra se enmarcaría en la línea de pensamiento de historiadoras y teóricas como Judith Walkowitz o Gail Peterson (especialmente en su libro *Nosotras las putas*⁷), quienes reflexionan, entre otras cuestiones, sobre cómo y por qué se estigmatiza a estas mujeres, sobre los aspectos económicos y sociales que subyacen a su oficio, así como acerca de los mecanismos oficiales y tradicionales de control social aplicables a las trabajadoras del sexo, pero también a la migración, la salud o la libertad de expresión.



Alameda, 2011.

SOY PUTA, MADRE, BRUJA, HEROÍNA, CUIDADORA, HECHICERA, AMA DE CASA, PIRATA Y CURANDERA.

“(…) Mi segundo hábito de pensamiento está estrechamente ligado al no dualismo, pero se encuentra más relacionado con el terreno político: tengo muy poca paciencia con cualquier tipo de separatismo. Esto es cierto tanto en relación a los dos grupos dentro de los cuales se me podría incluir; el separatismo feminista y el nacionalista judío, como en relación a los grupos de los que por definición estaría excluida como, por poner un ejemplo, el nacionalismo negro. El impulso que lleva a formar grupos homogéneos de cualquier tipo me parece políticamente retrógrado y, más aún, intelectualmente empobrecedor”.

EVE K. SEDGWICK⁸

Las mujeres hemos sido catalogadas históricamente, según los cánones del cuerpo teórico generado por categorías binarias, como buenas y malas; madres y putas; santas y pecadoras; castas y promiscuas, etc. Categorías que han sido interrumpidas recientemente por el concepto de interseccionalidad, si bien en 1992 la artista y teórica Belbel ya ofreció una nueva posición expresamente binaria, la de las mujeres con alma de puta y coño de santas, sobre las que realizó un poema visual⁹ con ese título en el que Belbel se autorepresentaba y asumía; salía del armario como pionera de “un secreto a voces”, término que la pensadora feminista estadounidense Eve Kosofsky Sedgwick ha utilizado en el contexto del armario.

A estas alturas no tenemos ninguna duda de que la Historia con mayúsculas es una historia mutilada, escrita desde un punto de vista heteropatriarcal. Las cosas no son como nos las han contado y por tanto, es responsabilidad nuestra como mujeres, como artistas, historiadoras, comisarias, etc. narrar nuestras propias historias. Creo profundamente que es nuestra función desactivar los discursos y categorías de la

historia en general, y del arte en nuestro caso, prestando atención a los condicionantes sociales, políticos, económicos e institucionales que han existido y siguen existiendo, y establecer nuevos paradigmas interpretativos diferentes a los que han construido la historia del arte oficial. Porque lo importante no es sólo rescatar la obra de una serie de mujeres olvidadas, que por supuesto lo es, sino también, como escribe Patricia Mayayo retomando las ideas de Griselda Pollock, Joan Wallace Stock y otras teóricas feministas, preguntarnos por qué han sido discriminadas; examinar en qué medida la historia del arte ha contribuido a forjar una determinada construcción de la diferencia sexual y analizar, sobre todo, como han vivido las mujeres esa construcción a lo largo de los años¹⁰ y desde luego, cambiar los paradigmas. Porque, además, como afirmó Linda Nochlin ya en 1971, “utilizando su situación como perdedoras en el reino de la genialidad y de *outsiders* en el terreno de la ideología como punto de vista privilegiado, las mujeres pueden contribuir a desvelar las trampas institucionales e intelectuales del discurso dominante en general”¹¹.

Victoria Gil cuestiona esa banal categorización binaria establecida por la historia hegemónica, porque ella es una *Houdina* que escapa a las ataduras impuestas a las mujeres y libera a muchas otras: a las monjas como Teresa de Ávila y Mariana Alcoforado, a quienes les ofrece el espacio libre para amar con goce y para cultivar su intelecto; a las piratas como Mary Read y Anne Bonny a quienes inmortaliza en un cuadro que reconoce su dimensión *queer*, desafiando identidades impuestas; o a brujas y hechiceras como Circe para quienes reivindica la condición emancipadora de sus saberes.

Pero su obra no solo homenajea a mujeres conocidas que han pasado a la historia con nombre propio, sino a aquellas anónimas



Usa el poder de la mujer, 2000.

cuyas vidas y obras son tan fundamentales como las de las otras, porque en la construcción de la historia los personajes llamados secundarios son igual o más relevantes que los principales. De esta manera, Gil pone también el foco en las importantes labores realizadas desde el anonimato por las cuidadoras (*La buena vecina, 2014*), las trabajadoras del campo (*Estábamos tan tranquilas, 2023*) o las colonizadas (*Los locales trabajan, 2023*).

Victoria Gil es una de las primeras artistas españolas cuya obra ha estado posicionada en las corrientes feministas desde prácticamente sus inicios a finales de los años ochenta, una postura que se reafirma y crece a partir de su encuentro con las artistas Bettina Semmer y Jutta Koether en la primavera de 1987, cuando estas exponen en la galería La Máquina Española, en Sevilla, junto con Rosemarie Trockel. Victoria conocerá a las tres artistas alemanas y establecerá una relación con dos de ellas: con Jutta, quien la invita a colaborar en la revista feminista *Eau de cologne* para la que Gil escribe el texto “Putamente despierta”¹² y con Bettina, con quien continúa manteniendo relación a día de hoy. Dos artistas con una práctica claramente feminista, pintoras ambas, que, como la extremeña, desbordan en sus modos de hacer los límites de la pintura convencional.

A principios de los años noventa Gil pasa un tiempo en Nueva York, donde entra en contacto con las prácticas feministas de artistas como Barbara Ess, con quien colabora



Victoria Gil, Alonso Gil y Bettina Semmer, Sevilla, 1988. Cortesía Bettina Semmer.

en el grupo activista de percusión *Drum Core* formado por esta fotógrafa y música neoyorquina que ya lideraba el cuerpo de tambores de *WAC (Women Action Coalition)* en eventos como la apertura del Museo Solomon R. Guggenheim y otros momentos de protesta contra la invisibilización de las mujeres en el mundo de arte. Y con Robin Kahn, con quien ha participado en diferentes proyectos artísticos y editoriales, además de trabajar juntas en el colectivo *Agencia de Viajes Córdoba*, que posteriormente toma el nombre de GRATIS¹³ Durante estos años, su práctica feminista pasa de ser fundamentalmente intuitiva a adquirir una mayor formación al alimentarse de lecturas, experiencias, conversaciones, etc.

Es entonces cuando el MoMA adquiere su obra *Houdina*, editada por Ellen Salpeter bajo el sello *Permanent Press*. La artista interviene un cartel del mago ilusionista y escapista Houdini, realizado en 1906,



Colectivo Gratis (Kirby Gooking, Robin Kahn, Victoria Gil, Federico Guzmán), *Copilandia*, 2005.



Comic Drum Core, en el fanzine *Is it My Body?* Editado por Carta de Ajuste, 1995 para el Esparrago Rock. Cortesía Antonio Rodríguez.

titulado *El rey de las esposas* convirtiéndolo en *Houdina* (1991). Cambia la letra final “i” en “a”, transforma su cabello en una larga y seductora melena negra, sus cadenas en joyas de oro y pinta sus uñas de rojo, modificando así la imagen y el género del escapista para denunciar el contenido sexista de la publicidad y por tanto, del mundo que ésta representa. El rey mundial de las esposas es ahora la reina, una hija de Lilith que se rebela contra poder establecido y reclama su situación de igual, porque *Houdina* no solo es capaz de liberarse físicamente de ataduras de cuerdas y cadenas, sino también de las impuestas socialmente. *Houdina* planteaba cuestiones claves de los debates feministas de principios de los años noventa que, sin duda, siguen siendo pertinentes en la actualidad, por ello Victoria decide hacer una versión para esta exposición. Su negra melena es ahora gris, pero no ha perdido ni un ápice

de su belleza, sabiduría, poder y, actitud, al contrario, *Houdina: 22 años después*, sigue sin poder ser atrapada.

En los años noventa, al regresar de Nueva York, la artista toma una deriva hacia lo que Miriam Schapiro y Judy Chicago denominaron en su artículo “Female Imagery”¹⁴ (Imaginería femenina) como iconología vaginal. Así *Comerratonas* (1994) una serpiente con la



Victoria pintando *Houdina, 22 años después*, 2023.



Comerratonas, 1994. Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

boca abierta que es al tiempo una vagina *dentata*, es una pintura heredera de la iconología que nace en los años setenta en Estados Unidos, donde se dio un movimiento de prácticas de mujeres para las que representar el cuerpo femenino significaba producir autorepresentaciones alternativas a las definiciones normativas de éste, así como revalorizar la experiencia corporal propia de las mujeres como los genitales o la menstruación. El “arte del coño” se convirtió en una manifestación política reivindicativa cada vez más utilizada, que, por supuesto, generó discrepancias dentro del movimiento, en unos años en los que el movimiento feminista abraza el eslogan “lo personal es político”.

La obra de Victoria se manifiesta contra las imposiciones sociales dirigidas a las mujeres respecto a su presentación corporal, su formación o sus modos de comportarse, así como a las complejas consecuencias que de ello se derivan. Cuestiones como la anorexia, un trastorno que si bien se manifiesta físicamente es solo el síntoma de dolencias más profundas que se alejan de la imagen superficial e incluso narcisista que a veces se ofrece, se abordan en la obra *Las raíces de Simone Weil (la bandera*

de la anorexia) (1994 y 1995), un cuadro al óleo junto a una fotocopia del mismo a tamaño real que muestra una flor realizada con semillas. Un trabajo que homenajea a la filósofa y activista política parisina comprometida en la lucha contra el nazismo, que se negó a tomar más alimento que los que se les permitía a la ciudadanía francesa de las zonas ocupadas, para quien lo más importante era hacer una revolución que diera de comer a todo el mundo. Reflexiona también críticamente acerca de las imposiciones de los cánones de belleza y la cosificación del cuerpo femenino en la serie *Pintura sobre piel* (1994), cuadros realizados con cosméticos como maquillaje o rímel sobre suaves alfombras dacha. Algunos de ellos como *Maquillaje sobre piel sintética* (1994), aluden a obras maestras de la historia del arte realizadas por “genios” como Malevich y su cuadrado negro, en una clara crítica a la “genialidad” como categoría fundamental en la construcción de la historia del arte oficial asociada a la masculinidad, una llamada de atención a la implicación ideológica de este concepto y lo que de el mismo se deriva: jerarquización de artistas (mujeres relegadas a segundo plano), establecimiento de valor mercantil, etc.



Victoria montando *Las raíces de Simone Weil*. Nueva York, 1994.

Durante este tiempo tiene interlocutoras relevantes como la historiadora Patricia Molins y la comisaria Mar Villaespesa a quienes conoce desde finales de los años ochenta. O las artistas Pepa Rubio y María José Belbel, teórica feminista *queer*, con quien entra en contacto en la década de los noventa y con quien comparte su afición por la música. Son momentos en los que Gil está influida por la cultura musical y los contextos subculturales en especial por el protopunk (Patty Smith), el punk y el postpunk. También por el movimiento de las *Riot Grrrr!*, por bandas de chicas como *Hole* y *Bikini Kill* entre otras. La influencia de Patti Smith se refleja en obras como *Free Money*. *Todo tiene un precio* (1992) que incluye la pintura

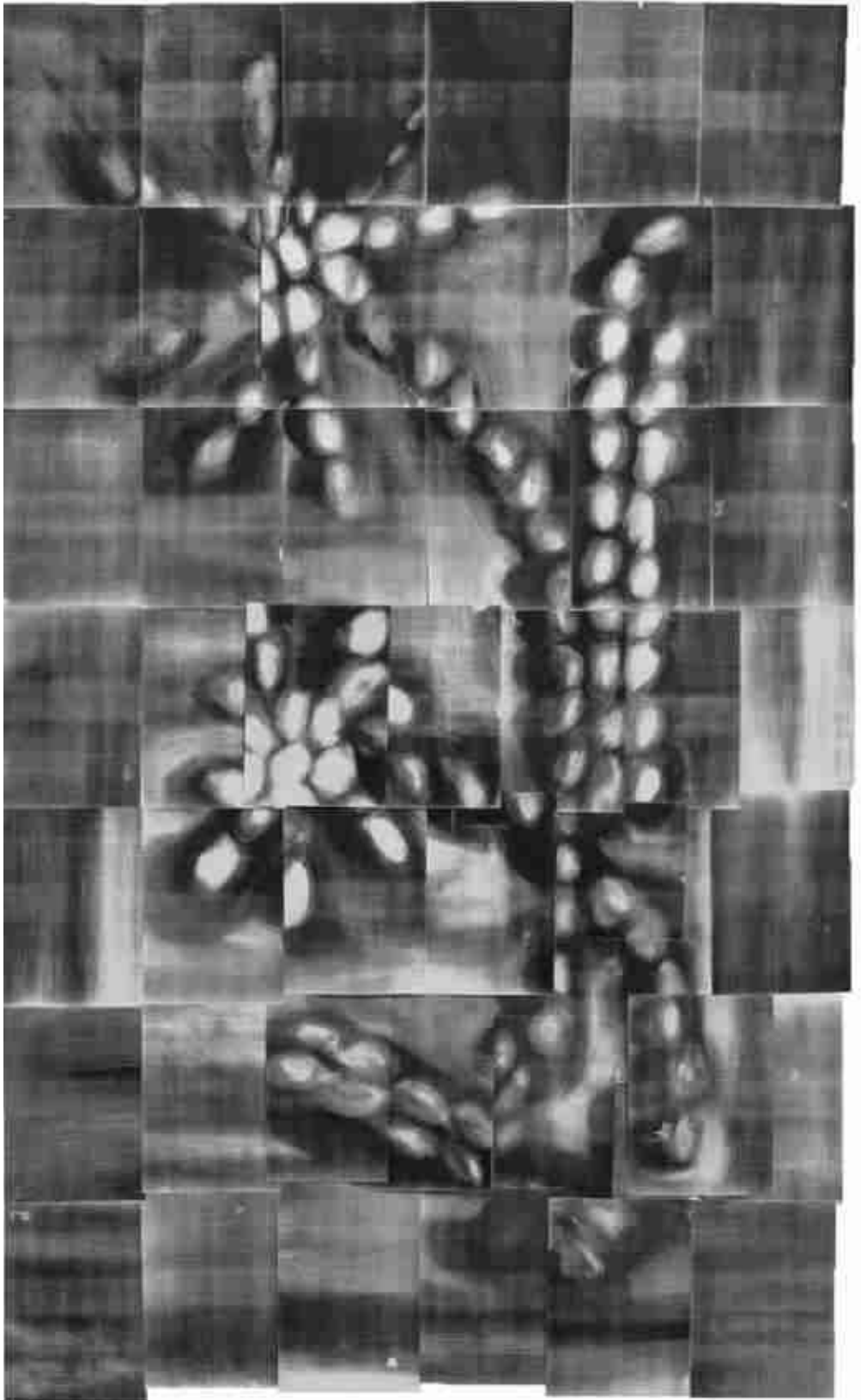
Anarconomía, *Free Money*¹⁵, inspirada en el tema del mismo título de la cantante y poeta estadounidense. Los fonokocollages de María José Belbel, compilaciones musicales en cassetes que regalaba a ciertas amistades y las traducciones al inglés de las letras de grupos de mujeres, eran una privilegiada fuente de información de la que Victoria, como muchas otras, nos beneficiamos. En estos años su modo de vestir y su boca emborronada de carmín rojo, como la del rostro de la portada del disco *Dry* (1992) de PJ Harvey, artista a la que se ha considerado como perteneciente a la genealogía de Patty Smith, eran toda una declaración en contra de los estereotipos de belleza femeninos.



Sofá de piel sintética y Estrella sobre pañuelos, 1991. Estudio V.G., Sevilla.



Las raíces de Simone Weil (la bandera de la anorexia), 1994, óleo sobre lienzo, 193 x 130 cm. Cortesía Formato Cómodo.



Las raíces de Simone Weil, 1995, fotocopia sobre papel, 195 x 150 cm. Cortesía Formato Cómodo.



Circe hace un brebaje, 2008, óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

EL ESCAPISMO COMO PRÁCTICA EMANCIPATORIA

“Pensaron que era surrealista, pero no lo fui.
Yo nunca pinté sueños. Yo pinté mi propia
realidad”.
Frida Kahlo

En la ceremonia de entrega del premio Cervantes de 2010, Ana María Matute, una de las voces más relevantes de las letras españolas, afirmó que la literatura había sido el faro de sus tormentas. Podemos decir que la práctica del arte ha sido el de Victoria y que sus acuarelas, sus cuadros o sus bordados han sido el mejor refugio cuando éste se ha revelado necesario.

A principios de los años 2000 Victoria pinta cuadros de gran formato, óleos con una

atractiva paleta cromática y cierto carácter hipnótico que requieren de tiempo para poder apreciar toda su carga simbólica. A la primera impresión se suceden otras en las que descubrimos rostros inicialmente ocultos, manos que nos reclaman, ojos que nos observan. *Las tres edades* (2002) o *El arca de Noé* (2002) son obras que reflejan momentos de huida necesaria mediante el uso de pentimentos, figuras dobles y fantasmagorías, que nos invitan a entrar en sus múltiples relatos y nos dejan sin aliento. Un modo de hacer que recupera años más tarde en obras como *Quicón sufí* (2007) o en *Circe hace un brebaje* (2008) dedicado a la figura de la mitología griega Circe (Κίρκη / Kirkē), una hechicera que utilizaba pócimas mágicas para borrar la memoria de sus enemigos transformándolos en animales, en las que

continúa con la peculiar poética de sus títulos, enormemente evocadores. Victoria practica la pintura, con pinceles o agujas, de la misma manera que brujas, magas, hechiceras, meigas o curanderas cultivan la magia como una práctica emancipadora. Mujeres que a lo largo de la historia reivindican la práctica de sus conocimientos así como el poder ejercerlos con libertad, cuyos talentos las han hecho diferentes, poderosas, tanto como para querer acabar con ellas, porque, como dijo el artista polaco Jakub Różalski, la humanidad ha tenido siempre miedo de las mujeres que vuelan, ya sea por brujas o por libres.

También homenajea a *Las piratas Mary Read y Anne Bonny* (2005) quienes a principios del siglo XVIII formaron parte de la tripulación del capitán Jack Rackham, el único que se atrevió a llevar a bordo dos mujeres pese a que por aquel entonces (y tanto tiempo después), se consideraba que daban mala suerte. Capturadas y condenadas en una de sus batallas en 1720, en el juicio alegaron que estaban embarazadas y, después de que el tribunal confirmara que así era, fueron indultadas temporalmente. Con motivo de *Copilandia*⁶, un proyecto del colectivo GRATIS inspirado en las utopías piratas del siglo XIX, que celebraba el libre

intercambio del arte y las ideas. Victoria pinta al óleo este retrato de las dos piratas en una suerte de homenaje a la fortaleza que existe en la amistad entre mujeres, así como a la disidencia de género y las prácticas queer.



La Infiltración nº3, 2006.

MUJERES LIBERALES E INSTITUCIONES CONSERVADORAS

“La mujer que hacía ruido antes de pasar -Santa Teresa- expresó hace quinientos años unas ansias de igualdad que a día de hoy todavía necesitan ser cubiertas”.
Maximiliano Herráiz⁷

Hace años que Gil se acerca a las mujeres de la institución católica con su peculiar mirada y sus formas trasgresoras. En 1998 produjo *Suelo Mariano*⁸, una obra que muestra una secuencia de nueve imágenes que documenta el proceso de desvestir la Virgen de una capilla de un pazo gallego. La primera fotografía presenta la talla de la Virgen subida en su altar y las siguientes documentan la figura ya en el suelo, en el

proceso de cómo se la despoja poco a poco, foto a foto, de sus ropas y joyas, mantos y corona, al tiempo que es trasladada en una suerte de procesión que va desde la ermita hasta los jardines. La figura, inicialmente ataviada con lujosos ropajes, ofrece finalmente un cuerpo que no es más que un palo de madera, una estructura que tiene solo la cabeza y los brazos tallados y unidos a la estructura. No se trata de un acto anticlerical, sino de una suerte de acción antropológica, pues lo que la lleva a desnudar a la Virgen es, según afirma la artista, la curiosidad por saber cómo eran las estructuras de las imágenes. Y también un deseo de liberar a la Virgen de su lugar de encierro y ponerla en contacto con la naturaleza.



Suelo Mariano, 1998, instalación, técnica mixta (nueve piezas), 82 x 54,5 cm./u



Son muchas las voces que afirman que quienes estudian el feminismo en la historia no pueden obviar el análisis de la imaginaria católica femenina, ni tampoco de los conventos. En *Las hijas de Felipe*, el podcast de Ana Garriga y Carmen Urbita que revisa el pasado desde una mirada lúdica y crítica y establece paralelismos con el presente desde unas lecturas del barroco con perspectiva *queer*, se afirma que el feminismo tiene una deuda con la mujer cristiana y, sobre todo, con las monjas porque son mujeres que se apropiaron de un espacio de bienestar y de seguridad para hacer con él lo que quisieran. Esta afirmación podría ser discutible, pero lo que sin duda es cierto es que hubo mujeres que se hicieron monjas por otros motivos diferentes al de la llamada de Dios: escaparse del matrimonio concertado, de una maternidad obligatoria, recibir una educación, poder alimentarse, tener un techo o poder vivir entre mujeres.

En 2012 Victoria continúa indagando en mujeres capaces de ejercer sus libertades a pesar de pertenecer a una de las instituciones más poderosas y conservadoras de la historia

de la humanidad. Así se interesa por Mariana Alcoforado (1640 -1723), una monja clarisa a quien se le atribuyó la redacción de las cinco *Cartas portuguesas*²¹ o *Cartas de amor de la monja portuguesa* (1669). Publicadas de forma anónima por Claude Barbin en París y consideradas como una obra maestra de la literatura, las cartas hablan de la historia de una mujer enamorada y abandonada por un oficial francés al servicio de Portugal en la lucha contra España, con quien mantiene relaciones durante un par de meses. Ella le escribe unas apasionadas cartas de amor que expresan sin pudor sus recuerdos y sus deseos físicos; nada extraño, si no fuera porque ella es una monja. La artista realiza una serie de cuadros al óleo, poéticos y, sin duda, políticos, que reflejan el amor de la religiosa por su amante, dando rienda suelta a sus sentimientos. Junto a dos cuerpos que se aman, aparecen extractos extraídos de las cartas, resignificándolos intencionadamente al sacarlos de sus contextos literarios.

Bajo el mismo título, *¿Qué mandáis hacer de mí?* (2011-2012), dedica también una



Os amo mil veces, 2012.



No sé sin lo que soy, 2012. Colección María de la Lastra / Víctor Regueira. Jimena de la Frontera.



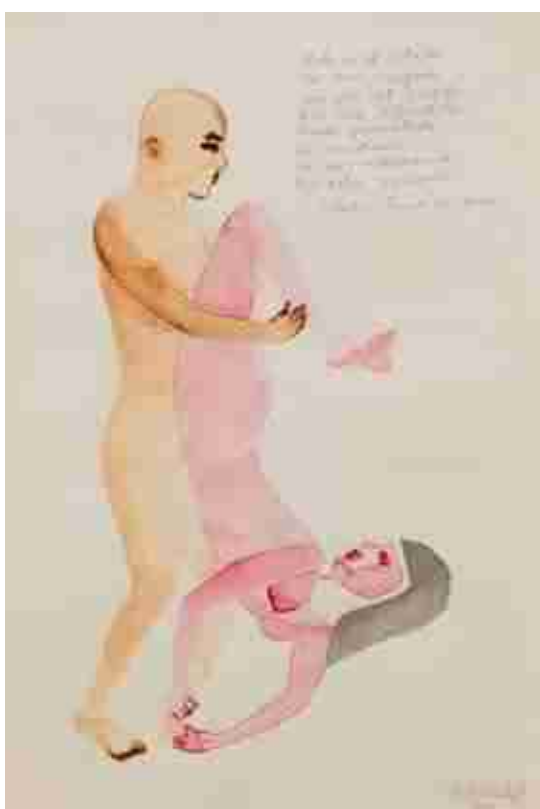
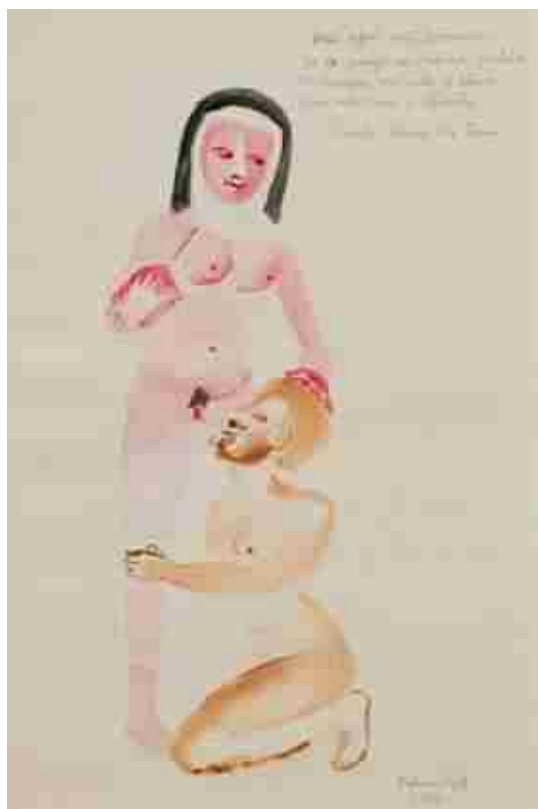
Ya no pongo mi amor, 2012, óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm. Colección Ángel Fouz Soto, Lugo.



No he conocido bien el exceso, 2012.



Me habéis consumido, 2012.





Veis aquí mi corazón, 2012.
Colección Esther Regueira, Sevilla.

Vida, ¿Qué puedo darle yo a Dios que vive en mí,
2012. Colección Carmen Regueira, A Coruña.



EN PÁGINA ANTERIOR
Y ella sola es el camino, 2012.
Colección Marina Vargas, Madrid.

Veis aquí mi corazón, 2012.
Colección Jorge Virgili, Madrid.

Vuestra soy, para vos nací, 2012.
Colección Jorge Virgili, Madrid.

Este es el estado de Dios escogido, 2012.
Colección Patricia Molins, Madrid.

serie de acuarelas a Santa Teresa de Jesús, fundadora de las Carmelitas Descalzas, de quien se ha dicho que fue la primera mujer feminista de la Iglesia Católica pues dejó constancia por escrito de su oposición al patriarcado de la Institución y a la desigualdad en las decisiones de la jerarquía eclesiástica. Maximiliano Herráiz²⁰, teólogo y especialista en la santa de Ávila, cuenta cómo la monja defendía la búsqueda de la verdad y la justicia. En el libro *Camino de perfección* la religiosa critica a los inquisidores por prohibir libros y, a su vez, a los sacerdotes que lo toleran, a quienes llama “falsos profetas” y “medios letrados”. Su defensa de la educación, el deseo de que las monjas fueran independientes y autogestionaran sus conventos sin la intervención masculina, y su idea de que las religiosas eligieran a sus superiores cada tres años, fueron motivos más que de sobra para convertirla en blanco de la Inquisición y, consecuentemente, sus obras fueron ampliamente censuradas y su biblioteca arrasada en 1559²¹.

Victoria se acerca a estas monjas desde la poética y la necesidad de satisfacer sus pasiones físicas e intelectuales. Las despoja del hábito, pero nunca de la toca, como si quisiera que sus cabezas permanecieran siempre cubiertas para así preservar mejor sus saberes.



Amor, 2021.



Peace, 2021.

CUANDO LA CREACIÓN ABRE LOS POSIBLES

“Desapropiar la cultura es devolver a la idea de creación su verdadera fuerza.

Crear no es producir. Es ir más allá de lo que somos, de lo que sabemos, de lo que vemos. Crear es exponerse.

Crear es abrir los posibles.

En este sentido, la creación depende de una confianza en lo común”.

Marina Garcés²²

La recontextualización del espacio y los trabajos domésticos, es decir,

los servicios que se dan en el ámbito del hogar y que históricamente han recaído sobre las mujeres, sus prácticas y sus objetos, es un elemento que ha estado presente en el trabajo de Victoria Gil desde el comienzo de su carrera. Así, ha hecho uso para sus obras de guantes de fregar (*Gestos congelados*, 1989); de trapos de cocina (s.t.,2010); de alimentos (*Manteles individuales*, 2013); de servilletas (*Amor*, 2021); de sábanas (*Modernas y garçonas*, 2019-2020); de tapices (*Los pajarracos*, 2023) o de manteles (*Los locales trabajan*, 2023),

porque siempre ha entendido el ámbito doméstico, no como un espacio donde a las mujeres se las recluye y margina, sino como uno de los lugares ideales para hacer la revolución.

Victoria ha tenido la necesidad de recuperar la memoria doméstica de las mujeres olvidadas por los relatos oficiales, motivada en especial por el deseo de homenajear a las de su propia familia: su madre Victoria y su tía María. Para ello ha recurrido a las artes textiles como lenguaje artístico, pues era uno que madre y tía practicaban y que le enseñaron de pequeña, en un aprendizaje cognitivo, afectivo y físico. La costura, el bordado, el tejido, han dejado de ser, si alguna vez fueron solo eso, un pasatiempo de las mujeres relegado al ámbito de lo doméstico para convertirse en una acción política feminista. Por ello la artista reivindica estas acciones no como un entretenimiento carente de trascendencia, sino como una práctica artística con el potencial de abrir debates sociales y políticos. Un modo de hacer que se activa y se entiende en la cotidianidad al tratarse de un lenguaje sencillo que nos pertenece a todas, “es colectivo y su uso es también una forma de dar una vuelta a la idea de lo común” comenta la artista. Porque además, las prácticas textiles y, en especial el bordado, son elementos identitarios que reflejan las circunstancias sociales, económicas, culturales y políticas de una comunidad desde tiempos remotos. Los primeros ejemplos de los que se tiene constancia datan de 1323 años de Cristo aproximadamente y provienen de la tumba de Tutankamón. Antiguas civilizaciones asiáticas, europeas, africanas o mesoamericanas bordaban, y si bien cada comunidad tenía sus peculiaridades, compartían una cosa, el anonimato de las bordadoras, en ocasiones también hombres.

En 2014 Victoria comienza a bordar sobre telas de tapicerías inspirada por diferentes lecturas de carácter histórico como *Los Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, lo que dará como fruto la serie del mismo título que incluye obras como

Agustina de Aragón, Abajo el imperialismo francés o Guerra de la independencia (2014). También introduce por primera vez alusiones a la colonización con una serie de obras basadas en las teorías del psiquiatra y escritor de Martinica Frantz Fanon²³ sobre los procesos decoloniales. De su lectura nacen obras como *Martinica, Frantz Fanon o Guayarma* (2014).

Desde esos años Victoria Gil, que antes se definía como “pintora” y ahora como “costurera”, centra su prácticas en técnicas textiles. Con ellas realiza la serie *Casas gitanas* (2019-2022) en la que presenta interiores domésticos como *La casa de Salorino*, un pueblo de Extremadura donde existe una destacada comunidad romaní vinculada con el comercio de textiles. Aquí Gil retoma la técnica del *patchwork* o bordado al trapo, como se conoce Extremadura, para representar cálidos interiores en los que los textiles son elementos fundamentales para la construcción del hogar. El azul y el verde, colores que simbolizan el cielo y el campo,



Victoria Lavado, 1999.

son recurrentes en esta serie que muestran un tipo de costura con bastantes relieves, porque Victoria percibe lo háptico como un camino de conocimiento.

En sus últimas obras tituladas *Los locales trabajan* (2023), utiliza como soporte grandes manteles, típicos de cualquier casa burguesa, bordados con motivos que representan escenas coloniales. En este caso, los dibujos muestran las labores del campo realizados en Isla Reunión, una isla del océano Índico considerada políticamente un Departamento Francés de Ultramar desde 1946, un término generado por los poderes políticos para evitar usar la palabra “colonia”. Gil propone una reflexión sobre cómo el racismo, el sexismo y el etnicismo empapa las relaciones de dominación como apuntan las feministas decoloniales, entre ellas, la politóloga, activista francesa antirracista Françoise Vergès. En su libro *Un feminismo descolonial*²⁴, Vergès reflexiona sobre cómo el colonialismo sigue existiendo tras los procesos descolonizadores pues continúan las jerarquías raciales que perpetúan las estructuras de dominio y explotación. La activista, nacida en Reunión, critica el denominado feminismo punitivista porque al poner el acento en el castigo individual favorece que se oculten las violencias estructurales del capitalismo patriarcal, la precariedad, el racismo y el imperialismo. Haciéndose eco de estas ideas, Victoria interviene los manteles previamente bordados con escenas de trabajadores locales en los campos de caña de azúcar, con representaciones de parejas multirraciales amándose, jugando o haciendo ejercicio, en un deseo de eliminar las relaciones de dominio y liberar a los sujetos subalternos.

Victoria Gil afirma trabajar desde la intuición, pero la suya es sin duda una “intuición” formada e informada, alimentada por lecturas, películas, exposiciones, conversaciones, experiencias y reflexiones. Su obra cuestiona la naturalización de las extralimitaciones del poder y los mecanismos

represivos, y plantea posibles vías de salidas para conseguir una sociedad emancipada, libre de la prepotencia institucional que nos afecta a todas las personas, y a ella personalmente como ciudadana y como artista, en un sistema en el que las instituciones que deberían defender a los agentes de la cultura y el arte perpetúan una situación precaria que desprotege a quienes debería proteger.

En el momento actual, en el que la censura que creímos desterrada ha vuelto al terreno de la cultura por una política que desea aplacar voces disidentes y aboga por un retroceso generalizado que incluye los logros feministas, prácticas puntualmente críticas como las de Victoria Gil se hacen imprescindibles. Porque su obra nos abre un espacio donde existe la posibilidad de repensarnos, que es posiblemente el único camino para que política y cultura se encuentren y detonen efectos sociales absolutamente necesarios.

¹ MACLANE, Mary. *Deseo que venga el diablo*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 2015.

² El colectivo Agencia de Viajes Córdoba se forma en 1991 con motivo del proyecto *Plus Ultra* comisariado por Mar Villaespesa y producido por BNV para el Pabellón de Andalucía, Expo'92, para el que realizan *La Cápsula de tiempo Córdoba* en la Isla de la Cartuja. Posteriormente, el colectivo cambia su nombre por Gratis.

³ El título original de este libro que MacLane publicó en 1910, con solo 19 años, era *I await the Devil's Coming (Espero la llegada del diablo)*, fue censurado por la editorial y cambiado por *The Story of Mary MacLane (La Historia de Mary MacLane)*. Se vendieron 100.000 copias el primer mes, lo que provocó el terror entre cierto sector de la población más conservadora pues lo veían como una amenaza para sus mujeres. La edición en castellano respeta el título original.

⁴ GIL, Victoria. *Coser el río*, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1994.

⁵ Victoria Gil realiza este dibujo en respuesta a la pregunta que Armando Silva y Pedro G. Romero le hacen: "¿con qué imagen o palabra identificaría La Alameda?". SILVA, Armando y G. ROMERO Pedro. *Sevilla Imaginada*, UNIA artepensamiento, Sevilla, 2011, pp. 134-135...

⁶ SERRA, Clara; GARAIZABAL, Cristina; MACAYA, Laura. *Alianzas rebeldes. Un feminismo más allá de la identidad*, Ed. Bellaterra, 2021. p.18.

⁷ PETERSON, Gail. *Nosotras las putas*, Madrid, Ed. Talasa, 1989.

⁸ SEDGWICK, Eve K. *Pensar a través de la teoría queer. Conocimiento Feminista y Políticas de traducción I*. Arteleku, San Sebastián, pp. 113-114. Edición y traducción María José Belbel.

⁹ *Alma de puta coño de santa*, es el título de un posters producido por María José Belbel con motivo de la exposición *100%* comisariada por Luisa López y Mar Villaespesa por encargo de

Nela Pliego (Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía), Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1993.

¹⁰ MAYAYO, Patricia. *Historia de mujeres, historia del arte*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2003, p.52.

¹¹ NOCHLIN, Linda. "Why Have There Been No Great Woman Artists", *Art News*, enero 1971, pp.22-39; reimpresso en *Women, Art and Power and Other Essays*, Londres, Thames and Hudson, 1989, pp.145-177.

¹² GIL, Victoria. "Putamente despierta", *Rev. Eau de Cologne*, Colonia, 1989.

¹³ GRATIS fue un colectivo formado en 1993 por Victoria Gil, Federico Guzmán, Kirby Gookin y Robin Kahn, operativo hasta 2006 .

¹⁴ CHICAGO, Judith y SCHAPIRO, Miriam. "Female Imagery", *Womanspace Journal*, nº 1, verano 1973, pp.11-14. En MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2003, p.91.

¹⁵ *Todo tiene un precio* fue un proyecto compuesto por la pintura *Anarconomía, Free Money*, gargantilla, cartel y billetes, producido para la exposición "El artista y la ciudad" comisariada por Mar Villaespesa para la Diputación de Sevilla en 1992. Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

¹⁶ *Copilandia* fue un proyecto que puso en marcha el colectivo GRATIS (Federico Guzmán, Victoria Gil, Kirby Gookin y Robin Kahn) en enero de 2006 inspirado en el libro "The Faber Book of Utopía" de Daniel Foe y en las utopías piratas del siglo XIX. Una isla libre de propiedad intelectual ubicada en el río Guadalquivir en un barco anclado en el Muelle de la Sal en Sevilla, convertido en un espacio lleno de actividades en el que participaron más de trescientos artistas, escritores, comisarios etc. internacionales. Entre ellos Yoko Ono, Chema Cobo, Alonso Gil, Patricio Cabrera, Salomé del Campo, Coco Fusco, Esther Regueira, Lydia Lunch, Maura Sheehan, etc. Quico Rivas, Calcosam y Víctor Nero

desempeñaron un papel catalizador fundamental, impulsando actividades y dirigiendo el número 4 de la publicación *La Infiltración* titulado "Copilandia: Todo conspira". COPIA O MUERE!!!!

¹⁷ VILARIÑO G., Bárbara. "Las proclamas feministas de Santa Teresa de Jesús siguen vigentes", *Pikara magazine*, 20/07/2015
En file:///Users/estherregueira/Downloads/las-proclamas-feministas-de-santa-teresa-de-jesus-siguen-vigentes.pdf (Consultado: 10 enero de 2023)

¹⁸ *Suelo Mariano* fue producida por Victoria Gil para la exposición *L-Una* comisariada por Mar Villaespesa para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1998.

¹⁹ *Las Cartas portuguesas* tuvieron un enorme éxito e influyeron en numero escritores, si bien su autoría fue puesta en duda y son muchos los estudios que las consideran apócrifas, y muchos los que niegan con pruebas que fueran de Alcoforado.

²⁰ HERRAIZ, Maximiliano. *Introducción al libro de la Vida*, Ed. Monte Carmelo, Colecc. Karmel, 2002.

²¹ La Inquisición mandó requisar su obra *El libro de la vida*, pero Santa Teresa fue lo suficiente hábil y desobediente para quedarse con una copia del manuscrito. Ni siquiera la Inquisición consiguió pararla.

²² GARCÉS, Marina. *Abrir los posibles. Los desafíos de una política cultura hoy*. En: http://www.espaenblanc.net/marina/wordpress/wp-content/uploads/2010/08/ABRIR-LOSPOSIBLES_MarinaGarces.pdf (Consultado el 23 de abril de 2023)

²³ El libro de Frantz Fanon *Los condenados de la tierra* que retrata el perfil de las personas colonizadas, sigue siendo una referente clave en los estudios sobre colonialismo.

²⁴ VERGÈS, Françoise. *Un feminismo descolonial*. Madrid, Ed. Traficantes de sueños, 2022.



El dedito desobediente, 2008,
130 x 150 cm.
Colección Alonso Gil, Sevilla.



profundidad del
identidad

existen

de historias
cultura y
relación son

Ly
ocasión
fuerza im
una



El Arca de Noé, 2002, óleo sobre lienzo, 190 x 265 cm.



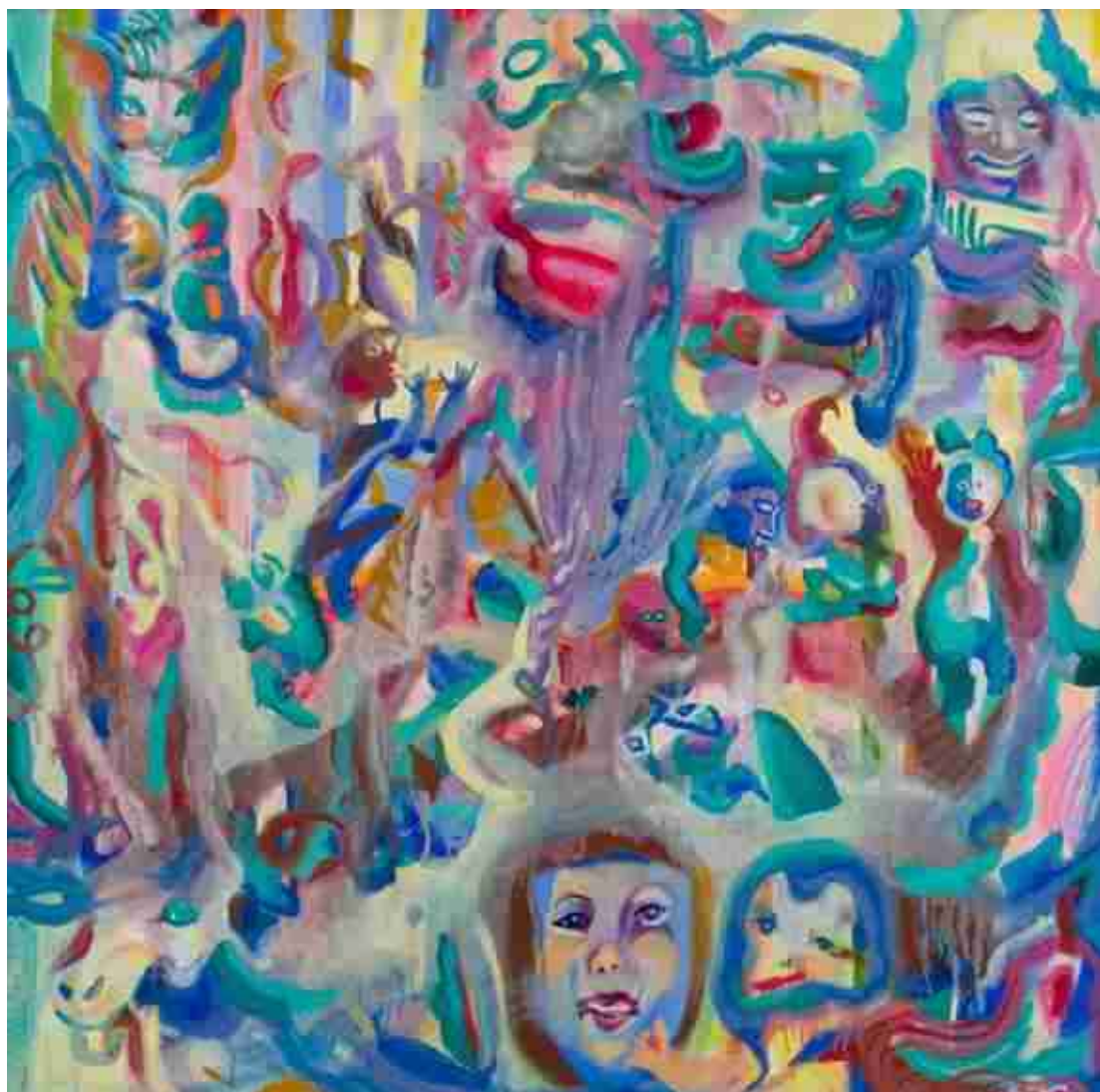
Lo divino como ser la diferencia, 1999, óleo sobre lienzo, 76 x 60 cm. Colección Aragón-Yñiguez, Sevilla.

EN PÁGINAS SIGUIENTES

Las tres edades, 2002, óleo sobre lino, 136 x 182 cm.







Quicón sufí, 2007, óleo sobre lienzo 130 x 130 cm. Colección Kety Mauriz, Jimena de la Frontera.



La odalisca y el esclavo, 2004, óleo sobre tela, 135 x 130 cm.



R.A.S.D, 2009. Acrílico sobre lienzo, 80 x 60 cm. Colección Banco de España, Madrid.

Retratos saharauis

Mar Villaespesa

La serie *Retratos saharauis* de Victoria Gil tiene su origen en una estancia en 2008 en ARTifariti - Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sahara Occidental, organizados por el Ministerio de Cultura de la República Árabe Saharaui Democrática (RASD) y la Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla, que se celebran desde 2007 en Tifariti, en los territorios liberados. ARTifariti tiene como objetivo reivindicar por medio de actividades artísticas el derecho de los pueblos a su territorio y cultura.

Victoria, tras recibir la invitación a participar en la edición de 2008, decide asistir al Encuentro a pesar de que en el horizonte se vislumbra una posible situación de guerra en la zona, que se podía sumar a la serie de infortunios del pueblo saharauí por la falta de voluntad política de los gobiernos de Occidente para resolver un conflicto “enquistado”: el que soporta un pueblo y territorio que aun siendo colonia y provincia de España fue abandonada tras la llamada “marcha verde”, o invasión marroquí del Sahara español, y posterior ocupación por el gobierno de Marruecos, en 1975; fecha en la que el gobierno de España ya llevaba un tiempo preparando la retirada de dicho territorio acorde al proceso de descolonización del continente africano y de transición de las colonias a estados independientes; por lo que dicho abandono suspende el deseo del pueblo saharauí a su autodeterminación. Desde entonces, y a pesar de la resolución de las Naciones Unidas

que ratificaba el derecho de la población saharauí a su libre determinación, espera un referéndum aplazado continuamente por parte de los estados miembros de la ONU, incapaces de hacer cumplir sus propias resoluciones y de solventar una de las más largas crisis de refugiados, como igualmente ocurre en el caso del pueblo palestino.

La decisión de emprender el viaje a pesar de las circunstancias está motivada por el propósito o plan de “pintar un homenaje al Sahara y a las personas que habitan en las wilayas y campamentos”, según las palabras de la artista. De ahí que para llevar a cabo dicho plan, desde el primer momento de su llegada –tras el vuelo que la lleva de Argel a Tinduf, donde viven refugiados procedentes del Sahara Occidental– fotografíe el hábitat y las personas con las que se cruza. Entre esas primeras personas se encuentra una niña que la invita a su casa mientras le propone enseñarle “los secretos de los campamentos”. A esta niña la retrataría junto a otro niño en un cuadro que pinta a su vuelta a Sevilla, *R.A.S.D.*, en el que sus miradas entre cómplices y desafiantes miran a la autora (o al espectador) haciendo el signo de la victoria. Un gesto que verá en otros durante su estancia y a ella le sobrecoge, como manifiesta, al leerlo en clave de resistencia: una idea y actitud

con la que se identifica y que, de alguna manera, atraviesa su práctica artística apoyada, desde el inicio de su trayectoria, en una disposición a cierta subversión o contestación punk –referencia de su generación– y en una concepción del arte como vehículo de conocimiento y transformación social.

La potencia y libertad del trazo y del uso del color que Gil imprime a su obra –singularidad de su metodología pictórica como de igual modo lo es la distancia en relación a presupuestos formales– tiene una continuidad en todos los cuadros originados en su estancia en los campamentos. Al atender al contexto que causan las obras, esa singularidad de sus recursos plásticos se expande con la idea de transferir el deseo de rebeldía y liberación, a la par que “exorcizar la presencia de la guerra”.

Los colores tierra del desierto soportan a los más vibrantes: azules, verdes y rojos similares a los de las melhfás que visten las mujeres. El color delinea rostros, gestos y cuerpos en actos de resistencia, ante intentos de desalojo por medio de incendios y gases lacrimógenos, visibilizando el conflicto sociopolítico; pero principalmente en actos o escenas que muestran la vida



Sáhara Occidental, 2008-2010, Colección MEIAC, Badajoz.

cotidiana y describen el día a día en los campamentos: unos chicos jugando al fútbol, una niña a la que asisten en una cura u otra con una muñeca, un hombre ante su puesto de venta de escasos productos, unos niños ayudando con el ganado –cabras y camellos– y especialmente mujeres ya reunidas ante las jaimas ya faenando en diversas labores; mujeres saharauis que a lo largo de las décadas de exilio han participado activamente en la lucha por la liberación de su pueblo y, a su vez, han activado el desarrollo de su sociedad creando y gestionando infraestructuras sanitarias y educativas.

Si Victoria Gil pinta *R.A.S.D.* a su vuelta de los Encuentros de ARTifariti, como la mayoría de las obras originadas en los mismos –*Gases lacrimógenos. Resistencia; En los campamentos de refugiados; Sahara Occidental; Melhfa; Campamento de Agdaaymm*, entre muchos otros acrílicos sobre papel o cartón– los dibujos a tinta los realiza *in situ*: “Dibujos que reflejan un momento compartido mientras posaban, entregándome su tiempo para que así yo les pudiera regalar mis gestos y mis sensaciones”, en sus propias palabras. Una operación o transacción de afecto e intercambio en relación a la hospitalidad saharauí que la acoge.

Una hospitalidad que la artista vive o experimenta directamente como lo opuesto al olvido y la vejación que sufre el pueblo saharauí sometido por las políticas neo-coloniales occidentales marcadas por intereses geopolíticos y económicos. De ahí que, además de las fotografías que toma en los campamentos, base de las obras que realizará a la vuelta en su estudio, su principal quehacer durante su estancia sea la de dibujar a los miembros de la familia donde se aloja y a otras mujeres, hombres, niños, ancianos o maestras, médicos y trabajadores en el protocolo de los Encuentros en Tifariti –otro de sus alojamientos–.

Como hemos comentado, el lenguaje visual de Victoria Gil –la potencia del trazo y la cromática– es uno de los valores plásticos de su obra, junto a una gran variedad de registros al haber iniciado su práctica en premisas cercanas a la desobjetualización del objeto artístico y en el interés por el poder simbólico y energético de materiales con los que favorecer las “emociones”, sin que ello suponga priorizar enunciados líricos. Dicho lenguaje abarca una escritura de rasgos muy finos, e igualmente potentes, que dibujan la expresividad de los sujetos representados en los *Retratos saharauis*. La luminosidad



Victoria en Tifariti, Sahara Occidental liberado, ARTifariti, 2008.



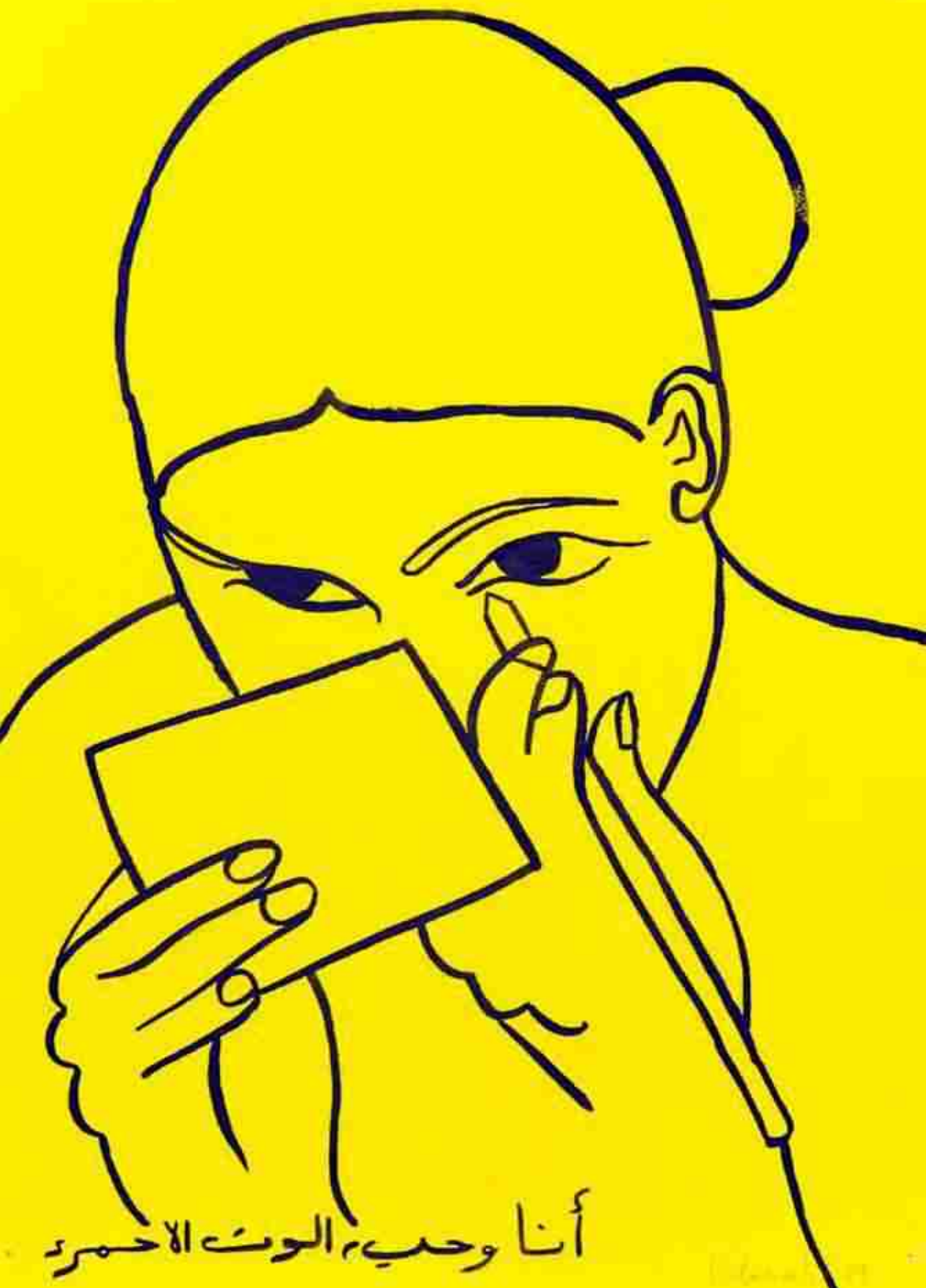
" 16 SAHARA 2009
Atriusul 09



CIEN NIÑOS
POLISARIOS
EN ESPAÑA

71 28'

Antonio López 10



أنا وحب، الوقت الأحمر

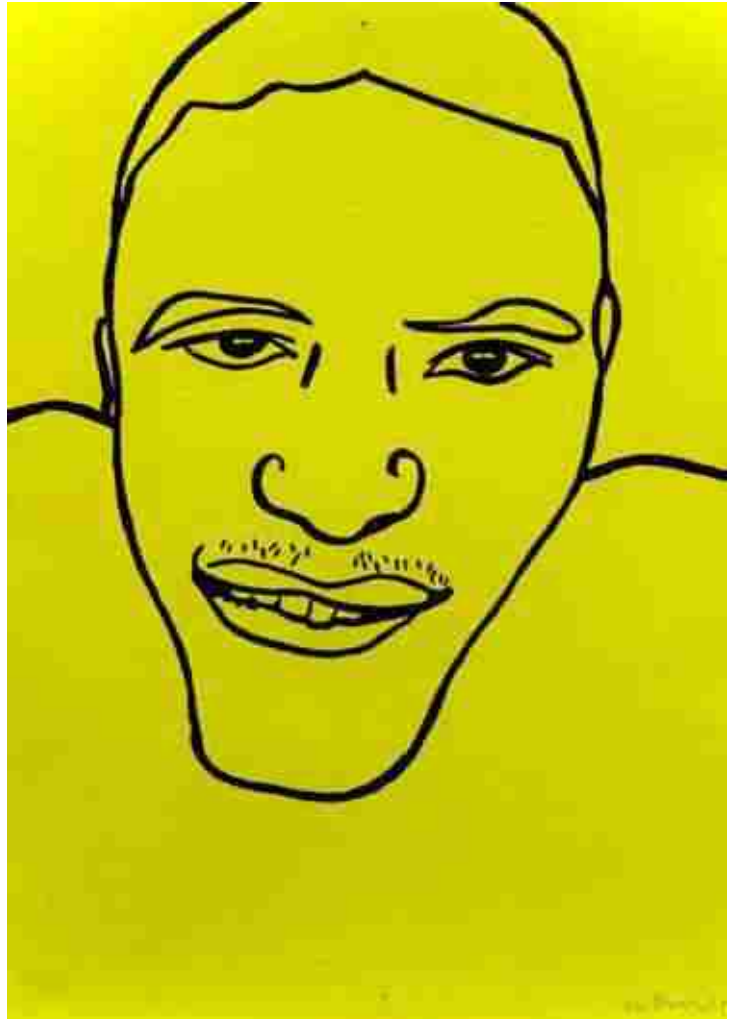
que irradian se genera, de alguna forma, en la operación simbiótica que Victoria establece al pedirle a unas personas que posen para ella y le “entreguen su tiempo” para corresponderles, más allá de ese “regalo de sus gestos y sensaciones”, con la transferencia de su impulso, arrojo y resolución a las mismas líneas que dibujan los rostros; un firme impulso motivado por una intención, o más bien un manifiesto poético y político, como declara en el texto de presentación del libro *Retratos saharauis*, editado por la artista en 2011: “¿Cómo experimentar este trabajo [...] por qué no darle un carácter político a nuestro gesto y que cada retrato se convierta en el voto del pueblo saharauí para conseguir la autodeterminación?”.

La serie completa de dibujos y cuadros está documentada en el libro mencionado, por lo que gestos pictóricos y dibujísticos conviven con las voces –los poemas– de 8 escritoras y escritores saharauis que hablan de su historia, del exilio, de los sueños de libertad para su pueblo: Ali Salem Iselmu, Bahía Mahdmud Awah, Ebnú Mohamed Salem Abdelfatah, El Cori Ramdan Nass, Limam Boicha, Salka Embarek, Taufik Salama, Zahra Hasnauí.

La representación del conflicto, en los *Retratos saharauis*, se transmite desde conocimientos situados y la experiencia personal; y en los dibujos en especial, desde la circularidad de los momentos compartidos con mujeres y hombres en el día a día, y desde el intercambio sostenido



El Alía Hamdíbachír y Lemrabet Mahfud
Alien, 2008.



de miradas en esa esfera de la resistencia cotidiana y doméstica.

La obra de Victoria Gil se ha aproximado a lo doméstico desde principios de la década de 1990, no desde una poética esencialista sino desde las orientaciones epistemológicas de teorías feministas y antes de que el discurso de los “cuidados” se articulara en el pensamiento crítico actual.

Todos los dibujos, trazados a tinta china negra, los realiza sobre papel teñido de amarillo. Un color impregnado de una variada simbología, incluso negativa como sucede en el mundo del teatro desde la muerte de Molière, cuando una superstición establece la convención o norma de no utilizar decorados ni vestimentas amarillas en las tablas; si bien Gil, siempre dispuesta a desafiar convenciones, creó una obra haciendo pleno uso del color amarillo –*Sin título (La corteza de la letra)*, 1999– para presentarla en el Teatro Central de Sevilla en el marco de un proyecto expositivo y colectivo, quebrando la norma y apropiándose de poemas de José Bergamín en los que el autor recrea dicho color como encarnación del sol, la luz y la vida, al igual que ese color simboliza esos mismos conceptos en culturas occidentales y orientales.

Más allá de esta anécdota en relación a la obra mencionada, el mundo de los sentidos está presente en el corpus pictórico de Victoria Gil como transmisor de carnalidad, temores y deseos. De algún modo, una artimaña para dejar entrever o desvelar entre los resplandores de lo sensorial lo que pueda contener de “monstruoso” lo cotidiano. En las dos décadas anteriores a su estancia en ARTifariti, su imaginario se ha nutrido, entre otras fuentes, de cuentos y leyendas –de ahí la frecuente representación de la infancia en su obra– cuya resignificación ha estado al servicio de, cuando menos, interpelar al espectador al propiciar con el desvío de su mirada cierto extrañamiento que perturba la supuesta serenidad de las escenas cotidianas.

En los dibujos de la serie *Retratos saharauis*, unas líneas a tinta dibujan simplemente unos rostros sobre una superficie amarilla y, a la par, lo que acabamos de apuntar está presente en esta serie. Victoria no ha necesitado ningún imaginario, ni cuento ni leyenda, para trastocar o desplazar significados dominantes, los sujetos que dibuja ya están desplazados, las facciones ya sean de jóvenes, niños o ancianos, ya sean joviales, cansadas, vivaces, afligidas, risueñas, pacientes o contestarias, de alguna forma, desvelan el drama que la vida cotidiana conlleva; la cotidianidad que viven ya en sí tiene algo de “monstruoso”. Por ello es muy significativo que la artista retome en este grupo de dibujos una base de color amarillo como soporte para contrarrestar el drama diario o aportar la luz y visibilidad que políticas excluyentes niegan al pueblo saharauí. De la conciencia política de resistencia del pueblo saharauí hermanada con la estética de Victoria Gil aflora la representación de unas vidas vividas con dignidad a pesar de haber sido desposeídas de los derechos que les corresponde.

En los años posteriores a los *Retratos saharauis* la obra de la artista ha seguido expandiéndose, a modo de diario del quehacer en su estudio, sobre papel y tejidos, en dibujos y bordados cuyas puntadas cosen el retrato de Frantz Fanon u otros conflictos azotados por políticas neocoloniales.

Vista de la sala del C3A.
Vitrina con retratos saharauis, publicación en fotocopias.
Colección María José Belbel, Madrid.





Si sitio, 1988, madera, tela y tinta, medidas variables, Colección CAAC, Sevilla.



Veinticuatro retratos saharauis, 2008, 36 x 25 cm. c/u, Colección CAAC, Sevilla.



Campamento de Agdaaymm Izik en el Aaiun ocupado (50) 2010, acrílico sobre papel, 25 x 36 cm.



Campamento de Agdaaymm IZIK en el Aaiun ocupado (51) 2010, acrílico sobre papel, 25 x 36 cm.

Galb el Haulia

Bahia Mahmud Awah

Me siguen llegando tus cartas de amor,
que escribes
desde Galb El Haulia
cartas en las que cuentas que la vida
se reanuda tras las pasadas lluvias.

Hoy, en este jarif tan verde,
con el radiante sol de Tiris,
leo que te acarician
las caprichosas manos
de los libres vientos,
sirococ, tormentas, calimas
y que respiras mi olor
que te llega
desde Occidente.

Oh, mi amor de beduina,
oh, mi virgen desnuda,
oh, mi hermosa duna.

Tú me preguntas como otros
llaman a Galb El Haulia,
y yo te diré que en Occidente
se llama, en la poesía,
“El corazón de la gacela virgen”.

Y así,
tú eres de ojos vivos,
grandes, negros,
alegres, el nido de amor,
el camino que me lleva
para saciar mi sed
entre tus labios oscuros de nila.

Te quiero como galb o corazón,
no importa cual,
te quiero, mientras tu nombre
sea Galb El Haulia,
corazón de la gacela virgen.

Te quiero mientras te busco con mis
cansados ojos,
y te encuentro como la tierra prometida.
Tiris, te quiero corazón.
Te quiero como se unen un
“Galb y una Gacela virgen”.



Gases lacrimógenos para el campamento sahara ocupado (49), 2010.



Resistencia en el AAIUN ocupado. 2010.



Traje de los noventa metros de hilo, 2023.



Conjuro, 1992.

Cuando voy vuelvo

Patricia Molins

BORRAR Y BORDAR

En sus obras de las últimas dos décadas, en las que utiliza la costura como técnica preferida, Victoria Gil deshace la historia, y la rehace desde su territorio, que es el del arte. Pero no es la historia de los libros, desposeída de la sangre, la risa o las lágrimas, lo que a ella le preocupa, sino las cosas que pasan y que le traspasan, como la aguja atraviesa la tela. A diferencia de otras artistas de los noventa, más preocupadas por la denuncia de la discriminación y cosificación femenina en la sociedad de consumo, ella se ocupaba de la manipulación de los deseos y celebraba con humor la posibilidad de escapar a ella, en obras como *Houdina* (1991) o *Conjuro* (1992), en sus trabajos sobre la publicidad (1993) o en títulos de resonancias deleuzaguattarianas, como *Desire kills capital* (1999) y *Máquinas de producción y deseo* (1990). En esta última serie la artista monumentaliza en pinturas de gran formato los agujeros del cuerpo como zonas de transición entre lo visceral y lo racional, irreductibles a la conformación dirigida por cánones externos como el de la femineidad.

En *Conjuro* ironizaba precisamente sobre esos cánones a través de uno de los símbolos de masculinidad más claros, el traje de chaqueta, esa armadura flexible que protege al hombre y representa su poder. Contrapone a un hombre y una mujer que se cruzan por

la calle, caminando en dirección contraria. Los dos llevan traje de chaqueta, pero el del hombre se sitúa absurdamente a su espalda. El título explica la razón: es víctima de un conjuro lanzado contra él -la magia como poder femenino, como poder de la artista- para que “cuando vayas vengas y cuando vengas vayas”¹.

Traigo a colación esa obra porque la última de la artista es también un traje de chaqueta. Pero ahora el traje es para ella, y ya no es la magia la que controla su poder, sino la costura, que expande su uso y desdibuja las

fronteras entre géneros, poderes, entre el arte y la vida cotidiana. La artista feminiza esa piel social que es el traje, pero también lo desclasa y descoloniza, al desplegar sobre él un bordado alegre y ornamental que es puro despilfarro, como subraya su título, *Traje de los noventa metros de hilo* (2024). Color y ornamento, blandura, tactilidad, exceso, eran cualidades que en el momento de configuración de la historia del arte contemporáneo, a finales del siglo XIX, quedaron excluidas del canon y relegadas a las artes primitivas (populares o exóticas) y femeninas².

DESHACER PARA REHACER

También la magia, e incluso la religión, quedaron fuera del canon moderno en la era de la razón. Y desde luego los santos vestidos, característicos de la escultura española y su anticlasicismo. En 1995 Victoria Gil realizó otra performance fotográfica, utilizando una de esas figuras de vestir, una Virgen Dolorosa a la que bajó de su altar en la capilla de un pazo gallego, y fue desvistiendo progresivamente, en pasos como los de una procesión, para acabar depositándola en un jardín soleado y florido. Así la libera del peso y de la responsabilidad, trastoca su sentido religioso sustituyendo el dolor de la muerte por el placer de la naturaleza, como hacían los místicos. Al mostrar a la Virgen a palo seco, como una simple estructura de madera, bromea sobre la evolución de la escultura contemporánea -el realismo del rostro, la estilización del tronco, la abstracción de la base.

La artista vive en Sevilla, una ciudad desbordada por la ominipresencia del

imaginario católico barroco, y en 2012 volvió a él, esta vez utilizando la gran figura de autoridad femenina de la historia española, Teresa de Jesús, a la que presenta desnuda -salvo la toca- ejecutando junto a una figura masculina posturas del Kamasutra, desde una singular aproximación visual, que ignora las representaciones pornográficas para acercarse a las “poses plásticas” de la danza teatral³. Como ocurre con *Suelo mariano*, no se trata tanto de una provocación iconoclasta como de una rehumanización de la santidad, y de una reivindicación del deseo sexual, al que los textos de Santa Teresa aluden poéticamente como símbolo de la unión con Dios. Aunque son muchos los artistas que en su obra analizan críticamente la falta de libertades en el franquismo, resulta sorprendente la ausencia casi total de referencias a la religión, que jugó en el caso de las mujeres un papel reclusivo y represivo mucho más importante que la política, lo que convierte esta serie en excepcional.

PUNTADA Y MEMORIA

Esa serie de nuevo utiliza el desvestimiento como forma de revelación y de rebeldía,

pero el desnudo y el sexo son también una forma de acercamiento libre y placentero al

cuerpo y a la naturaleza como grado cero de la cultura y sus convenciones, aunque no ajenos a ellas. A partir de ella la obra de Gil va a dar un giro, marcado por la utilización preferente del textil como forma de feminizar la obra y de cuestionar el estatuto artístico. El tejido es poroso, la costura no es superficial como la pintura o el dibujo, su tiempo y su espacio son distintos, más expansivos, marcados por las vueltas de la aguja entre sus dos caras. La relación entre fondo y motivo es también diferente, porque se trata de tramas entrelazadas, no superpuestas, como ocurre en la pintura sobre lienzo. Todos estos aspectos van a ser explorados y aprovechados por la artista.

La costura forma parte de su memoria privada, pero ella no la utiliza solo metafóricamente como otras artistas, sino también como un campo de experiencia técnica y estética. Sin ser especialista, conoce diversas formas de bordado que aprendió en su infancia, y utiliza pespuntos, cadenetas, puntadas de relleno o bordado al trapo. Esta última técnica, le sirve para las composiciones, mientras que con la cadeneta dibuja las figuras y con pespuntos escribe los textos que a menudo incluye en su trabajo, consciente sin duda de que texto y tejido tienen una misma etimología y a la vez se complementan (logos junto

a materia) e igualan como motivos igualmente de las obras.

La reutilización de telas es otra característica muy significativa de su trabajo, constituye un estrato de memoria, apoyada por el uso de otros materiales recibidos: desde textos a motivos procedentes de manuales de costura, juegos infantiles, bordados previos, anónimos o procedentes del ajuar familiar. Hacia 2010 Gil había comenzado a utilizar retales de tapicería con motivos florales, sirviéndose de ellos como lienzo con el que se funde la pintura. A partir de entonces la aguja y la máquina de coser serán sus principales instrumentos. También con retales tapiceros elabora sus dos primeras series importantes, dedicadas a los *Imbunches* y a los *Episodios Nacionales* (2014). En ellas la memoria común -popular, literaria y folklórica- aparece como formas de corregir la historia acercándola a la experiencia personal.

El imbunche es un monstruo del folklore chileno que roba los órganos de otras personas para rejuvenecer, y luego cose los agujeros que su robo deja en los cuerpos. Una de las imágenes representa esos órganos y sus costuras, mientras que las otras reproducen un texto en el que el escritor José Donoso describe al imbunche. Junto a ellas la artista reúne un pijama infantil hecho con materiales usados, que alude a la renovación del imbunche -de nuevo el vestido como segunda piel o membrana⁴.



Talco, 2019.

La referencia histórica y política está también presente en la serie de *Episodios Nacionales*, que se refieren no solo al levantamiento español contra los franceses, novelado por Benito Pérez Galdós, sino también a otros episodios revolucionarios de signo decolonial o feminista, como las guerras de independencia en las islas francesas de ultramar o en Argelia, de la que fue líder Frantz Fanon, pionero y teorizador de la lucha contra la discriminación racial. Tres de las seis obras que forman la serie se dedican a mujeres. *Agustina de Aragón*, representada

como una bailaora que taconeaba sobre una bandera francesa. Andamana, Guayarmana y Tibiabín, tres líderes espirituales y políticas, sobre cuyos nombres Gil ha bordado tres sintéticas vaginas y una bandera canaria, como representantes de un gobierno matriarcal que al parecer pudo existir en ese archipiélago colonizado. Y por último, una tela floreada sobre la que la artista ha bordado las palabras Guerra de la Independencia

española junto a un zapato de tacón y un sombrero, simbolizando la participación de hombres y mujeres en la lucha.

El asunto de la guerra como experiencia femenina ha seguido ocupando a Victoria Gil con posterioridad. A la guerra de Siria, dedica *Talco* (2019) aludiendo a las imágenes de edificios bombardeados envueltos en polvo, junto a las que aparecen los muertos y las otras víctimas, las mujeres



supervivientes⁵. Una obra fundamental para entender la experiencia de las mujeres anónimas en 1936 es el libro *Celia en la revolución*, de Elena Fortún, más conocida por otros cuentos sobre Celia y su familia, que revolucionaron la literatura infantil al presentar a una niña que se debate entre el deseo de libertad y realización profesional, y sus obligaciones familiares. En ella se inspiran dos bordados titulados *Modernas y garçonas* (2019-20), en los que siguiendo

el modelo de los recortables para niñas, revierte las convenciones sobre oficio y sexo, contraponiendo una imagen tradicional con otra en la que el género aparece como una construcción fluida.



Modernas y garçonas, 2019-2020, bordado sobre tela de sábana, 70 x 64 cm. Cortesía Formato Cómodo.



El imbuche todo cosido, 2014, bordado sobre tapicería, 47 x 57 cm.



Las facultades del niño que va a nacer, 2014, corte y confección, medidas variables.



Rejuvenecer, 2014, bordado sobre tapicería, 47 x 57 cm.



Vivir otra vida, 2014, bordado sobre tapicería, 47 x 57 cm.



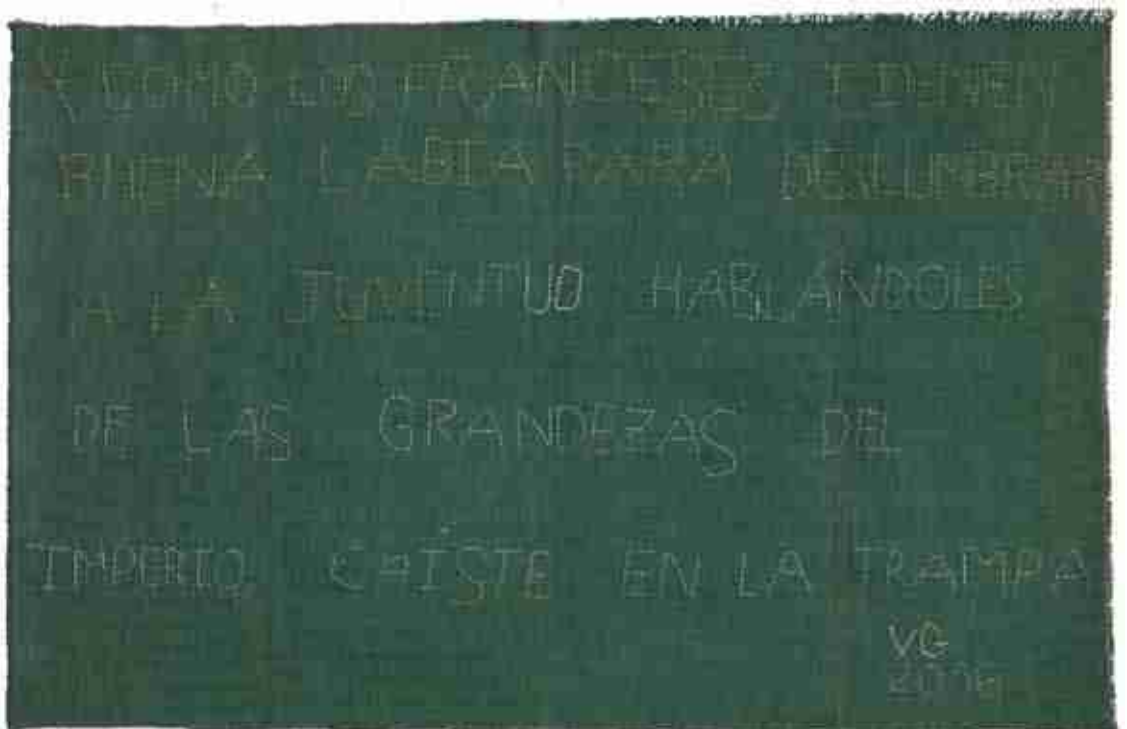
Agustina de Aragón (serie *Episodios Nacionales*), 2014, bordado sobre tapicería, 42 x 56 cm. Colección CA2M, Móstoles.



Guerra de la Independencia (serie *Episodios Nacionales*), 2014, bordado sobre tapicería, 40 x 47 cm. Colección CA2M, Móstoles.



Abajo el imperialismo francés (serie *Episodios Nacionales*), 2014, bordado sobre tapicería, 38 x 57 cm. Colección CA2M, Móstoles.



Y como los franceses (serie *Episodios Nacionales*), 2014, bordado sobre tapicería, 43 x 67 cm. Colección CA2M, Móstoles.



Martinica, 2014, bordado sobre tapicería 38 x 56 cm. Cortesía Formato Cómodo.



Guayarina, 2014, bordado sobre tapicería, 38 x 56 cm. Cortesía Formato Cómodo.



Frantz Fanon, 2014, bordado sobre tapicería, 38 x 56 cm. Cortesía Formato Cómodo.

COMENSALIDAD

El contraste es también el medio de prestar un nuevo sentido a la figura del "ángel del hogar" un ama de casa que lleva la comida mientras sueña con el amor, cuyo título, bordado en un pañito, es ambiguo: *Revolución* (2020). Al asunto de la comida y la casa, y de como a través de ella se establecen ritos de placer y comensalidad, pero también de dominio ha dedicado algunas de sus últimas series. Ya en 2014, a partir de nuevo de un libro⁶, realizó *La buena vecina*, una serie de dibujos sobre la relación de sororidad y cuidados que una mujer de éxito establece con una anciana desconocida. En 2019 inició una serie de bordados al trapo sobre *Casas gitanas* (2019-2023), con restos de ropa, trapos, y otras telas reaprovechadas, y a partir de imágenes tomadas de internet. Si la serie de la buena vecina tiene que ver con la compasión, esta celebra el hogar como lugar del amor familiar, pero también como espacio en cuya decoración se despliega un arte popular, una creatividad femenina singular y generosa⁷.



Revolución, 2020.

La relación entre comida y turismo como una manifestación neocolonialista en la sociedad de consumo se revela en la serie de manteles *Los locales trabajan* (2023). Las colonias francesas del Índico -hoy llamadas Departamentos de Ultramar- han hecho de los manteles bordados un producto típico



Sueños y pesadillas, 2021, bordado sobre tela.



s.t., 2021, bordado sobre tela. Colección Patricia Molins.



Black face. Homenaje a Violeta Parra, 2021, bordado sobre tela.

que los turistas se llevan a la metrópoli como recuerdo de su placentera estancia en islas paradisiacas. *Ce qui sert à vos plaisirs est mouillé de nos larmes*, rezaba un grabado del siglo XVIII, representando el castigo a unos esclavos encadenados de la antigua isla Reunion⁸. La misma frase podría aplicarse a estos manteles contemporáneos, puesto que el placer de los turistas sucede a costa de los trabajadores textiles, pero también de los nativos de esa isla, los herederos de los antiguos esclavos y siervos llevados allí desde Asia y África para trabajar en el cultivo de café y azúcar. Los manteles reproducen escenas de trabajo de esos nativos de color oscuro. Sobre ellas ha bordado Victoria Gil sus propias escenas, devolviéndoles el placer y el descanso robados: parejas disfrutando del ocio, acariciándose, haciendo deporte, algunas inspiradas en las esculturas prehispánicas de niños riéndose.

Como muchas de sus obras, pueden considerarse *ready-mades* rectificadas, para rectificar con ellos la historia y refrescar la memoria del arte. La comensalidad, la risa, el placer, el despilfarro, aparecen en la obra



El sueño de volver, 2021, bordado sobre tela. Colección Ana Gil.

reciente de la artista como forma en la que el arte despliega sus hilos intentando coser heridas, recomponer pedazos, rebelarse contra la rãcana experiencia de lo real. Romper cadenas, como las de *Houdina*, que Victoria Gil transformaba en joyas en su cartel de 1991. En su nueva versión de 2023 *Houdina* tiene canas, pero no ha perdido nada de su *punk* original.

Notas

¹ Citado por Mar Villaespesa en "L-una: entre la ensoñación y la creación de significados", catálogo de la exposición *L-una*. Victoria Gil, CAAC 1998, comisariada por Villaespesa, p.13.

² Adolf Loos, autor de *Ornamento y delito* (1913) lo a en sus escritos el traje inglés como vestimenta cultural y moderna por excelencia, y considera que la moda de señora, "un atroz capítulo de la historia de la cultura" se diferencia de la del hombre por "accesorios ornamentales y efectos de color". *Dicho en el vacío 1897-1900*, Colección de arquitectura 2, 1984, p.139.

³ Práctica a través de la cual muchas artistas se iniciaron en el arte, creando, por primera vez en la historia, un campo autoral cuya influencia permeó las otras artes. Kandinsky o Apollinaire, entre muchos otros, reconocieron esta influencia y la capacidad de la danza de mujeres como Loïe Fuller, Isadora Duncan, o Mary Wigman para orientar el arte nuevo.

⁴ José Donoso, *Obsceno pájaro de la noche* (1970). La artista chilena Violeta Parra hizo de las arpilleras bordadas, muchas de ellas con motivos que aluden a la colonización española, un género mayor del arte de su país que muchos artistas retomaron después como arma contra la dictadura de Pinochet. Entre ellos Catalina Parra, su sobrina, que presentó en 1977 una exposición en cuyo catálogo se mezclan descripciones del imbuñche con imágenes de muertos, de recién nacidos y referencias a la costura como sutura. Así también lo utiliza Gil en sus Imbuñches, en los que texto y tejido se entrelazan.

⁵ Como en el caso del motivo religioso, sorprende que en un país cuya guerra civil forma parte esencial del imaginario nacional, y que tiene el Guernica como obra o icono fundamental del arte contemporáneo, se haya dedicado tan poca atención a la guerra en femenino.

⁶ Doris Lessing, *Diario de una buena vecina*, 2007 (1983).

⁷ Al arte gitano más reconocido, el flamenco, dedicó la artista una serie de dibujos en 2019.

⁸ https://www.portail-esclavage-reunion.fr/wp-content/uploads/2023/06/8-LK11-34-1-ce_qui_sert_a_vos_plaisirs.jpg

Coser el río

Victoria Gil

Volando nuestro hilo a gran altura sobre la Cuenca del Júcar, donde lagos de color bullen en constelaciones entre valles fluviales, casas colgantes y pueblos, coseremos el espacio exterior fluido al espacio interior del pensamiento con la intención de reparar las heridas, de atrapar los instantes de plenitud y las experiencias puntas, y poner a volar nuestros deseos en el cielo, reflejado en el río. El fluir del río se convertirá en una experiencia personal y real. Hacer fluir nuestros pensamientos será como entrar en una zona autónoma de espacio y tiempo reales.

En nuestra labor tendremos en cuenta como un material inerte como el hilo adquiere y proyecta un tejido moral de significados. *Pañito* pequeña obra que resulta de coser el río tejiendo un tramado de puntos del espacio gráfico diario y telarañas en la Red. Al rastrear el hilo exteriorizamos lo interior. La magnificación del fluir del río como un hilo grueso, curso de agua subterráneo que, con el movimiento de la mano al coser expresa el empeño de sacar el mundo de las tinieblas a la luz. Ideas y visualización, un lugar de unión entre arriba y abajo, transitoriedad y cambio. El paisaje no es solo una sustancia física sino también comportamiento. El agua y la tierra, el chador y el hilo del texto, la red y la vara del zahorí, inician un proceso de condensación del mensaje que el río transportará al océano, de manera mágica



La frontera, 1999, collage, 42 x 60 cm.

para ayudar en la lucha por la liberación. Este mensaje, trama de puntos, en el espacio diario que “elegiremos” (Giremosle), “Mala.ya-no” (“ya no estoy mala”), “Al fin libre” (“al fin libré”) así como: “no dejéis que nos maten” se refiere a lo femenino en el predicado de la cultura patriarcal y en el melodrama de las relaciones de poder en general. Presentada como una petición, como un exvoto, un impreso gigante, producto del espacio tramado.

Explorar los estados de conciencia. Los contenidos de este taller serán el resultado de la producción de los estudiantes que asistan al mismo. Y entrarán a formar parte del fluido proyecto *Allem da Agua: Copiacabana*, un museo itinerante en el río Guadalquivir.

Para activar este fluido se realizarán las siguientes actividades: proyección de diapositivas de artistas como Lilian Nabulime (Uganda); femzine musical *Drumcore* (con anuncios en vídeo a cargo de Barbara Ess); vídeos: *Sonic Outlaws* de Craig Baldwin (un documental sobre los límites legales de la cultura popular proveniente de la Isla del Copyright); *Yes Means Yes, No Means No* de Carol Leigh, proyectado en la mesa redonda *Violencia y mujeres: lenguaje visual de la supervivencia*. *Enciclopedia de Mujeres* editada por mi compañera de Cápsula de Tiempo Robin Kahn, etc.



El cante, 2013, comida y lápices de colores, 48 x 34 cm. Colección Alonso Osorio, Sevilla.

Mantelito con ciervos, 2013, comida y lápices de colores, 34 x 48 cm. Colección Jorge Osorio, Sevilla.

EN PÁGINA SIGUIENTE

Olé, 2013, comida y lápices de colores, 48 x 34 cm. Colección Jimena Gil, Sevilla.



© 1998 by [illegible]
[illegible]



Casas gitanas, 2019-2023, bordado al trapo, medidas variables.







Casa gitana II

Victoria Gil
2022



Pajarracos, 2023, bordado sobre tapiz, 49 x 140,5 cm.



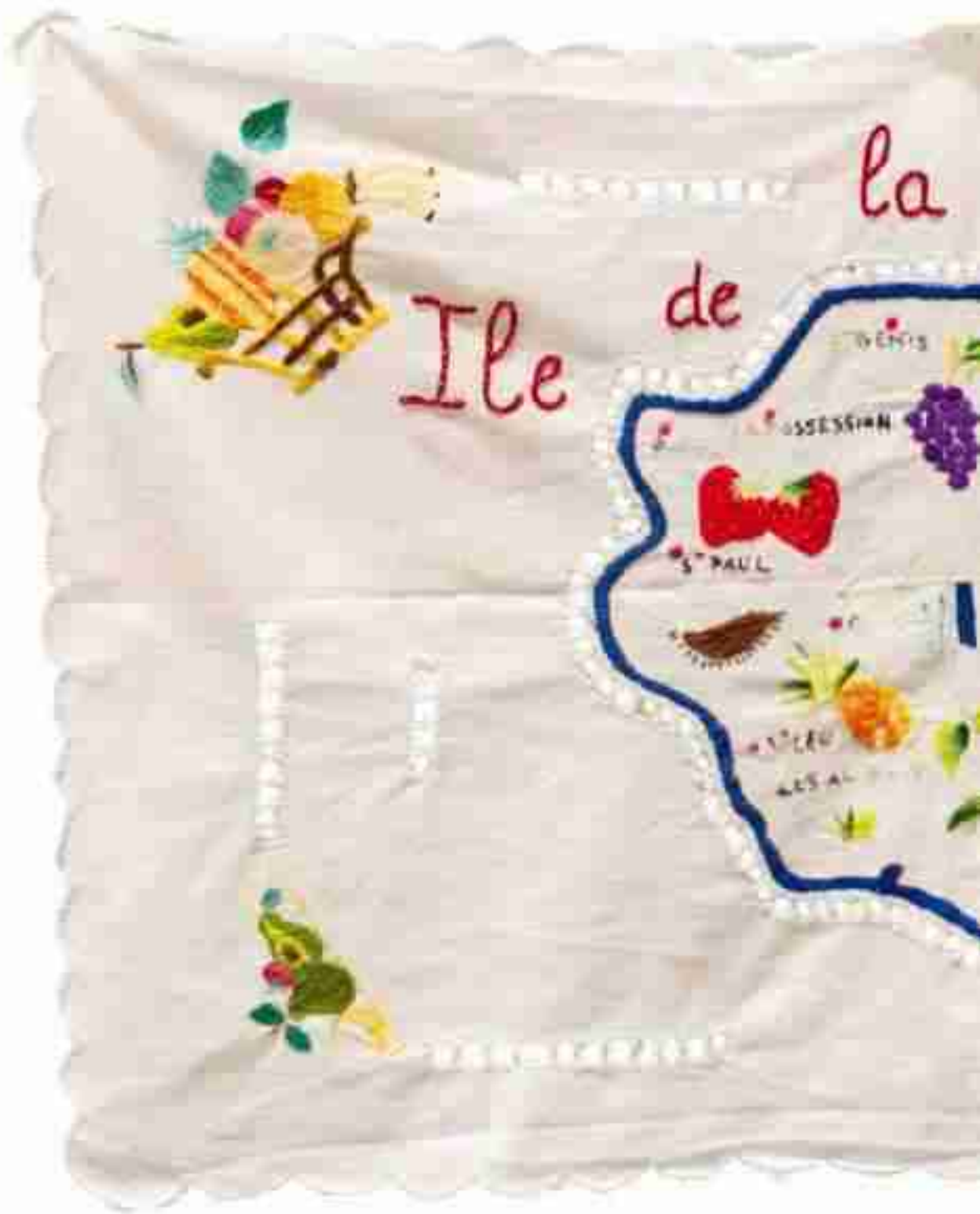
Estábamos tan tranquilas, 2023, bordado sobre tapiz, 135 x 90 cm.



A la mar fui por naranjas, cosa que la mar no tiene, 2023, bordado sobre tela de algodón, 110 x 110 cm.



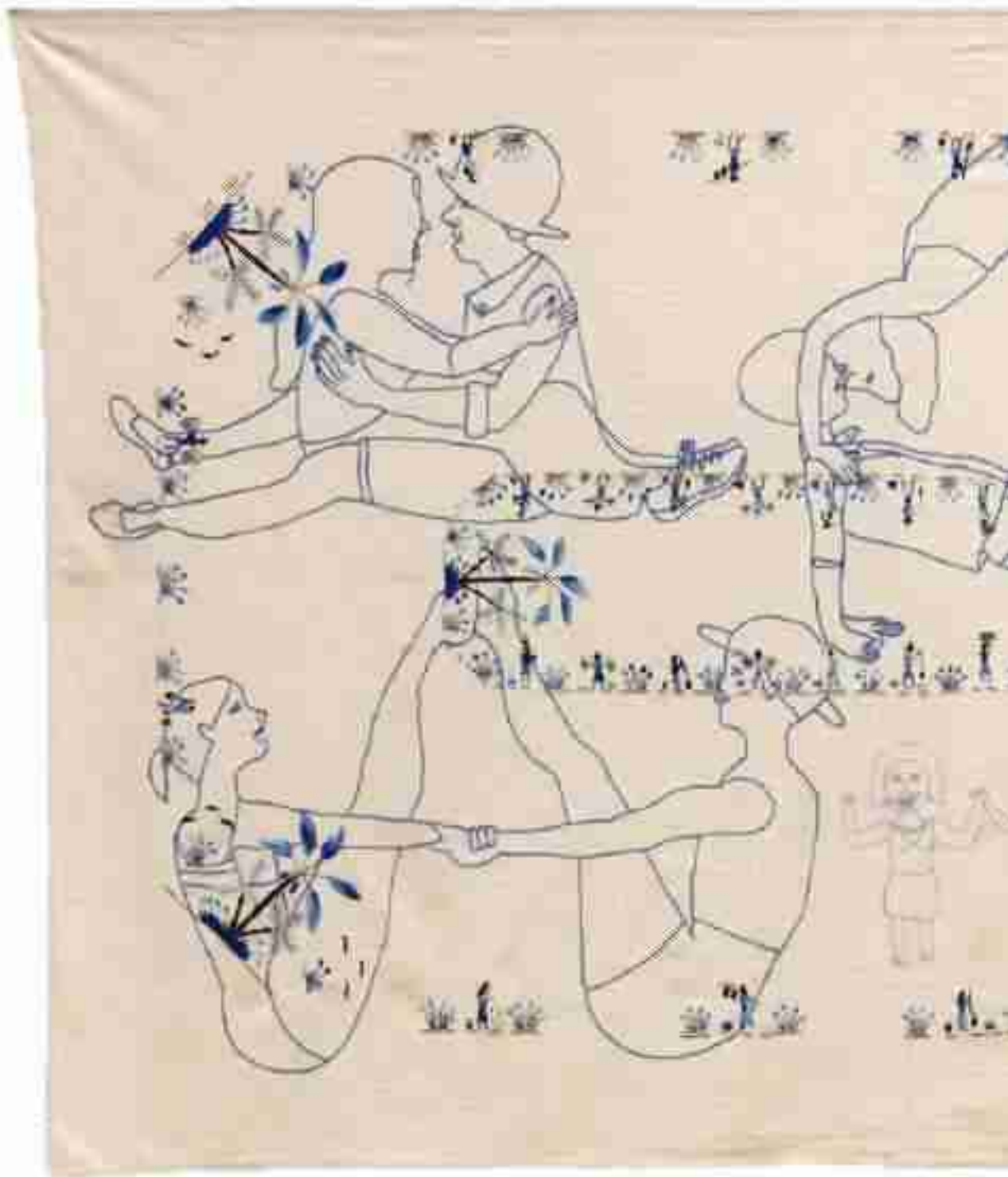
Vine toda mojadita de olas que van y vienen, 2023, bordado sobre tela de algodón, 164 x 164 cm.



Isla reuñón (Los locales trabajan), 2023, bordado sobre mantel, 44 x 70 cm.

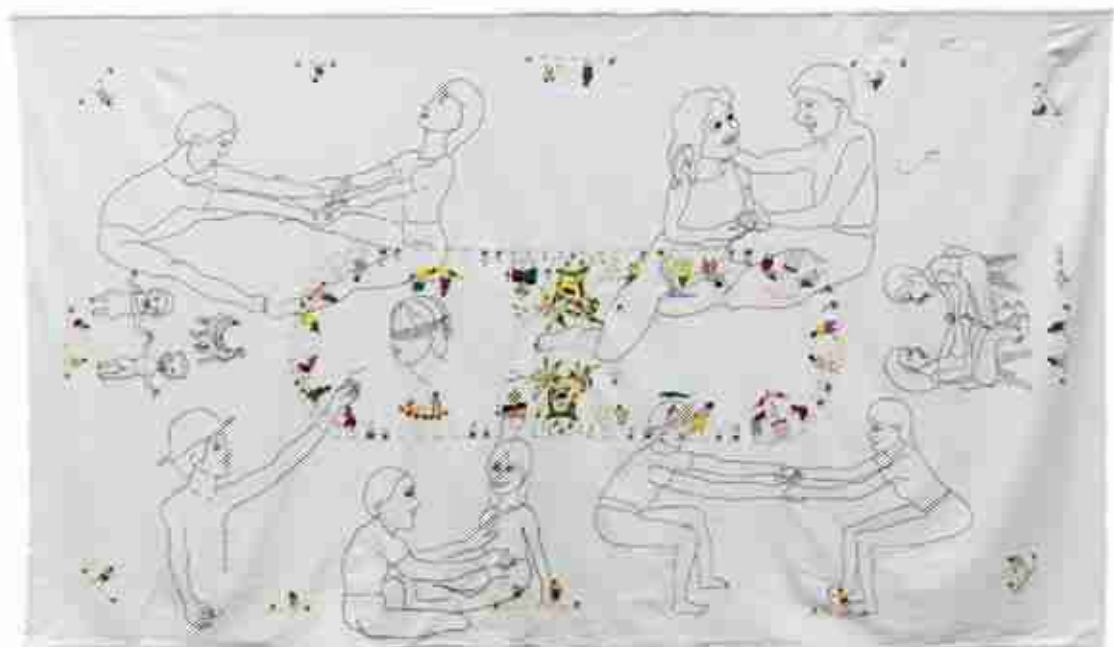
Réunion



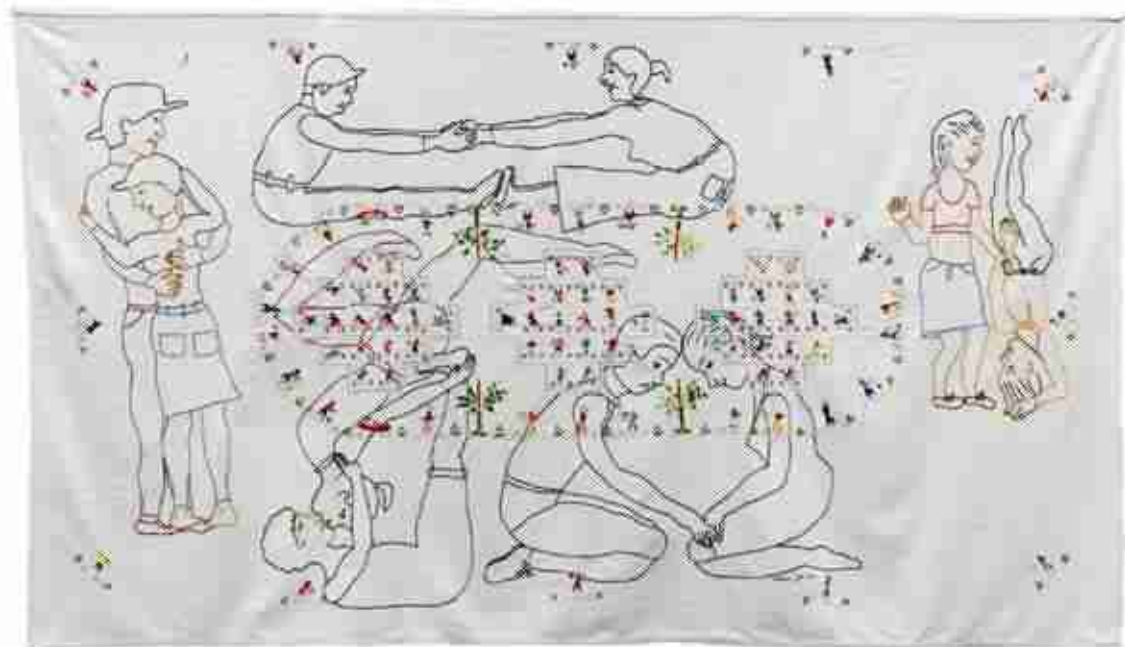


Los locales trabajan 1, 2023, bordado sobre mantel, 130 x 216 cm. Colección Jorge M. Pérez, Miami.





Los locales trabajan 2, 2023, bordado sobre mantel, 137 x 238 cm.



Los locales trabajan 3, 2023, bordado sobre mantel, 137 x 238 cm.



Los locales trabajan 4, 2023, bordado sobre mantel, 150 x 265 cm. Cortesía Formato Cómodo.



Biografía

Victoria Gil Lavado (Badajoz 1963), es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla ciudad en la que reside.

Ha realizado exposiciones individuales desde 1985 en espacios como el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, Córdoba; el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; Galería Formato Cómodo, Madrid; Neilson Gallery, Grazalema; Alfarería 40, Sevilla; Galería La Máquina Española, Madrid; Galería Marta Cervera, Madrid o la galería Ascan Crone, Hamburgo. Y ha participado en muestras colectivas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; Centre Grau-Garriga d'Art Textil Contemporani, Sant Cugat del Vallés; Centro.Centro, Madrid; Koldo Mitxelena- Museo San Telmo, San Sebastián/Donostia o en la Casa Sahara Aminetu Haidar, Sevilla.

Desde 1992 hasta 2006 formó parte del colectivo *Agencia de Viajes*, que posteriormente toma el nombre GRATIS, realizando los siguientes proyectos de arte público: *Além da água: Copiacabana* (1996), proyecto transfronterizo Extremadura=Alentejo; *La Isla del Copyright* (1995), exposición flotante en la ría de Bilbao, Portugalete; *Cápsula de tiempo Córdoba*, Pabellón de Andalucía, Expo'92, Sevilla o *Copilandia* (2006) en el río Guadalquivir.

Ha recibido la Beca de Apoyo a la Creación Artística como consecuencia del COVID19, Junta de Andalucía (2020); la Ayuda a la

Edición de Publicaciones concedida por Iniciarte, Instituto de las Artes y las Letras, Junta de Andalucía (2009); la Beca de Ayuda a la Creación Artística Contemporánea concedida por la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (2000) y la Beca de Pintura de la Fundación Rodríguez Acosta, Granada (1987). Y ha sido merecedora del I Premio de Pintura Focus, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (1998); I Premio de pintura y Escultura, V Muestra Andaluza de Jóvenes Artistas, Diputación Provincial de Málaga (1993); I Premio XL Certamen de Pintura José Arpa, Ayuntamiento de Carmona (1993).

Su obra se encuentra en numerosas colecciones privadas y públicas como las del Museum of Modern Art, Nueva York; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Colección del Banco de España, Madrid; Centro de Arte dos de Mayo, Móstoles; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; Colección Iniciarte, Junta de Andalucía; Diputación Provincial de Málaga; Ayuntamiento de Carmona, Sevilla; Ayuntamiento de Utrera, Sevilla; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte contemporáneo, Badajoz; Colección Fundación Coca-Cola España, Madrid; Instituto Andaluz de la Mujer; Fundación Focus-Abengoa, Sevilla; la Colección Tom Pachett, Los Ángeles o Colección Jorge M. Pérez, Miami.

Victoria ante su mural *Paisaje con figuras cóncavas*, 2000. Fotografía Claudio del Campo, 2023.



ENGLISH

Victoria = Houdina.

Because creating is much more than producing
Esther Regueira Mauriz

“I’m like a leopard and I’m like a poet and I’m like a religieuse and I’m like an outlaw.”
Mary MacLane¹

In a bold move, I have decided to open my text with a categorical and therefore rather risky statement: if emotions had not been placed at the centre of this work and safeguarded with effort, this project never would have existed.

I have known Victoria Gil, one of the first artists to adopt a feminist practice on the Spanish art scene, since the early 1990s. I am acquainted with the emotional, geopolitical and social contexts in which her work emerged. I have had the same friends and role models, watched many of her creative processes unfold, and worked with her and the collectives of which she has been a part (Agencia de Viajes Córdoba² and GRATIS), which is how I know that the political relevance of the emotions generated in the course of this life journey is where *Coser el río* (Sewing the River) was conceived and grew.

Victoria Gil (Badajoz, 1963), born in Extremadura but a long-time resident of Seville, belongs to the generation of artists who took the Andalusian capital by storm in the 1980s, like Salomé del Campo, Federico Guzmán, Pedro G. Romero, Anna Jonsson, Alonso Gil, Abraham Lacalle and Rocio Antona. This group experienced Spain’s transition to democracy with insatiable curiosity and *joie de vivre*, at a time when studios and bars were equally vibrant cultural hubs and debates were an ongoing exercise.

I believe Victoria Gil could say, as Mary MacLane did over a century ago, “I’m like a leopard and I’m like a poet and I’m like a religieuse and I’m like an outlaw. [...] I have brain, cerebration—not powerful but fine and of a remarkable quality.”³ The provocative, surreal words of that pioneering feminist and modernist would sound perfectly natural coming from Victoria, because her creative language, like MacLane’s, is steeped in extravagance and mischief. The works of both women surprise and fascinate most people who approach them with an open mind, and they are united by the fact that each, in her respective field (literature and painting), managed to scandalize a conservative audience: MacLane outraged traditionalist turn-of-the-century America with her memoirs, in which she openly admitted to being

a feminist and bisexual, while Gil shocked a sector of Spanish society that was every bit as prudish and intransigent (but half a century later!) with her depictions of love and desire.

Gil is a great painter and draughtswoman, and her dazzling technical prowess allows her to exceed the boundaries of painting and defy its legitimizing codes, although in the course of her career she has sporadically dabbled in other disciplines like sculpture, photography, installation art, performance recordings and, lately, textile art, overtly challenging the long-established hierarchies of genre, format and medium. Yet certain constants in her *modus operandi* are always present, regardless of her choice of medium: the fundamental tools of irony and transgression.

Gil’s work revolves around the recurring themes such as the abuse of power, the political construction of bodies, the taboos imposed by religion, the objectification of women in patriarchal societies, the normative discipline of the sex-gender tandem, the effects of capitalism on our identities, desires and subjectivities, and decolonization processes, although she also explores love and the relationships that grow out of subjective interpretations of this feeling.

In some of her works, Gil questions established narratives using images and texts taken from a variety of sources: *Episodios Nacionales* (National Episodes) by Benito Pérez Galdós, a writer from the Canary Islands who depicted the ills of patriarchal society, especially the abuses committed by powerful Spanish oligarchs and clergy between the mid-nineteenth and early twentieth century; Emilia Pardo Bazán’s reflections on the structural violence suffered by women who were forced to marry or join a convent; and the writings of French author Annie Ernaux, winner of the 2022 Nobel Prize for Literature, who defends the political dimension of intimacy, the objects that make up our worlds and the emotional memories they contain.

Her tremendously diverse models and sources of inspiration can be seen in the works that comprise *Coser el río* (Sewing the River), a visual story that begins with *La dialéctica del arte* (The Dialectics of Art). This picture presents an enormous open scissor-beak which, as Gil explains, “works when the two parts of the mouth come together and

cut, and a space opens up”, telling us that we are now entering a place of dialogue and negotiation, where contradictions are revealed as entirely natural and we are invited to challenge ideas. Focused mainly on recent works, although there are some earlier pieces, *Coser el río* shows the linearity and evolution of this artist’s two overriding interests or concerns: denouncing abuses of power, and defending a brand of feminism whose number-one priority is to make inequality visible.

SEWING THE RIVER

“[S]ew fluid outer space to the inner space of thought with the aim of mending wounds, capturing moments of plenitude and ultimate experiences, and send our desires soaring through the sky reflected in the river.”

Victoria Gil⁴

In 1995, Victoria Gil was invited to lead a workshop at the Fine Art Faculty in Cuenca called “Coser el río” or “Sewing the River”, in which she used sewing as a metaphor to propose reparative activities. Two decades later, she revived this idea in light of the need—as pressing as it was in the 1990s, if not more so—to generate a temporary autonomous zone that could evade forms of control and encourage us to just let our thoughts and desires flow in uncensored freedom.

One of the pieces that Victoria showed at the aforementioned workshop was *Yes Means Yes, No Means No* (1990) by video artist and activist Carol Leigh, who coined the term “sex work” and was an active sex worker in the late 1980s. In today’s Spain, where debates about pornography and sex workers’ rights have become more heated than ever, and puritanical, moralist discourses are attempting to reinstate obsolete sexual rules and regulations, recalling such relevant works is vitally important. Gil’s practice places her firmly in the camp of those who believe sex work should be normalized, not criminalized. This is apparent in the drawing *La Alameda* (2011), made for the Sevilla Imaginada project⁵, in which Gil showed the nocturnal landscape of the Alameda de Hércules, a boulevard in Seville where sex workers used to ply their trade until quite recently. Her congenial, colourful portrayal of women approaching the car windows of prospective customers, wearing lively costumes and animated expressions, is a far cry from the social stigmatization and vilification to which a certain part of society subjects these ladies. Avoiding the pitfalls of dramatization and victimization, the artist clearly positions herself on the side of social transformation and justice, as opposed to retribution and punishment. As Clara

Serra, Cristina Garaizabal, Empar Pineda, Paloma Uría and Mirian Sola explain in the book *Alianzas rebeldes*⁶, taking this stance implies an acceptance of what feminist analysis has taught us: that the root causes of violence are social, cultural and structural, and it cannot be eradicated by a penal system that only addresses its immediate causes and is incapable of dealing with the structures that engender it, because punishment, though sometimes inevitable, is already a sign of failure. Victoria’s work is pertinent to this debate because it speaks of sexuality, the right to enjoyment, and desire in terms of pleasure and freedom rather than menace or abuse.

We might say this work follows the same line of thought as historians and theoreticians like Judith Walkowitz and Gail Pheterson (particularly in her book *A Vindication of The Rights of Whores*⁷) who have considered how and why these women are stigmatized, the underlying economic and social aspects of their profession, and the official and traditional mechanisms of social control applicable to sex work but also to migration, healthcare and freedom of speech.

I’M A WHORE, MOTHER, WITCH, HEROINE, CAREGIVER, SORCERESS, HOMEMAKER, PIRATE AND MEDICINE WOMAN

“[My] second mental habit is closely related to nondualism, but transferred into a more political sphere: that is, I have very little patience with separatism of any kind. This is true both for groups within which I could be included, such as separatist feminism or Jewish nationalism, and also those from which I would be excluded by definition, such as black nationalism. The impulse toward forming homogeneous groups of any kind feels politically retrograde to me and, even more, intellectually stultifying.”

Eve K. Sedgwick⁸

Historically, we women have been classified, according to the standards of a theoretical corpus based on binary categories, as either good or bad, mothers or whores, saints or sinners, pure or promiscuous, etc. These categories have recently been upset by the concept of intersectionality, but back in 1992 artist and theoretician María José Belbel had already come up with a new, expressly binary class: a woman with the “soul of a whore and cunt of a saint” (*alma de puta y coño de santa*). Belbel composed an eponymous visual poem⁹ in which she portrayed and “outed” herself, pioneering the announcement of an “open secret”, a concept that US feminist philosopher Eve Kosofsky Sedgwick has also discussed in relation to the closet metaphor.

By now, we have no doubt that history is a mutilated account written from a heteropatriarchal point of view. Things are not as we have been told, and we women—in our capacity as artists, historians, curators, etc.—therefore have a duty to do the telling and write our own histories. I firmly believe that our mission is to deactivate the discourses and categories of history in general, and (in our case) art history in particular, paying attention to the social, political, economic and institutional determining factors that have existed and still do exist, and to establish new interpretive paradigms other than the ones constructed by the official history of art. For, while salvaging the work of unjustly forgotten women is undoubtedly important, so is asking ourselves—as Patricia Mayayo wrote, building on the ideas of Griselda Pollock, Joan Wallace Stock and other feminist thinkers—why they were discriminated against, determining the extent to which art history has helped to establish a certain construct of sexual difference, and, above all, analysing how women have experienced that construct over the years¹⁰. Of course, changing the paradigms is also essential; as Linda Nochlin pointed out back in 1971, “[U]sing as a vantage point their situation as underdogs in the realm of grandeur, and outsiders in that of ideology, women can reveal institutional and intellectual weaknesses in general”¹¹.

Victoria Gil defies the banal binary categorization established by hegemonic history, because she is a Houdina who escapes the bonds placed upon women and sets many others free: nuns like Teresa of Ávila and Mariana Alcaforado, giving them space and freedom to rejoice in love and cultivate their intellect; pirates like Mary Read and Anne Bonny, immortalizing them in a painting that acknowledges their queerness and sheds imposed identities; or witches and sorceresses like Circe, highlighting the emancipatory power of their expert knowledge.

However, her art pays tribute not only to prominent women whose names have gone down in history, but also to the anonymous ones whose lives and deeds were no less important, because in the construction of stories (and histories), “minor” characters are just as relevant as the protagonists, if not more so. Consequently, Gil also shines a spotlight on the essential tasks performed anonymously by caregivers (*La buena vecina* [The Good Neighbour Lady], 2014), field workers (*Estábamos tan tranquilas* [We Were Just Minding Our Own Business], 2023) or colonized women (*Los locales trabajan* [The Locals Work], 2023).

Victoria Gil was one of the first Spanish artists to openly embrace feminism when she started out in the late 1980s, and those convictions were reaffirmed and strengthened in the spring of 1987 when she met fellow artists Bettina Semmer and Jutta Koether, who were exhibiting at the

Seville gallery La Máquina Española alongside Rosemarie Trockel. Victoria Gil was introduced to the three German artists and forged ties with two of them: Jutta invited her to contribute to the feminist magazine *Eau de Cologne*, for which Gil wrote a text titled “Putamente despierta” (Whoreishly Awake)¹², and Bettina remains a good friend to this day. These two painters, each with an overtly feminist practice, had developed a way of working which, like Gil’s, overstepped the bounds of conventional painting. That exhibition brought several prominent German professionals to Seville, including the writer, critic and DJ Dierich Diederichsen and the gallerist Ascan Crone, who visited a number of studios in the city and subsequently invited three local artists to exhibit at his Hamburg gallery. The chosen three were Alonso Gil, Federico Guzmán and Victoria Gil, who in this way was able to have her first solo show in Germany in 1990.

In the early 1990s Victoria Gil spent some time in New York City, where she discovered the feminist practices of artists like Barbara Ess and joined Drum Core, a percussion activism group formed by this influential New York musician and photographer who was already leading the drum corps of the Women’s Action Coalition (WAC) at the opening of the Solomon R. Guggenheim museum and other events to protest the invisibility of women in the art world. She also encountered Robin Kahn, with whom she has collaborated on different art and publishing projects and as co-members of Agencia de Viajes Córdoba, a collective that later changed its name to GRATIS¹³. During these years, Gil’s fundamentally intuitive practice became more informed and polished as she was exposed to new readings, experiences, conversations, etc.

It was then that the MoMA acquired her work *Houdina*, published by Ellen Salpeter at Permanent Press. Gil had made the piece in 1991 by altering a 1906 poster of the famous illusionist and escape artist Houdini, billed as “The Handcuff King”. She changed the final “i” of his name to an “a”, making it feminine, gave him long, seductive black tresses, turned his chains into gold jewellery and painted his fingernails red, modifying the magician’s image and gender to denounce the sexist message of the advertisement and the world it represents. The international handcuff king became a queen, a daughter of Lilith who rebels against the powers-that-be and demands equality, because Houdina is capable of freeing herself from physical as well as socially imposed shackles and restraints. The work touched on topics that were central to the feminist debates of the early 1990s and are undoubtedly still relevant today, which is why Victoria decided to make a new version for this exhibition and bring back *Houdina* (2023). Her black locks are now grey, but she has not lost a bit of her beauty,

wisdom and power—quite the opposite, in fact, because thirty years later Houdina still resists all attempts to ensnare her.

After returning from New York in the 1990s, the artist took a turn towards what Miriam Schapiro and Judy Chicago called vaginal iconography in their article “Female Imagery”¹⁴. By way of example, *Comerrratones* (Mouse-Eater, 1994) is a snake whose open mouth is also a serrated vagina. This image is indebted to the iconography that emerged in the 1970s on the American art scene, where Chicago, Schapiro and others spearheaded a movement of women who were determined to represent their bodies in non-normative ways and who preached the value of women’s experiences with their own genitalia, menstruation and other aspects of female physicality. “Cunt art” became an increasingly frequent form of political expression and protest, although it naturally led to differences of opinion within the movement at a time when many feminists were rallying to the cry of “the personal is political”.

Gil’s oeuvre takes a stand against social dictates that primarily target women’s physical appearance, education or conduct, and the complex consequences of such impositions. For instance, anorexia—an eating disorder that manifests in the physical body but is actually a symptom of deeper issues that have little to do with the superficial and even narcissistic outward image projected by the sufferer—is the subject of *Las raíces de Simone Weil (la bandera de la anorexia)* (Simone Weil’s Roots [The Flag of Anorexia], 1994 and 1995). This oil painting, which shows a seed-studded flower beside a life-size photocopy of the same bloom, pays tribute to Weil, a French philosopher and political activist who was so deeply committed to the fight against Nazism that she refused to eat anything more than the meagre rations given to French citizens in the occupied zones, believing the most important thing was to stage a revolution that would feed everyone. The artist also critically reflected on imposed standards of beauty and the objectification of women’s bodies in *Pintura sobre piel* (Painting on Fur, 1994), a series of pictures made by applying mascara, foundation and other cosmetics to Dacha rugs (the brand-name of a Spanish company that sold rugs with plush, ultra-long synthetic pile resembling fur). Some of them, like *Maquillaje sobre piel sintética* (Makeup on Faux Fur), allude to art-historical masterpieces made by Malevich (Black Square) and other purported geniuses, clearly protesting the fact that official art history has consistently treated genius as a fundamental category associated with masculinity, while also highlighting the ideological implications of the concept of genius and what it leads to: hierarchical ranking of artists (with women relegated to the lower levels), establishment of commercial value, etc.

This period of Victoria Gil’s career was marked by her interactions with historian Patricia Molins, curator Mar Villaespesa, whom she had known since the late 1980s, and fellow artists like Pepa Rubio and María José Belbel, a *queer* feminist theoretician who entered her life in the 1990s and shared her love of music. At the time, Gil was heavily influenced by the music scene and subcultures, especially proto punk (Patti Smith), punk and post-punk, as well as by the Riot Grrrrl movement and girl bands like Hole and Bikini Kill. Patti Smith’s influence is particularly obvious in works like *Free Money. Todo tiene un precio* (Free Money: Everything Has a Price, 1992) which includes the painting *Anarconomia, Free Money* (Anarchonomy, Free Money)¹⁵, inspired by the American singer-poet’s eponymous track. María José Belbel’s phonokollages, mix tapes that she gave to certain friends and English translations of lyrics sung by female bands, were privileged sources of information from which Victoria, I and many others benefited. In those days, the way she dressed and the bright-red lipstick that was always smeared across her mouth—echoing the cover of the *Dry* album (1992) by PJ Harvey, an artist whom many situate on the same musical family tree as Patti Smith—made a bold statement against stereotypical conceptions of feminine beauty.

ESCAPOLOGY AS AN EMANCIPATORY PRACTICE

“They thought I was a Surrealist, but I wasn’t. I never painted dreams. I painted my own reality.”
Frida Kahlo

At the 2010 Cervantes Prize ceremony, one of Spain’s greatest literary figures, Ana María Matute, said that writing had been the saving lighthouse in many of her storms. In Victoria’s case, it would be accurate to say that making art—whether watercolours, paintings or embroideries—has been the best shelter whenever she needed it.

In the early 2000s Victoria Gil painted large pictures, oil paintings with an attractive colour palette and a rather hypnotic quality whose full symbolic significance takes time to appreciate. Upon closer inspection, we discover faces that were initially hidden, hands reaching out for help, eyes gazing at us. *Las tres edades* (The Three Ages, 2002) and *El arca de Noé* (Noah’s Ark, 2002) reflect episodes of necessary flight using pentimenti, blurred figures and phantasmagorias, which invite us to step into her multiple narratives and take our breath away. Gil returned to this *modus operandi* years later in works like

Quicón sufi (Sufi Quicón, 2007) or *Circe hace un brebaje* (Circe Makes a Potion, 2008)—dedicated to Circe (Κίρκη / *Kirkē*), a sorceress from Greek mythology who used magic potions to erase her enemies' memories and turn them into animals—whose titles maintain her distinctively evocative poetics. Victoria Gil practises painting with brushes or needles just as witches, enchantresses, sorceresses, *meigas* and healers engage in the emancipatory practice of magic. Throughout history, such women have fought for the right to freely use the specialized knowledge and skills that made them different and powerful—so powerful that others have tried to do away with them for, as Polish artist Jakub Różalski pointed out, mankind has always been afraid of women who fly, by art of magic or simply by refusing to be tethered.

Gil also paid tribute to the pirates Mary Read and Anne Bonny (*Las piratas Mary Read y Anne Bonny*, 2005), who in the early eighteenth century sailed with Captain Jack Rackham, the only man who dared to include two women in his crew, as at that time (and for many years afterwards) sailors believed that having females aboard a ship was unlucky. Both were arrested during a fight in 1720. When tried, they claimed to be with child, and after the court confirmed that they were speaking the truth, the women were granted stays of execution. Victoria painted this oil portrait of the two buccaneers as a kind of homage to the strong ties of friendship that exist between such women, gender dissidence and queer practices in connection with *Copilandia* (Copyland)¹⁶, a GRATIS collective project inspired by the pirate utopias of the nineteenth century, which celebrated the free exchange of art and ideas.

ON LIBERAL WOMEN IN CONSERVATIVE INSTITUTIONS

“The woman who made noise before passing— Saint Teresa—expressed a desire for equality five hundred years ago which has yet to be met today.”
Maximiliano Herráiz¹⁷

For years, Gil has been turning her distinctive gaze and transgressive ways onto women of the Catholic Church. In 1998 she made *Suelo Mariano* (Marian Floor)¹⁸, a sequence of eleven photographs that document the process of undressing a Madonna from the chapel of a Galician *pazo* or manor house. In the first photo we see the carving of the Virgin Mary on its altar, but the following images show the figure on the floor being divested of its garments, jewellery, cloaks and crown, step by step and frame by frame, while it travels from the shrine to the gardens in a kind of procession. The body, initially

draped in luxurious robes, is ultimately revealed to be nothing but a wooden stick attached to the carved head and arms. The work is not an anticlerical statement but an anthropological action: the artist explains that her motivation for denuding the Madonna was sheer curiosity, a desire to know what the religious image's inner frame or structure was like. It is also a product of the artist's desire to release the Virgin from her confinement and put her in touch with nature.

Many agree that serious scholars of historical feminism cannot afford to ignore the significance of Catholic female imagery and convents. On “Las hijas de Felipe”, a podcast that examines the past from a playful yet critical perspective and draws parallels to the present by offering queer interpretations of Baroque culture, hosts Ana Garriga and Carmen Urbita claim that feminism is indebted to Christian women and especially to nuns, as pioneers who carved out a space of female safety and wellbeing where they could do as they pleased. While this statement may be debatable, there can be no doubt that some women took the veil for reasons other than spiritual vocation: to escape an arranged marriage or mandatory procreation, to get an education, to avoid starvation, to have a roof over their heads or simply to live among other women.

In 2012, Victoria continued her research into women who had found a way to exercise their personal liberties within one of the most powerful and conservative institutions in human history. Her investigations led to Mariana Alcaforado (1640–1723), a Poor Clare who is believed to have written the five *Letters of a Portuguese Nun* (1669)¹⁹. Published anonymously by Claude Barbin in Paris and now considered a literary masterpiece, her missives tell the story of a woman who loved and was abandoned by a French officer who became involved with her when he was sent to fight for Portugal in the war against Spain (1663). She wrote him passionate love letters, unabashedly describing her memories and physical desires, which would hardly be shocking except for the fact that she was a nun. The artist produced a series of poetic and undoubtedly political oil paintings that reflect Sister Mariana's feelings for her lover, giving free rein to her feelings. The lovemaking bodies are accompanied by excerpts from the letters, which the artist deliberately re-signified by taking them out of their literary context.

Gil used the same title, *¿Qué mandáis hacer de mí?* (What Do You Want of Me?, 2011–2012), for a series of watercolours dedicated to Saint Teresa of Ávila (2011–2012), founder of the Discalced Carmelites, whom many consider the first feminist woman in the Catholic Church, as her writings clearly denote her opposition to the ecclesiastical patriarchy and to inequality in the decisions of church hierarchy. Maximiliano Herráiz ²⁰, a

theologian and expert on the saint from Ávila, highlighted her vigorous defence of the need to seek truth and justice. In her book *The Way of Perfection*, the nun criticised inquisitors for banning books and priests for allowing it, calling them “false prophets” and “semi-literate”. Teresa’s defence of education, her desire for nuns to be independent and run their convents without male oversight, and her proposal that the sisters be allowed to choose their own mother superior every three years gave the Inquisition more than enough reasons to target her, and as a result her works were heavily censored and her library destroyed in 1559²¹.

Victoria Gil approached these nuns from the angle of poetics and the need to satisfy their physical and intellectual passions. She removed their habits but never their veils, as if wanting to keep their heads covered in order to better preserve their knowledge.

WHEN CREATIVITY OPENS THE POSSIBLES

“Unappropriating culture means reinstating the true power of the idea of creation.

Creating is not just producing. It is going beyond what we are, what we know, what we see. Creating is baring oneself.

Creating is opening the possibles. In this respect, creation depends on confidence in the common.”

Marina Garcés²².

Since the beginning of her career, Victoria Gil has made a point of recontextualizing domestic spaces and tasks: the services provided in the home that have historically fallen to women, and the practices and objects associated with them. For instance, she has created works that incorporate washing-up gloves (*Gestos congelados* [Frozen Gestures], 1989), tea towels (untitled, 2010), food (*Manteles individuales* [Place Mats], 2013), napkins (Amor [Love], 2019), bedsheets (*Modernas y garçonas* [Modern Gamines], 2019–2020), tapestries (*Los pajarracos* [Big Bad Birds], 2023) and tablecloths (*Los locales trabajan*, 2023), because she has always viewed the domestic arena not as a confining, marginalizing space for women but as an ideal setting in which to launch a revolution.

Victoria’s need to salvage the domestic female memories omitted from the mainstream narratives is mainly fuelled by a desire to honour the memories of her own mother, Ana, and her Aunt María. She chose to communicate through the creative language of textile arts, something those female relatives practised and taught her in early childhood as part of a cognitive, emotional and physical learning experience. No longer

the decorative pastimes of women relegated to the domestic sphere (if in fact they ever were), sewing, embroidery and weaving have been transformed into feminist political action. The artist therefore decided to highlight the merits of these activities, not as inconsequential hobbies but as artistic practices capable of initiating social and political debates. They constitute a way of doing things that is activated and understood in the context of everyday life, a simple language that belongs to all women. As the artist explains, “It is collective, and using it is also a way of re-thinking the idea of the common or collective.” For textile arts, and embroidery in particular, have been identifying factors that reflect the social, economic, cultural and political circumstances of a community since ancient times. The earliest examples date from approximately 1323 BC and were found in Tutankhamun’s tomb. Ancient Asian, European, African and Mesoamerican civilizations embroidered, and although each culture was unique, they all had one thing in common: the anonymity of the women (and occasionally men) who did the embroidering.

In 2014, Victoria Gil began embroidering on tapestry fabric, inspired by historical fiction like Benito Pérez Galdós’s *Episodios Nacionales* (National Episodes), which gave rise to the eponymous series with works like *Agustina de Aragón* (Agustina of Aragon), *Abajo el imperialismo francés* (Down with French Imperialism) and *Guerra de la independencia* (Spanish War of Independence). She also introduced allusions to colonization for the first time with a new series based on the decolonisation theories of Martinican psychiatrist and writer *Frantz Fanon*²³. His writings inspired works like *Martinica* (Martinique), *Frantz Fanon* and *Guayarmina* (2014).

After that point, Victoria Gil began referring to herself as a seamstress rather than a painter and focused her practices on textile media. Her *Casas gitanas* (Roma Houses) series features domestic interiors in places like Salorino, a village in Extremadura whose significant Roma community is associated with the sale of textile products. Gil revisited the patchwork technique to depict cosy indoor spaces where fabrics are a vital part of the homemaking process. Blue and green, which represent the sky and the earth, are recurring colours in this series, in which Victoria used a texture-rich style of sewing because she feels that touch is a path to knowledge.

In her latest pieces in the series titled *Los locales trabajan* (2023), Victoria Gil chose to work on the type of large tablecloths found in every bourgeois home, which she embroidered with colonial scenes. These particular drawings show fieldwork on Réunion, an island in the Indian Ocean which,

since 1946, has been officially considered an “overseas department” of France—a euphemism invented by political authorities to avoid the term “colony”. Gil offers a reflection on how racism, sexism and ethnicism permeate relations of domination, as pointed out by several decolonial feminists, including French anti-racist activist and political scientist Françoise Vergès. In her book *A Colonial Feminism*²⁴, Vergès explores how decolonization has failed to eradicate colonialism because the same old racial hierarchies are still in place, perpetuating colonial structures of domination and exploitation. The Réunion-born activist criticizes what she calls “carceral and punitive feminism”, because focusing on individual punishment makes it easier to conceal or ignore the structural violence of patriarchal capitalism, instability, racism and imperialism. Inspired by these ideas, Victoria took tablecloths already embroidered with scenes of local women working in the sugar cane fields and added images of mixed-race couples making love, playing or exercising as an expression of her desire to eradicate relations of dominance and liberate subaltern subjects.

Victoria Gil claims to work intuitively, but hers is undoubtedly a well-trained and informed “intuition”, nurtured and enriched by books, films, exhibitions, conversations, experiences and reflections. Her oeuvre challenges the naturalization of abuse of power and mechanisms of oppression and posits possible escape routes for achieving an emancipated society, free of the institutional arrogance that affects everyone, including herself as a citizen and an artist, in a system where the institutions that ought to defend agents of culture and art instead maintain a status quo of precarious instability that exposes and endangers the very people they are supposed to protect.

Today, when the censorship we thought was banished has returned to the cultural arena thanks to political agents that want to silence dissident voices and are pushing to roll back many hard-won rights, including feminist achievements, *pointedly* critical practices like Victoria Gil’s are more necessary than ever. Because her work opens up a space where we can rethink ourselves, which may be the only way for politics and culture to find common ground and trigger absolutely vital social effects.

Notes

¹ MACLANE, Mary. I. *Mary MacLane: A Diary of Human Days*. New York: Frederick A. Stokes Co., 1917.

² The Agencia de Viajes Córdoba collective was formed in 1991 in connection with *Plus Ultra*, an exhibition curated by Mar Villaespesa and produced by BNV for the Andalusia Pavilion at Expo’92. The group created *La Cápsula de tiempo Córdoba* (Time Capsule Córdoba) on the Island of La Cartuja for that same project.

³ MacLane was only nineteen when she published her first book in 1902, although the original title, *I Await the Devil’s Coming*, was changed to *The Story of Mary MacLane* by the publisher. It sold 100,000 copies in the first month, striking terror into the hearts of many conservatives who saw it as a threat to the modesty of their women. An edition bearing the original title was finally printed in 2013. MacLane went on to write two more books, *My Friend Annabel Lee* (1903) and *I, Mary MacLane: A Diary of Human Days* (1917).

⁴ GIL, Victoria. *Coser el río*. Cuenca: Facultad de Bellas Artes, 1994

⁵ Victoria Gil created the drawing in response to a question put to her by Armando Silva and Pedro G. Romero: “What image or word would you identify with La Alameda?” SILVA, Armando and ROMERO, Pedro G. *Sevilla Imaginada*. Seville: UNIA arteypensamiento, 2011, pp. 134–135.

⁶ SERRA, Clara, GARAIZABAL, Cristina, and MACAYA, Laura (eds.). *Alianzas rebeldes. Un feminismo más allá de la identidad*. Manresa: Bellaterra, 2021, p. 18.

⁷ PHETERSON, Gail (ed.). *A Vindication of the Rights of Whores*. Seattle, WA: Seal Press, 1989.

⁸ SEDGWICK, Eve K. “Thinking through Queer Theory”, in *The Weather in Proust*. Durham/London: Duke University Press, 2011, pp. 190–191.

⁹ *Alma de puta coño de santa* is the title of a poster that María José Belbel made for 100%, an exhibition curated by Luisa López and Mar Villaespesa, commissioned by Nela Pliego (Regional Ministry of Culture of Andalusia) and held at Seville’s Museo de Arte Contemporáneo in 1993.

¹⁰ MAYAYO, Patricia. *Historia de mujeres, historia del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003, p. 52.

¹¹ NOCHLIN, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *Art News*, January 1971, pp. 22–39; reprinted in *Women, Art, and Power and Other Essays*. London: Thames and Hudson, 1989, pp. 145–177.

¹² GIL, Victoria. “Putamente despierta”, *Eau de Cologne*, Cologne, 1989.

¹³ GRATIS was formed in 1993 by Victoria Gil, Federico Guzmán, Kirby Gookin and Robin Kahn, who worked together until the collective disbanded in 2006.

¹⁴ CHICAGO, Judith, and SCHAPIRO, Miriam. “Female Imagery”, *Womanspace Journal* 1, summer 1973, pp. 11–14. Reprinted in *The Feminism and Visual Culture Reader*, edited by A. Jones. London: Routledge, 2003, pp. 40–43.

¹⁵ *Todo tiene un precio* was a project that consisted of the painting *Anarconómia, Free Money*, a necklace, poster and banknotes. It was produced

for the exhibition *El artista y la ciudad* which Mar Villaespesa curated for the Provincial Council of Seville in 1992 and is now in the collection of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

¹⁶ *Copilandia* was an initiative launched by the GRATIS collective (Federico Guzmán, Victoria Gil, Kirby Gookin and Robin Kahn) in January 2006, inspired by John Carey's anthology *The Faber Book of Utopias* and the pirate utopias of the 1800s. They created a copyright-free island in the River Guadalquivir by docking a boat at the Muelle de la Sal (Salt Quay) in Seville and turning it into a bustling hub of creative activities in which more than three hundred artists, writers and curators from across the globe—including Yoko Ono, Chema Cobo, Alonso Gil, Patricio Cabrera, Salomé del Campo, Coco Fusco, Esther Regueira, Lydia Lunch, Maura Sheehan and many others—participated. Quico Rivas, Calcosam and Víctor Nero played a vital catalysing role, organising events and editing the fourth issue of *La Infiltración* titled “Copilandia: Todo conspira”.

¹⁷ Victoria Gil created *Suelo Mariano* for the exhibition *L-Una* curated by Mar Villaespesa at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, 1998.

¹⁸ *The Letters of a Portuguese Nun* became a best-seller and influenced many writers, although their authorship has been questioned, and today there are many scholars who consider them apocryphal and have presented evidence that Alcaforado did not write them.

¹⁹ HERRAIZ, Maximiliano. *Introducción al libro de la Vida*. Karmel collection. Burgos: Ed. Monte Carmelo, 2002.

²⁰ Inquisitors ordered the confiscation and removal of her autobiography *El libro de la vida*, but Saint Teresa was clever and insubordinate enough to keep a copy of the original manuscript. Not even the Holy Inquisition managed to stop her.

²¹ GARCÉS, Marina. *Abrir los posibles. Los desafíos de una política cultural hoy*, http://www.espaienblanc.net/marina/wordpress/wp-content/uploads/2010/08/ABRIR-LOS-POSIBLES_MarinaGarces.pdf (accessed 23 April 2023).

²² Frantz Fanon's book *The Wretched of the Earth*, which presents a psychological profile of colonized peoples, remains a seminal reference for present-day scholars of colonialism.

²³ VERGÈS, Françoise. *A Decolonial Feminism*, trans. A. J. Bohrer. London: Pluto Press, 2021.

Sahrawi Portraits Mar Villaespesa

The seed of Victoria Gil's *Retratos saharauis* (Sahrawi Portraits) series was planted during the 2008 edition of ARTifariti, the International Art and Human Rights Encounters of the Western Sahara. This event, organised by the Ministry of Culture of the Sahrawi Arab Democratic Republic (SADR) and the Seville Association of Friends of the Sahrawi People, has been held annually since 2007 at Tifariti, in a region known as the Free Zone or Liberated Territories. ARTifariti uses artistic activities as a way of defending people's right to their own land and culture.

After being invited to participate in the 2008 encounters, Victoria decided to attend despite the imminent prospect of war breaking out in the region, the latest of many misfortunes suffered by the Sahrawi people because Western governments are reluctant to heal the festering wound of a conflict they created. The Sahrawi people and their land, once a colony and province of Spain, were abandoned to their fate after the “Green March” or Moroccan invasion of the Spanish Sahara and subsequent occupation by the government of Morocco in 1975. Spain had been preparing to withdraw from that territory for some time, as part of the larger process of decolonization of Africa and the transition from colonies to independent states, but it pulled out in a way that crushed the dream of an autonomous Sahrawi nation. Since then, and despite a United Nations resolution upholding the right to self-determination of the Sahrawi people, they have been waiting for a referendum that is constantly being put off by UN member-states, incapable of enforcing their own resolutions and solving one of the world's most enduring refugee crises, as in the case of the Palestinian people.

The decision to make the trip despite these less-than-ideal circumstances was motivated by her intention or plan to “paint a tribute to the Sahara and the people who live in the wilayahs and camps”, in the artist's own words. Therefore, as soon as she stepped off the aeroplane that carried her from Algiers to Tindouf, where refugees from the Western Sahara live, she began photographing the people and places she encountered. One of the first people she met was a little girl, who invited her into her home and promised to show her “the secrets of the camps”. Gil painted a portrait of that girl alongside a little boy upon returning to Seville, titled *R.A.S.D.* (S.A.D.R.), in which they gaze at the artist (or the viewer) with a mixture of complicity and defiance while making the victory sign. She saw that gesture repeatedly during her stay, and it impressed her as a symbol of resistance. The idea and attitude of resistance is something she identifies with, and it permeates her artistic practice, which has always

tended to embrace subversion or punk protest (a benchmark of her generation) and a conception of art as a vehicle of social transformation and knowledge.

The power and freedom of Gil's brushwork and use of colour—a hallmark of her pictorial method, as is her distance from formal principles—imbue each of the paintings that originated during her time in the camps. In keeping with the context that inspired the works, the singularity of her creative resources is expanded by the idea of transferring the desire for rebellion and liberation, while “exorcizing the presence of war”.

The earthy tones of the desert support the brighter hues: blues, greens and reds like those on the *melhfás* that the women wear. Colour outlines faces, gestures and bodies engaged in acts of resistance, standing firm against eviction attempts with fire and tear gas and drawing attention to socio-political conflict, but primarily in activities or scenes that show and illustrate everyday life in the camps: kids playing football, a girl receiving medical treatment, another girl with a doll, a vendor before his sparsely stocked stall, children helping to herd goats and camels, and especially women, assembled in front of the tents or performing different tasks. Through decades of exile, Sahrawi women have actively participated in their people's struggle for freedom, but at the same time they have been creating and managing educational and healthcare infrastructures for the advancement of their society.

Victoria Gil painted *R.A.S.D.* and most of the other acrylics on paper or cardboard inspired by that experience—including *Gases lacrimógenos*. *Resistencia* [Tear Gas: Resistance], *En los campamentos de refugiados* [Inside the Refugee Camps], *Sahara Occidental* [Western Sahara], *Melhfa* and *Campamento de Agdaaymm* [Agdaaymm Camp]—when she returned from the ARTifariti Encounters. In contrast, her ink sketches were made on the spot and, according to the artist, “reflect a moment we shared while they were posing, giving me their time so that I could give them my gestures and my sensations”. An operation or transaction of affect and exchange in relation to the Sahrawi hospitality she was extended.

Gil experienced that hospitality as the exact opposite of the neglect and humiliation which the Sahrawi people suffer due to Western neocolonial policies defined by geopolitical and economic interests. Therefore, during the time she spent in the camps, whenever she was not taking photographs to paint from in her studio back home, she was sketching the members of her host family and others: men, women, children, elderly people, teachers, doctors and coordinators of the art encounters in Tifariti, where she also stayed for a while.

Victoria Gil's oeuvre is defined by her distinctive visual language of powerful strokes and palette, as mentioned, but also by the breadth of her creative spectrum, as she began her career with premises close to the de-objectification of the *objet d'art* and with an interest in the symbolic and energetic power of materials conducive to “emotions”, though this does not necessarily entail prioritizing lyrical statements. Her language encompasses a scripture of very fine yet very powerful features that capture the expressiveness of the subjects depicted in *Retratos saharauis*. They glow with a radiance that stems from the symbiotic relationship which Victoria establishes by asking people to pose for her and “give her their time”. In return, she not only offers them the “gift of her gestures and sensations” but also transfers her drive, boldness and resolve to the very lines that trace their facial features. Her firm impulse is driven by an intention, or rather by a poetic and political manifesto, as stated in the introduction to the book *Retratos saharauis* which the artist published in 2011: “How to experience this work [...] why not give our gesture political significance and have each portrait become the vote of the Sahrawi people to achieve self-determination?”

The complete series of drawings and paintings is documented in that book, where the impressions of Gil's brushes and pens coexist with the voices (poems) of eight Sahrawi authors who speak of their history, exile and dreams of freedom for their people: Ali Salem Iselmu, Bahia Mahdmud Awah, Ebnú Mohamed Salem Abdelfatah, El Cori Ramdan Nass, Limam Boicha, Salka Embarek, Taufik Salama and Zahra Hasnaui.

In *Retratos saharauis*, the representation of the conflict is based on situated knowledge and personal experience; and in the drawings especially, it is based on the circularity of everyday moments shared with ordinary men and women and on sustained eye contact in that sphere of daily domestic resistance.

Victoria Gil has been exploring the domestic universe since the early 1990s, taking an approach informed not by minimalist poetics but by the epistemological aspects of feminist theories, long before contemporary critics began spouting the philosophy of “care”.

All of the drawings were done in black Indian ink on paper dyed yellow, a colour not devoid of negative symbolism. For instance, ever since Molière's death, it has been considered bad luck to use yellow costumes or props on stage in Spanish theatres (the same superstition holds for green in the English-speaking world). But Gil, ever eager to flout convention, made liberal use of yellow in a 1999 creation, *Sin título* (*La corteza de la letra*)

(Untitled [The Crust of the Letter]), which she presented at Seville's Teatro Central in the context of a collective exhibition project, breaking the taboo and borrowing verses by José Bergamín in which the poet speaks of that colour as embodying the sun, light and life, concepts common to both Eastern and Western cultures.

Anecdotes aside, the world of the senses is present in Victoria Gil's pictorial oeuvre as a conveyor of carnality, fears and desires, a kind of ruse to catch a glimpse or reveal the "monstrous" side of the everyday amid the splendours of the sensory. In the two decades prior to her stay at ARTifariti, Gil had drawn her imagery from, among other sources, fairytales and legends—hence the frequent depiction of childhood in her work—whose resignification has, at the very least, served to appeal and interrogate spectators, diverting their gaze to evoke a sense of defamiliarization that disturbs the supposed serenity of otherwise ordinary scenes.

In the drawings from the *Retratos saharauis* series, inky lines capture the simple contours of faces on a yellow surface, but the foregoing is also present here. Victoria did not need any imagery, story or legend to upset or displace dominant meanings. The subjects she draws are already displaced, and in one way or another their features—whether childish, youthful or old, cheerful, weary, lively, stricken, smiling, patient or defiant—all betray the drama with which they live. There is something inherently "monstrous" about their day-to-day experience, which is why the artist's choice of a yellow paper for this group of drawings is so significant; it stands in stark contrast to their dramatic reality, providing the light and visibility which exclusionary policies deny the Sahrawi people.

The political consciousness of resistance of the Sahrawi people converges with Victoria Gil's aesthetic to create a representation of lives led with dignity, despite having been stripped of their most basic rights.

In the years after *Retratos saharauis*, the artist's work has continued to expand, like a diary of her studio activity, onto paper and scissors, drawings and embroideries whose stitches form a portrait of Frantz Fanon or other conflicts derived from neocolonial policies.

Qalb El Haulia Bahia Mahmud Awah

I am still receiving the love letters
you write to me
from Qalb El Haulia
letters in which you say that life
resumes after the rains pass.

Today, in this verdant *jarif*,
under the blazing sun of Tiris,
I read that you are caressed
by the fitful hands
of untamed winds,
siroccos, storms, calimas,
and that you breathe in my scent
which comes to you
from the West.

Oh, my Bedouin love,
oh, my disrobed virgin,
oh, my lovely dune.

You ask me what others
call Qalb El Haulia,
and I will tell you that in the West
the poets call it
"Heart of the Virgin Gazelle".

And so,
it is you with the big,
bright, black, dancing
eyes, the love nest,
the path that leads me
to quench my thirst
between your dark lips of Nile blue.

I love you, as *qalb* or heart,
it makes no difference which,
I love you, as long as your name
is Qalb El Haulia,
heart of the virgin gazelle.

I love you, as long as I seek you with my
tired eyes
and find you, like the promised land.
Tiris, my heart, I love you.
I love you the way a *qalb* and
a virgin gazelle come together.

Victoria Gil. When I go, I come back

Patricia Molins

In her works over the past two decades, where she employs sewing as her preferred technique, Victoria Gil undoes history and rebuilds it from her territory, which is that of art. However, what concerns her is not the history from books, stripped of blood, laughter, or tears, but rather the things that happen and affect her, like the needle piercing the fabric. Unlike other artists from the nineties who were more concerned with denouncing discrimination and the objectification of women in consumer society, she focused on manipulating desires and humorously celebrated the possibility of escaping it in works such as *Houdina* (1991) or *Incantation* (1992), in her works on advertising (1993), or in titles with Deleuzaguattarian resonances, such as *Desire kills capital* (1999) and *Machines of Production and Desire* (1990). In this latter series, the artist monumentalizes the body's orifices in large-format paintings as transitional zones between the visceral and the rational, irreducible to externally directed standards such as femininity.

In *Incantation*, she ironically commented on these standards through one of the clearest symbols of masculinity, the suit jacket, that flexible armor that protects men and represents their power. She juxtaposes a man and a woman crossing paths on the street, both wearing suit jackets, but the man's suit is absurdly placed on his back. The title explains the reason: he is a victim of a spell cast against him - magic as feminine power, as the artist's power - so that "when you go, you come back, and when you come back, you go!"

I bring up this work because the artist's latest piece is also a suit jacket. But now, the suit is for her, and it's not magic that controls her power but sewing, which expands its use and blurs the boundaries between genders, powers, between art and everyday life. The artist feminizes this social skin, the suit, but also declasses and decolonizes it by embroidering it with cheerful and ornamental stitches, pure extravagance, as emphasized by its title, *Ninety Meters of Yellow Thread* (2024). Color and ornament, softness, tactility, excess - these were qualities excluded from the canon in the late 19th-century configuration of the history of contemporary art, relegated to primitive (popular or exotic) and feminine arts².

UNDOING TO RECREATE

Also magic, and even religion, were also excluded from the modern canon in the age of reason. This includes the dressed

saints, characteristic of Spanish sculpture and its anti-classicism. In 1995, Victoria Gil performed another photographic performance, using one of these dressed figures, a Sorrowful Virgin that she took down from its altar in a Galician manor house chapel. She progressively undressed it, in steps like those of a procession, ending up placing it in a sunny and flowery garden. This act liberates the Virgin from the weight and responsibility, transforming its religious meaning by substituting the pain of death with the pleasure of nature, as done by mystics. By showing the Virgin as a bare structure of wood, she plays with the evolution of contemporary sculpture - the realism of the face, the stylization of the trunk, the abstraction of the base.

The artist lives in Seville, a city overwhelmed by the omnipresence of the baroque Catholic imagery, and in 2012, she returned to it, this time using the great female authority figure in Spanish history, Teresa of Jesus, whom she presents naked - except for the headscarf - engaging in Kamasutra positions with a male figure. This unique visual approach ignores pornographic representations, leaning towards the "plastic poses" of theatrical dance³. As with Mariano's Floor, it is not so much about iconoclastic provocation as it is about rehumanizing sanctity and asserting sexual desire, which, poetically mentioned in Santa Teresa's texts, symbolizes union with God. While many artists critically analyze the lack of freedoms during Franco's regime, the almost total absence of references to religion, which played a more reclusive and repressive role for women than politics, makes this series exceptional.

STITCH AND MEMORY

This series again uses undressing as a form of revelation and rebellion, but nudity and sex are also a way of freely and pleurably approaching the body and nature as the ground zero of culture and its conventions, although not detached from them. From this point, Gil's work takes a turn, marked by the predominant use of textiles to feminize the work and question its artistic status. Fabric is porous, sewing is not superficial like painting or drawing; its time and space are different, more expansive, marked by the needle's turns between its two faces. The relationship between background and motif is also different, involving interwoven patterns, not overlaid like in canvas painting. All these aspects are explored and utilized by the artist. Sewing is part of her private memory,

but she doesn't use it only metaphorically like other artists; she also considers it a field of technical and aesthetic experience. Although not a specialist, she is familiar with various embroidery techniques learned in her childhood, using backstitches, chain stitches, fill stitches, or rag embroidery. The latter technique serves her compositions, while she draws figures with the chain stitch and writes texts with backstitches, often included in her work, undoubtedly aware that text and fabric share the same etymology and simultaneously complement and equate each other (logos versus material).

The reuse of fabrics is another significant characteristic of her work, constituting a layer of memory supported by the use of other received materials: from texts to motifs from sewing manuals, children's games, or previous anonymous embroideries, originating from the family trousseau. By 2010, Gil had started using upholstery scraps with floral motifs, using them as a canvas merging with paint. Since then, the needle and the sewing machine have become her main instruments. She also uses upholstery scraps to create her first two important series, dedicated to the *Imbunche* monsters and *The National Episodes* (2014). In these works, common - popular, literary, and folkloric - memory appears as a way to correct history by bringing it closer to personal experience.

The *Imbunche* is a monster from Chilean folklore that steals organs from others to rejuvenate and then sews up the holes left in the bodies. One image represents these organs and their stitches, while others reproduce a text in which the writer José Donoso describes the *Imbunche*. Alongside them, the artist presents a child's pajamas made from used materials, alluding to the renewal of the *Imbunche* - again, clothing as a second skin or membrane⁴. Historical and political references are also present in the *National Episodes* series, which refers not only to the Spanish uprising against the French, as novelized by Benito Pérez Galdós, but also to other revolutionary episodes of a decolonial or feminist nature, such as the wars of independence in the French overseas islands or in Algeria, led by Frantz Fanon, a pioneer and theorist of the fight against racial discrimination. Three of the six works in the series are dedicated to women. Agustina de Aragón, represented as a flamenco dancer tapping on a French flag. Andamana, Guayarmana, and Tibiabín, three spiritual and political leaders, on whose names Gil has embroidered three synthetic vaginas and a Canary Islands flag, representing a matriarchal government that apparently existed in that colonized archipelago. Lastly, a flowery fabric on which the artist has embroidered the words Spanish War of Independence along with a high-heeled shoe and a hat, symbolizing the participation of men and women in the struggle.

The theme of war as a female experience has continued to occupy Victoria Gil subsequently. She dedicates *Talco* (2019) to the war in Syria, alluding to images of bombed buildings covered in dust, alongside images of the dead and other victims, the surviving women⁵. An essential work for understanding the experience of anonymous women in 1936 is the book "Celia en la revolución" by Elena Fortún, best known for other stories about Celia and her family, which revolutionized children's literature by presenting a girl torn between the desire for freedom and professional fulfillment, and her family obligations. Two embroideries titled *Modernas* and *Garçonas* (2019-20) are inspired by this, following the model of cutouts for girls, reversing conventions about occupation and gender, contrasting a traditional image with another where gender appears as a fluid construction.

COMMENSALITY

The contrast is also the means to give a new meaning to the figure of the "angel of the home" - a housewife carrying food while dreaming of love. The title, embroidered on a cloth, is ambiguous: *Revolution* (2020). The subject of food and the home, and how they establish rituals of pleasure and commensality, but also of domination, has been the focus of some of her recent series. In 2014, again based on a book⁶, she created *The Good Neighbor*, a series of drawings about the relationship of sisterhood and care that a successful woman establishes with an unknown elderly woman. In 2019, she started a series of rag embroideries on *Gypsy Houses* (2019-2023), using scraps of clothes, rags, and other reused fabrics, based on images taken from the internet. If *The Good Neighbor* series has to do with compassion, this one celebrates the home as a place of family love but also as a space where popular art, unique and generous feminine creativity, is displayed⁷.

The relationship between food and tourism as a manifestation of neocolonialism in consumer society is revealed in the series of tablecloths "Locals Work" (2023). The French colonies in the Indian Ocean - now called Overseas Departments - have turned embroidered tablecloths into a typical product that tourists take back to the metropolis as a souvenir of their pleasant stay in paradise islands. "Ce qui sert à vos plaisirs est mouillé de nos larmes," reads an 18th-century engraving, depicting the punishment of chained slaves on the former island of Reunion⁸. The same phrase could apply to these contemporary tablecloths since the pleasure of tourists happens at the expense of textile workers but also the natives of that island, the descendants of former

slaves and servants brought there from Asia and Africa to work in coffee and sugar cultivation. The tablecloths reproduce scenes of the dark-skinned natives' work. Victoria Gil has embroidered her own scenes on them, returning stolen pleasure and leisure: couples enjoying leisure, caressing, engaging in sports, some inspired by pre-Hispanic sculptures of laughing children.

Like many of her works, they can be considered rectified ready-mades, to rectify history and refresh the art memory. Commensality, laughter, pleasure, extravagance - these appear in the artist's recent work as a way for art to deploy its threads, attempting to sew wounds, recompose pieces, rebel against the stingy experience of reality. Breaking chains, like those of *Houdina*, which Victoria Gil transformed into jewelry in her 1991 poster. In its 2023 version, Houdina has gray hair, but she hasn't lost any of her original punk spirit.

Notes

¹ Cited by Mar Villaespesa in "L-una: entre la ensoñación y la creación de significados" p.13, catalog of the *L-una* exhibition. Victoria Gil, CAAC 1998, curated by Villaespesa.

² Adolf Loos, author of *Ornamento y delito* (1913), praises in his writings the English suit as the quintessential cultural and modern attire. He considers women's fashion, "a horrendous chapter in the history of culture," to differ from men's fashion due to "ornamental accessories and color effects." *Dicho en el vacío, 1897-1900*, Architecture Collection 2, 1984, p.139.

³ Practice through which many artists embarked on their artistic journey, creating, for the first time in history, an authorial field whose influence permeated other arts. Kandinsky, Apollinaire, and many others acknowledged this influence and the ability of female dancers like Loïe Fuller, Isadora Duncan, or Mary Wigman to guide the new art.

⁴ José Donoso, *Obsceno pájaro de la noche* (1970). Chilean artist Violeta Parra elevated embroidered arpilleras, many depicting themes related to Spanish colonization, into a major genre of her country's art, later embraced by numerous artists as a weapon against the Pinochet dictatorship. Among them was Catalina Parra, her niece, who presented an exhibition in 1977 featuring a catalog that interweaves descriptions of the imbutche with images of the deceased, newborns, and references to sewing as sutures. Gil also employs this technique in her Imbutches, where text and fabric intertwine.

⁵ Similar to the case of religious themes, it is surprising that in a country where the civil war is an essential part of the contemporary national imagination, and where Guernica stands as a fundamental work or icon of contemporary art, so little attention has been given to the feminine side of war.

⁶ Doris Lessing. *Diario de una buena vecina*, 2007 (1983).

⁷ The artist dedicated a series of drawings in 2019 to the most recognized gypsy art, flamenco.

⁸ https://www.portail-esclavage-reunion.fr/wp-content/uploads/2023/06/8-LK11-34-1-ce_qui_sert_a_vos_plaisirs.jpg

Sewing the river Victoria Gil

SEWING THE RIVER WORKSHOP, FINE ARTS FACULTY,
CUENCA, NOVEMBER 1995

Flying our thread high above the Júcar Basin, where colourful lakes bubble in constellations nestled among river valleys, hanging houses and villages, we will sew fluid outer space to the inner space of thought with the aim of mending wounds, capturing moments of plenitude and ultimate experiences, and send our desires soaring through the sky reflected in the river. The fluvial current will become a real and personal experience. Making our thoughts flow will be like entering an autonomous zone of real space and real time.

In the course of our labours, we will take into account how an inert material like thread acquires and projects a moral fabric of meanings. *Pañito* (Little Cloth) is the result of sewing the river to weave a network of points in the daily graphic space and cobwebs on the internet. By tracing the thread, we externalize the inward. Magnifying the river's flow like a thick thread, an underground watercourse which, with the movement of a hemming hand, expresses the resolve to bring the realm of shadows into the light. Ideas and visualization, a nexus between above and below, transience and change. The landscape is behaviour as well as physical substance. Water and earth, the chador and thread of the text, the dowser's divining rod and net initiate a process of condensing the message which the river will magically carry to the ocean in order to aid the struggle for freedom. This message, a plot of points, in the everyday space that "we will choose" (*elegiremos / Giremosle*)—*Mala.ya.no / ya no estoy mala, Al fin libre / Al fin libré, and No dejéis que nos maten*—refers to the feminine in the predication of patriarchal culture and in the melodrama of power relations in general. It is presented as a plea, a votive offering, a gigantic print-out derived from the plotted space.

Exploring states of consciousness. The contents of this workshop will be the result of the productive efforts of the students who attend. And they will become part of the fluid project *Além da água*, an itinerant museum on the River Guadiana.

The following activities will be held to stimulate this flow: a projection of slides by artists like Lillian Nabulime (Uganda); *Drumcore* music fanzine (with video adverts by Barbara Ess); the film *Sonic Outlaws* directed by Craig Baldwin (a documentary about the legal limits of popular culture, similar to the topic of the collective project *Isla del Copyright* [Copyright Island]); Carol Leigh's video *Yes Means Yes, No Means No*; and *Time Capsule: A Concise Encyclopedia by Women Artists*, edited by Robin Kahn, who also worked with me on *Cápsula de Tiempo Córdoba* (Time Capsule Córdoba).



Cuatro esferas de la mujer, 1995, 32 x 32cm.



Traje de los noventa metros de hilo, 2024

Sentido, 2024

Sentidiño, 2024

Sala Fundación Luis Seoan

Victoria = Houdina.

Porque crear é moito máis ca producir.

Esther Regueira Mauriz

“Son coma un leopardo, son coma unha poetisa,
son coma unha relixiosa
e son coma unha fuxitiva (...)”.

Mary MacLane¹

Atrévome a comezar este texto cunha afirmación bastante arriscada por rotunda: de non poñer os afectos no centro do traballo, e de non blindalos con esforzo, este proxecto nunca chegaría a existir.

Coñezo a Victoria Gil, unha das primeiras artistas cunha práctica feminista no panorama da arte española, desde comezos dos anos noventa. Sei dos contextos emocionais, xeopolíticos e sociais en que leva xerado a súa obra. Compartín amizades e referentes, vin desenvolver moitos dos seus procesos, traballei con ela e cos colectivos dos cales formou parte (Agencia de Viajes Córdoba e GRATIS)²; e é desde a relevancia política dos afectos que se foron xerando ao longo desta viaxe vital, desde onde se propón e desenvolve *Coser o río*.

Victoria Gil Lavado (Badaxoz, 1963), estremeña residente en Sevilla, pertence á xeración de artistas que agroman na cidade hispalense nos anos oitenta: Salomé del Campo, Federico Guzmán, Pedro G. Romero, Anna Jonsson, Alonso Gil, Abraham Lacalle ou Rocío Antona. Un grupo que viviu a Transición política española con grandes doses de curiosidade e gozo nun tempo en que tanto os estudos coma os bares eran os espazos culturais por excelencia, e os debates un exercicio permanente.

Diría que ela é, e recorro á descrición que Mary MacLane³ facía de si mesma en *I Await the Devil's Coming* (1910) “coma un leopardo, coma unha poetisa, coma unha relixiosa e coma unha fuxitiva... cun cerebro e intelecto, refinado e dunha extraordinaria calidade”⁴. As palabras desta pioneira do feminismo e o modernismo, tan provocadoras coma surrealistas, poderían ser pronunciadas por Victoria, porque as dúas posúen unha linguaxe que contén altas doses de extravagancia e picaresca. As obras de ambas sorprenden e fascinan a maioría das persoas que se achegan a ela sen prexuízos e as dúas comparten o feito de que nas súas respectivas prácticas (literatura e pintura) escandalizaron certo público conservador: MacLane ao dos EUA de comezos do século XX coas súas memorias,

onde entre outras cousas se declara abertamente feminista e bisexual, e a estremeña a un sector da poboación tan pacato e inmovilista coma o anterior (mais medio século posterior!), coas súas representacións do amor e o desexo.

Gil é unha gran pintora e debuxante, e o seu enorme dominio técnico permítelle desbordar os límites da pintura e retar os códigos que a lexitiman, se ben ao longo da súa traxectoria recorreu puntualmente a outras disciplinas como a escultura, a fotografía, a instalación, a documentación de *performances* e, ultimamente, as prácticas téxtiles, proponendo un claro cuestionamento das xerarquías de xéneros, formatos e técnicas establecidos historicamente. Mais independentemente da técnica que empregue, hai unhas constantes que se manteñen no seu modo de facer: a ironía e a transgresión como ferramentas fundamentais.

O seu traballo xira arredor dos abusos de poder, a construción política dos corpos, os tabús impostos pola relixión, a cousificación das mulleres pola sociedade patriarcal, a disciplina normativa do binomio sexo-xénero, os efectos do capitalismo nas nosas identidades, desexos e subxectividade ou os procesos decoloniais, temas recorrentes aos cales podemos engadir o amor e as relacións que se derivan das interpretacións subxectivas deste sentimento.

Nalgunhas das súas obras, Gil interpela relatos establecidos a partir de imaxes e textos apropiados de diversas fontes: desde *Los Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, o escritor canario que reflectiu os males da sociedade patriarcal, especialmente os abusos de poder dunha potente oligarquía e do clero da metade do XIX e comezos do XX; ás lecturas de Emilia Pardo Bazán sobre a violencia estrutural que sufrían as mulleres ao seren obrigadas a casar ou a ingresar en conventos; ou á escritora francesa Annie Ernaux, gañadora do premio Nobel de Literatura en 2022, polas súas reivindicacións da dimensión política da intimidade, dos obxectos que constrúen os nosos universos e as memorias afectivas que conteñen.

Os seus referentes, enormemente diversos, déixanse ver nas obras que constrúen *Coser o río*, un relato visual que comeza con *La dialéctica del arte*, un cadro no cal o enorme bico-tesoira aberto dun paxaro, que como di a propia Victoria

“funciona coas dúas partes da boca que, ao xuntárense, cortan e van abrindo espazo”, anuncia a entrada a un lugar de diálogo, de negociación, no cal se evidencian con naturalidade as contradicións e se convida a confrontar ideas. Centrándose principalmente en obras recentes, se ben acompañadas dalgunhas anteriores, *Coser o río* amosa a linearidade e evolución das preocupacións desta artista, que se poderían resumir na denuncia dos abusos de poder e a defensa dun feminismo que pon no número un das súas prioridades a visibilización das desigualdades.

COSER O RÍO

“(…) coser o espazo exterior fluído ao espazo interior do pensamento coa intención de reparar as feridas, de atrapar os instantes de plenitude e as experiencias punta e poñer a voar os nosos desexos no ceo, reflectidos no río(…)”.

Victoria Gil⁵

En 1995 Victoria Gil foi convidada a impartir un taller na Facultade de Belas Artes de Cuenca, titulado *Coser el río*, onde propuxo actividades reparadoras a través da metáfora da costura. Dúas décadas despois reaprópiase desta expresión ante a necesidade, tan urxente coma nos noventa, se non máis, de xerar unha zona temporalmente autónoma que eluda formas de control e invite a deixar fluír sen censuras os pensamentos e os desexos.

No mencionado taller Victoria amosou, entre outros, o vídeo *Yes Means Yes, No Means No* (1990) da videoartista e activista Carol Leigh, quen usou por primeira vez o termo “traballadora do sexo”, actividade que ela mesma exercía a finais dos anos oitenta. Nun tempo en que os debates sobre a pornografía ou os dereitos das/os traballadoras/es do sexo se reactivou fondamente, nunha España que atravesa momentos onde discursos puritanos e moralistas tentan reinstaurar normativas sexuais obsoletas, resulta absolutamente pertinente lembrar obras como esta. Co seu modo de facer Gil colócase xunto ás persoas que cremos que non se debe criminalizar as putas, senón regularizar a situación destas traballadoras. Así se reflicte no debuxo *La Alameda* (2011) que fixo para o proxecto “Sevilla imaginada”⁶, en que a artista amosa a paisaxe nocturna da sevillana Alameda de Hércules, nun tempo en que era un dos lugares onde as traballadoras do sexo exercían a súa profesión. Unha amable e colorida representación de mulleres achegándose ás fiestras dos coches dos seus clientes, con rostros e roupas alegres, que nada ten que ver co sinalamento social e a estigmatización a que certa parte da sociedade

somete estas mulleres. Nesta obra, carente de carga dramática e de vitimismo, a artista reflicte o seu posicionamento a prol da transformación social e a xustiza, fronte á vinganza e o castigo, o que supón, como explican Clara Serra, Cristina Garaizabal, Empar Pineda, Paloma Uría e Miriam Solá no libro *Alianzas rebeldes*⁷, facerse cargo do que nos ensinan as análises feministas: que as violencias teñen unha orixe social, cultural e estrutural e non poderán ser erradicadas a través dun sistema penal que só pode individualizar as súas causas e é incapaz de enfrontarse ás estruturas que o reproducen, porque o castigo, aínda que ás veces sexa inevitable, é xa a proba dun fracaso. A obra de Victoria é acaída neste debate porque fala da sexualidade e do dereito ao gozo, así como do desexo en clave de pracer e liberdade, e non de perigo ou abuso.

Digamos que esta obra se enmarcaría na liña de pensamento de historiadoras e teóricas como Judith Walkowitz ou Gail Peterson (especialmente no seu libro *Nosotras las putas*⁸), quen reflexionan, entre outras cuestións, sobre como e por que se estigmatiza a estas mulleres, sobre os aspectos económicos e sociais que subxacen ao seu oficio, así como sobre os mecanismos oficiais e tradicionais de control social aplicables ás traballadoras do sexo mais tamén á migración, a saúde ou a liberdade de expresión.

SON PUTA, NAI, BRUXA, HEROÍNA, COIDADORA, MEIGA, AMA DE CASA, PIRATA E CURANDEIRA.

“(…) O meu segundo hábito de pensamento está estreitamente ligado ao non dualismo, pero atópase máis relacionado co terreo político: teño moi pouca paciencia con calquera tipo de separatismo. Isto é certo tanto en relación aos dous grupos dentro dos cales se me podería incluír, o separatismo feminista e o nacionalista xudeu, como en relación aos grupos de que por definición estaría excluída como, por pór un exemplo, o nacionalismo negro. O impulso que leva a formar grupos homoxéneos de calquera tipo paréceme politicamente retrógrado e, máis aínda, intelectualmente empobrecedor”.

Eve K. Sedgwick⁹

As mulleres fomos catalogadas historicamente, segundo os canons do corpo teórico xerado por categorías binarias, como boas e malas, nais e putas, santas e pecadoras, castas e promiscuas etc. Categorias que foron recentemente interrompidas polo concepto de interseccionalidade, aínda que en 1992 a artista e teórica María José Belbel xa ofreceu unha nova posición expresamente binaria, a das mulleres

con “alma de putas e cona de santas”, sobre as que realizou un poema visual¹⁰ con ese título onde Belbel se autorrepresentaba e asumía; saía do armario como pioneira dun “segredo a voces”, termo que a pensadora feminista estadounidense Eve Kosofsky Sedgwick ten empregado no contexto do armario.

A estas alturas non temos ningunha dúbida de que a Historia con maiúsculas é unha historia mutilada, escrita desde o punto de vista heteropatriarcal. As cousas non son como nolas contaron e, por tanto, é responsabilidade nosa como mulleres, como artistas, historiadoras, comisarias etc. narrar as nosas, as nosas propias historias. Creo fundamente que é a nosa función desactivar os discursos e categorías da historia en xeral, e da arte no noso caso, prestando atención aos condicionantes sociais, políticos, económicos e institucionais que existían e seguen a existir, e establecermos novos paradigmas interpretativos diferentes a aqueles que construíron a historia da arte oficial. Porque o importante non é só rescatar a obra dunha serie de mulleres esquecidas, que por suposto tamén o é, senón tamén, como escribe Patricia Mayo retomando as ideas de Griselda Pollock, Joan Wallace Stock e outras teóricas feministas, preguntármonos por que foron discriminadas; examínlas en que medida a historia da arte contribuíu a forxar unha determinada construción da diferenza sexual e analizálas, sobre todo, como viviron as mulleres esa construción ao longo dos anos¹¹ e, desde logo, cambiar os paradigmas. Porque ademais, como afirmou Linda Nochlin xa en 1971, “empregando a súa situación como perdedoras no reino da xenialidade e de *outsiders* no terreo da ideoloxía como punto de vista privilexiado, as mulleres poden contribuír a desvelar as trampas institucionais e intelectuais do discurso dominante en xeral¹²”.

Victoria Gil cuestiona esa banal categorización binaria establecida pola historia hexemónica, porque ela é unha Houdina que escapa ás ataduras impostas ás mulleres e libera moitas outras: as monxas como Tareixa de Ávila e Mariana Alcoforado, a quen lles ofrece o espazo libre para amar con gozo e para cultivar o seu intelecto; as piratas como Mary Read e Anne Bonny, a quen inmortaliza nun cadro que reconece a súa dimensión *queer*, desafiando identidades impostas; ou bruxas e feiticeiras como Circe, para quen reivindica a condición emancipadora dos seus saberes.

Mais a súa obra non só homenaxea mulleres coñecidas que pasaron á historia con nome propio, senón aquelas anónimas cuxas vidas e obras son tan fundamentais coma as das outras, porque na construción da historia os personaxes chamados secundarios son igual ou máis relevantes ca os principais. Deste xeito,

Gil pon tamén o foco nos importantes labores realizados desde o anonimato polas coidadoras (*La buena vecina*, 2014), as traballadoras do campo (*Estábamos tan tranquilas*, 2023) ou as colonizadas (*Los locales trabajan*, 2023).

Victoria Gil é unha das primeiras artistas españolas cuxa obra está situada nas correntes feministas desde practicamente os seus inicios a finais do anos oitenta, unha postura que se reafirma e medra a partir do seu encontro coas artistas Bettina Semmer e Jutta Koether na primavera de 1987, cando estas expoñen na galería La Máquina Española en Sevilla, xunto con Rosemarie Trockel. Victoria Gil coñecerá as tres artistas alemás e establecerá unha relación con dúas delas: con Jutta, quen a convida a colaborar na revista feminista *Eau de cologne*, para a cal Gil escribe o texto “Putamente despierta”¹³ e con Bettina, con quen continúa mantendo relación a día de hoxe. Dúas artistas cunha práctica claramente feminista, pintoras ambas, que, como a estremeña, desbordan nos seus modos de facer os límites da pintura convencional. Con motivo desa exposición acudiron relevantes profesionais alemás á cidade hispalense, entre eles o escritor, crítico e DJ Diedrich Diederichsen e o galerista Ascan Crone, quen visitará varios estudos en Sevilla invitando posteriormente a expoñer na súa galería de Hamburgo a tres artistas: Alonso Gil, Federico Guzmán e Victoria Gil, quen deste xeito realiza a súa primeira exposición individual en Alemaña en 1990.

A comezos dos anos noventa Victoria Gil pasa un tempo en Nova York, onde entra en contacto coas prácticas feministas de artistas como Barbara Ess, con quen colabora no grupo activista de percusión Drumcore, formado por esta fotógrafa e música neioiorquina que xa lideraba o corpo de tambores de WAC (Women Action Coalition) en eventos como a apertura do Museo Solomon R. Guggenheim e outros momentos de protesta contra a invisibilización das mulleres no mundo da arte. E con Robin Kahn, con quen ten participado en diferentes proxectos artísticos e editoriais, ademais de traballar xuntas no colectivo Agencia de Viajes Córdoba, que posteriormente toma o nome de GRATIS¹⁴. Durante estes anos, a súa práctica feminista pasa de ser fundamentalmente intuitiva a adquirir unha maior formación ao alimentarse de lecturas, experiencias, conversas etc.

É entón cando o MoMA adquire a súa obra *Houdina*, editada por Ellen Salpeter baixo o selo Permanent Press. A artista intervén un cartel do mago ilusionista e escapista Houdini, realizado en 1906 e titulado *O rei das esposas*, converténdoo en *Houdina* (1991). Cambia a letra final “i” por “a”, transforma o seu cabelo nunha longa e sedutora melena negra, as súas cadeas en xoias de ouro

e pinta as súas unllas de vermello, modificando así a imaxe e o xénero do escapista para denunciar o contido sexista da publicidade e, polo tanto, do mundo que esta representa. O rei mundial das esposas é agora a raíña, unha filla de Lilith que se rebelou contra o poder establecido e reclama a súa situación de igual, porque Houdina non só é quen de se ceibar fisicamente de ataduras de cordas e cadeas, senón tamén das impostas socialmente. Esta obra presentaba cuestións clave dos debates feministas de comezos dos anos noventa que sen dúbida seguen a ser pertinentes na actualidade, por iso Victoria decide facer unha versión para esta exposición e así *Houdina* (2023) reaparece. A súa negra melena é agora gris, mais non perdeu unha chisca da súa beleza, sabedoría e poder, ao contrario, e trinta anos despois Houdina segue sen poder ser atrapada.

Non anos noventa, cando regresa de Nova York, a artista toma unha deriva cara ao que Miriam Schapiro e Judy Chicago denominaron no seu artigo "Female Imagery"¹⁵ (*Imaxinaria feminina*) como iconoloxía vaginal. Así *Comerratones* (1994), unha serpe coa boca aberta que é ao tempo unha *vagina dentata*, é unha pintura herdeira da iconoloxía que nace nos anos setenta nos Estados Unidos, onde se deu un movemento de prácticas de mulleres dalgun xeito lideradas por Judy Chicago, Miriam Schapiro e outras, para as cales representar o corpo feminino significaba producir autorrepresentacións alternativas ás definicións normativas do mesmo, así como revalorizar a experiencia corporal propia das mulleres como os xenitais ou a menstruación. A "arte da cona" converteuse nunha manifestación política reivindicativa cada vez máis empregada, que por suposto xerou discrepancias dentro do movemento, nuns anos en que o movemento feminista abraza o slogan "o persoal é político".

A obra de Victoria maniféstase contra as imposicións sociais dirixidas sobre todo ás mulleres a respecto da súa presentación corporal, a súa formación ou os seus modos de comportarse, así como as complexas consecuencias que diso se derivan. Cuestións como a anorexia, un trastorno que, se ben se manifesta fisicamente, é só o sintoma de doenzas máis fondas que se afastan da imaxe superficial e mesmo narcisista que ás veces se ofrece, abórdanse na obra *Las raíces de Simone Weil (la bandera de la anorexia)* (1994 e 1995), un cadro ao óleo xunto a unha fotocopia do mesmo a tamaño real que amosa unha flor realizada con sementes, un traballo que homenaxea a filósofa e activista política francesa comprometida na loita contra o nazismo, que se negou a tomar máis alimento ca aquel que se lle permitía á cidadanía francesa das zonas ocupadas, para quen o máis importante era facer unha revolución que dese de comer a todo o mundo. Reflexiona tamén criticamente acerca das imposicións dos canons de beleza e a cousificación do corpo feminino na

serie *Pintura sobre piel* (1994), cadros realizados con cosméticos como maquillaxe ou rímmel sobre suaves alfombras Dacha. Algúns deles como *Maquillaje sobre piel sintética* (1994) aluden a obras mestras da historia da arte realizadas por "xenios" como Malevich e o seu cadrado negro, nunha clara crítica á "xenialidade" como categoría fundamental na construción da historia da arte oficial asociada á masculinidade, unha chamada de atención á implicación ideolóxica deste concepto e o que del mesmo se deriva: xerarquización de artistas (mulleres relegadas a segundo plano), establecemento de valor mercantil etc.

Durante este tempo ten interlocutoras relevantes como a historiadora Patricia Molins ou a comisaria Mar Villaespesa, as cales coñece desde finais dos anos oitenta. Ou as artistas Pepa Rubio e María José Belbel, teórica feminista *queer*, con quen entra en contacto na década dos noventa e con quen comparte a súa afección pola música. Son momentos en que Gil está influída pola cultura musical e os contextos subculturais, en especial polo protopunk (Patti Smith), o punk e o pospunk. Tamén polo movemento das Riot Grrrl, por bandas de mozas como Hole e Bikini Kill, entre outras. A influencia de Patti Smith reflíctese en obras como *Free Money. Todo tiene un precio* (1992) que inclúe a pintura *Anarconomía, Free Money*¹⁶, inspirada no tema do mesmo título da cantante e poeta estadounidense. Os *phonokollages* de María José Belbel, compilacións musicais en casetes que regalaba a certas amizades, e as traducións ao inglés das letras de grupos de mulleres eran unha privilexiada fonte de información da cal Victoria e moitas outras nos beneficiamos. Nestes anos o seu xeito de vestir e a súa boca esborrachada de carmín vermello, como a do rostro da portada do disco *Dry* (1992) de PJ Harvey, artista a quen se considera como pertencente á xenealoxía de Patti Smith, eran toda unha declaración en contra dos estereotipos de beleza femininos.

O ESCAPISMO COMO PRÁCTICA EMANCIPADORA

"Pensaron que era surrealista, mais non o fun. Eu nunca pinteí soños.
Eu pinteí a miña propia realidade".
Frida Kahlo

Na cerimonia de entrega do premio Cervantes de 2010, Ana María Matute, unha das voces máis relevantes da literatura española, afirmou que a literatura fora o faro das súas tormentas. Podemos dicir que a práctica da arte, no caso de Victoria, e que as súas acuarelas, os seus cadros ou os seus bordados foron o mellor refuxio cando este se revelou necesario.

A comezos dos anos 2000 Victoria Gil pinta cadros de gran formato, óleos cunha atractiva paleta cromática e certo carácter hipnótico que requiren de tempo para podermos apreciar toda a súa carga simbólica. Á primeira impresión sucédense outras nas cales descubrimos rostros inicialmente ocultos, mans que nos reclaman, ollos que nos observan. *Las tres edades* (2002) ou *El arca de Noé* (2002) son obras que reflicten momentos de fuxida necesaria mediante o uso de pentimenti, figuras duplas e fantasmagorías, que nos convidan a entrar nos seus múltiples relatos e nos deixan sen alento. Un modo de facer que recupera anos máis tarde en obras como *Quicón suffi* (2007) ou en *Circe hace un brebaje* (2008) dedicado á figura da mitoloxía grega Circe (Κίρκη / *Kirkē*), unha meiga que empregaba apócemas máxicas para borrar a memoria dos seus inimigos transformándoos en animais, nas cales continúa coa peculiar poética dos seus títulos, enormemente evocadores. Victoria Gil practica a pintura, con pinceis ou agullas, do mesmo xeito que bruxas, magas, feiticeiras, meigas ou curandeiras cultivan a maxia como unha práctica emancipadora. Mulleres que ao longo da historia reivindicán a práctica dos seus coñecementos así como o poder exercelos con liberdade; cuxos talentos fixéronas diferentes, poderosas, tanto como para querer acabar con elas, porque, como dixo o artista polaco Jakub Rozalski, a humanidade tivo sempre medo das mulleres que voan, xa sexa por bruxas ou por libres.

Tamén homenaxea a *Las piratas Mary Read y Anne Bonny* (2005), quen a comezos do século XVIII formaron parte da tripulación do capitán Jack Rackham, o único que se atreveu a levar a bordo dúas mulleres pese a que daquela (e tanto tempo despois) se consideraba que daban mala sorte. Capturadas nunha das súas batallas en 1720 e condenadas, no xuízo alegaron que estaban embarazadas e, despois de que o tribunal confirmase que así era, foron indultadas temporalmente. Victoria pinta ao óleo este retrato das dúas piratas nunha sorte de homenaxe á fortaleza que existe na amizade entre mulleres así como á disidencia de xénero e as prácticas queer con motivo de “Copilandia”¹⁷, un proxecto do colectivo GRATIS inspirado nas utopías piratas do século XIX, que celebraba o libre intercambio da arte e as ideas.

SOBRE MULLERES LIBERAIS EN INSTITUCIÓNS CONSERVADORAS

“A muller que facía ruído antes de pasar –Santa Tareixa– expresou hai cincocentos anos unhas ansias de igualdade que a día de hoxe aínda precisan ser cubertas”.

Maximiliano Herraiz¹⁸

Hai anos que Gil se achega ás mulleres da institución católica coa súa peculiar ollada e as súas formas transgresoras. En 1998 produciu *Suelo Mariano*¹⁹, unha obra que amosa unha secuencia de once imaxes que documentan o proceso de espir a Virxe dunha capela dun pazo galego. A primeira fotografía presenta a talla da Virxe subida no seu altar e as seguintes documentan a figura xa no chan, no proceso de como é despoxada pouco a pouco, foto a foto, das súas roupas e xoias, mantos e coroa, ao tempo que é trasladada nunha sorte de procesión que vai desde a ermida até os xardíns. A figura, inicialmente vestida con luxosos atavíos, ofrece finalmente un corpo que non é máis ca un pau de madeira, unha estrutura que ten só a cabeza e os brazos tallados e unidos a ela. Non se trata dun acto anticlerical, senón dunha sorte de acción antropolóxica, pois o que a leva a espir a Virxe é, segundo afirma a artista, a curiosidade por saber como eran as estruturas das imaxes. E tamén un desexo de liberar a Virxe do seu lugar de pechamento e poñela en contacto coa natureza.

Son moitas as voces que afirman que quen estuda o feminismo na historia non pode obviar a análise da imaxinería católica feminina, nin tampouco dos conventos. En *Las hijas de Felipe*, o podcast de Ana Garriga e Carmen Urbita que revisa o pasado desde unha mirada lúdica e crítica e establece paralelismos co presente desde unhas lecturas do barroco con perspectiva *queer*, afirmase que o feminismo ten unha débeda coa muller cristiá e, sobre todo, coas monxas porque son mulleres que se apropiaron dun espazo de benestar e de seguridade para facer con el o que quixesen. Esta afirmación podería ser discutible, mais o que sen dúbida é certo é que houbo mulleres que se fixeron monxas por outros motivos diferentes ao da chamada de Deus: escapar do matrimonio concertado, dunha maternidade obrigatoria, recibir unha educación, poder alimentarse, ter un teito ou poder vivir entre mulleres.

En 2012 Victoria continúa a pescudar sobre mulleres capaces de exercer as súas liberdades a pesar de pertencer a unha das institucións máis poderosas e conservadoras da historia da humanidade. Así se interesa por Mariana Alcoforado (1640-1723), unha monxa clarisa a quen se lle atribúe a redacción das cinco *Lettres portugaises*²⁰ (1669), as cartas de amor dunha monxa portuguesa. Publicadas de forma anónima por Claude Barbin en París e consideradas como unha obra mestra da literatura, as cartas falan da historia dunha muller namorada e abandonada por un oficial francés ao servizo de Portugal na loita contra España, con quen mantén relacións durante un par de meses. Ela escribelle unhas apaixonadas cartas de amor que expresan sen pudor as súas lembranzas e os seus desexos físicos; nada estraño, se non fose porque ela é unha monxa. A artista realiza unha serie de

cadros ao óleo, poéticos e sen dúbida políticos, que reflicten o amor da relixiosa polo seu amante ceibando os seus sentimentos. Xunto a dous corpos que se aman, aparecen fragmentos extraídos das cartas, ressignificándoos intencionalmente ao sacalos dos seus contextos literarios

Baixo o mesmo título, *¿Qué mandáis hacer de mí?* (2011-2012), dedica tamén unha serie de acuarelas a Santa Tareixa de Xesús, fundadora das Carmelitas Descalzas, de que se ten dito que foi a primeira muller feminista da Igrexa Católica pois deixou constancia por escrito da súa oposición ao patriarcado na institución e á desigualdade nas decisións da xerarquía eclesiástica. Maximiliano Herraiz²⁰, teólogo e especialista na santa de Ávila, conta como a monxa defendía a busca da verdade e a xustiza. No libro *Camino de perfección* a relixiosa critica os inquisidores por prohibir libros e, igualmente, os sacerdotes que o toleran, a quen chama “falsos profetas” e “medio letrados”. A súa defensa da educación, o desexo de que as monxas fosen independentes e autoxestionasen os seus conventos sen a intervención masculina, e a súa idea de que as relixiosas elixisen as súas superiores cada tres anos foron motivos máis que abondos para convertela en branco da Inquisición e, consecuentemente, as súas obras foron amplamente censuradas e a súa biblioteca arrasada en 1559²¹.

Victoria achégase a estas monxas desde a poética e a necesidade de satisfacer as súas paixóns físicas e intelectuais. Despóxaas do hábito, mais nunca da touca, como se quixese que as súas cabezas permanecesen sempre cubertas para así preservar mellor os seus saberes.

CANDO A CREACIÓN ABRE OS POSIBLES

“Desapropiar a cultura é devolver á idea de creación a súa verdadeira forza.

Crear non é producir. É ir máis alá do que somos, do que sabemos, do que vemos. Crear é expoñerse. Crear é abrir os posibles. Neste senso, a creación depende dunha confianza no común”.

Marina Garcés²¹

A recontextualización do espazo e os traballos domésticos, é dicir, os servizos que se dan no ámbito do fogar e que historicamente recaeron sobre as mulleres, as súas prácticas e os seus obxectos, é un elemento que está presente no traballo de Victoria Gil desde o comezo da súa carreira. Así, empregou nas súas obras luvas de fregar (*Gestos congelados*, 1989), panos de cociña (s.t., 2010), alimentos (*Manteles individuales*, 2013), panos de mesa (*Amor*, 2019), sabas (*Modernas y garçonas*, 2019-2020), tapices (*Los pajarracos*,

2023) ou manteis (*Los locales trabajan*, 2023), porque sempre entendeu o ámbito doméstico non como un espazo onde as mulleres son recluídas e marxinaadas, senón como un dos lugares ideais para facer a revolución.

Victoria tivo a necesidade de recuperar a memoria doméstica das mulleres esquecida polos relatos oficiais, motivada en especial polo desexo de homenaxear as da súa propia familia: a súa nai Ana e a súa tía María. Para iso recorreu ás artes téxtiles como linguaxe artística, pois era un que nai e tía practicaban e que lle aprenderon de pequena, nunha aprendizaxe cognitiva, afectiva e física. A costura, o bordado, o tecido deixaron xa de ser, se algunha vez foron só iso, un pasatempo das mulleres relegado ao ámbito do doméstico e converteuse nunha acción política feminista. Por iso, a artista reivindica estas accións non como entretemento carente de transcendencia, senón como unha práctica artística co potencial de abrir debates sociais e políticos. Un modo de facer que se activa e se entende na cotiandade ao tratarse dunha linguaxe sinxela que nos pertence a todas, “é colectivo e o seu uso é tamén un xeito de dar unha volta á idea do común”, comenta a artista. Porque ademais as prácticas téxtiles, e en especial o bordado, son elementos identitarios que reflicten as circunstancias sociais, económicas, culturais e políticas dunha comunidade desde tempos remotos. Os primeiros exemplos de que se ten constancia datan de 1323 a.C. aproximadamente e proveñen da tumba de Tutankhamon. Antigas civilizacións asiáticas, europeas, africanas ou mesoamericanas bordaban e, se ben cada comunidade tiña as súas peculiaridades, compartían unha cousa, o anonimato das bordadoras, en ocasións tamén homes.

En 2014 Victoria Gil comeza a bordar sobre teas de tapicería inspirada por diferentes lecturas de carácter histórico como *Los Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, o cal dará como froito a serie do mesmo título que inclúe obras como *Agustina de Aragón*, *Abajo el imperialismo francés* ou *Guerra de la Independencia* (2014). Tamén introduce por primeira vez alusións á colonización cunha serie de obras baseadas nas teorías do psiquiatra e escritor de Martinica Frantz Fanon²² sobre os procesos decoloniais. Da súa lectura nacen obras como *Martinica*, *Frantz Fanon* ou *Guayarmina* (2014). Desde eses anos Victoria Gil, que antes se definía como “pintora” e agora como “costureira”, centra as súas prácticas en técnicas téxtiles. Con elas realiza a serie *Casas gitanas* (2019-2022), onde presenta interiores domésticos como La casa de Salorino, unha aldea de Extremadura onde existe unha destacada comunidade romani vinculada co comercio de téxtiles. Aquí Gil retoma a técnica do *patchwork* ou do bordado ao trapo, como se coñece na súa terra, para representar cálidos interiores onde os téxtiles son elementos

fundamentais para a construción do fogar. O azul e o verde, cores que simbolizan o ceo e o campo, son recorrentes nesta serie que amosa un tipo de costura con bastantes relevos porque Victoria percibe o táctil como un camiño de coñecemento.

Nas súas últimas obras, tituladas *Los locales trabajan* (2023), utiliza como soporte grandes manteis, típicos de calquera casa burguesa, bordados con motivos que representan escenas coloniais. Neste caso, os debuxos amosan os labores do campo realizados en Reunión, unha illa do océano Índico considerada politicamente un Departamento Francés de Ultramar desde 1946, un termo xerado polos poderes políticos para evitaren usar a palabra “colonia”. Gil propón unha reflexión sobre como o racismo, o sexismo e o etnicismo empapan as relacións de dominación, como apuntan as feministas decoloniais, entre elas a politóloga e activista antirracista francesa Françoise Vergès. No seu libro *Un feminismo descolonial*²³, Vergès reflexiona sobre como o colonialismo segue existindo tras os procesos descolonizadores pois continúan as xerarquías raciais que perpetúan as estruturas de dominio e explotación. A activista, nada en Reunión, crítica o denominado feminismo punitivista porque, ao poñer o acento no castigo individual, favorece que se oculten as violencias estruturais do capitalismo patriarcal, a precariedade, o racismo e o imperialismo. Facéndose eco destas ideas, Victoria intervén os manteis previamente bordados con escenas de traballadores locais nos campos de cana de azucre, con escenas de parellas multirraciais amándose, xogando ou facendo exercicio, nun desexo de eliminar as relacións de dominio e liberar os suxeitos subalternos.

Victoria Gil afirma traballar desde a intuición, mais a súa é sen dúbida unha “intuición” formada e informada, alimentada por lecturas, películas, exposicións, conversas, experiencias e reflexións. A súa obra cuestiona a naturalización dos abusos de poder e os mecanismos represivos, e propón posibles vías de saída para conseguirmos unha sociedade emancipada, libre da prepotencia institucional que nos afecta a todas as persoas, e a ela persoalmente como cidadá e como artista, nun sistema en que as institucións que deberían defender os axentes da cultura e a arte perpetúan unha situación precaria que desprotexe aqueles que debería protexer.

No momento actual, cando a censura que criamos desterrada volveu ao terreo da cultura por unha política que desexa apouvir voces disidentes e avoga por un retroceso xeneralizado que inclúe os logros feministas, prácticas aguzadamente críticas como as de Victoria Gil fanse imprescindibles. Porque a súa obra nos abre un espazo onde existe a posibilidade de nos repensar, que é posiblemente o único camiño para que política e cultura se atopen e detonen efectos sociais absolutamente necesarios.

Notes

- ¹ MACLANE, Mary. *Deseo que venga el diablo*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 2015.
- ² O colectivo Agencia de Viajes Córdoba fórmase en 1991 con motivo do proxecto “Plus Ultra” comisariado por Mar Villaespesa e producido por BNV, para o pavillón de Andalucía, Expo’92, para o cal realizan *La cápsula de tiempo Córdoba* na illa da Cartuja.
- ³ MacLane publicou o seu primeiro libro en 1910 con só 19 anos, co título orixinal *I Await the Devil’s Coming (Espero a chegada do díaño)*, que foi censurado pola editorial e cambiado por *The Story of Mary MacLane (A historia de Mary MacLane)*. Vendéronse 100 000 copias o primeiro mes, o que provocou o terror entre ce rto sector da poboación máis conservadora pois víano como unha ameaza para as súas mulleres. A edición en castelán respecta o título orixinal.
- ⁴ GIL, Victoria. *Coser el río*, Facultade de Belas Artes de Cuenca, 1994.
- ⁵ Victoria Gil realiza este debuxo en resposta á pregunta que Armando Silva e Pedro G. Romero lle fan: “Con que imaxe ou palabra identificaría a Alameda?”. SILVA, Armando e G. ROMERO, Pedro. “Sevilla imaginada”, UNIA arteypensamiento, Sevilla, 2011, pp. 134-135.
- ⁶ SERRA, Clara; GARAIZABAL, Cristina; MACAYA, Laura. *Alianzas rebeldes. Un feminismo más allá de la identidad*, Ed. Bellaterra, 2021. p.18.
- ⁷ PETERSON, Gail. *Nosotras las putas*, Madrid, Ed. Talasa, 1989.
- ⁸ SEDGWICK, Eve K. *Pensar a través de la teoría queer. Conocimiento feminista y políticas de traducción I*. Arteleku, San Sebastián, pp. 113-114. Edición e tradución de María José Belbel.
- ⁹ *Alma de puta, coño de santa*, é o título dun póster producido por María José Belbel con motivo da exposición 100% comisariada por Luisa López e Mar Villaespesa por encargo de Nela Pliego (Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía), Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1993.
- ¹⁰ MAYAYO, Patricia. *Historia de mujeres, historia del arte*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2003, p.52.
- ¹¹ NOCHLIN, Linda. “Why Have There Been No Great Woman Artists?”, *Art News*, xaneiro 1971, pp.22-39; reimpresso en *Women, Art and Power and Other Essays*, Londres, Thames and Hudson, 1989, pp.145-177.
- ¹² GIL, Victoria. “Putamente despierta”, *Rev. Eau de Cologne*, Colonia, 1989.
- ¹³ GRATIS foi un colectivo formado en 1993 por Victoria Gil, Federico Guzmán, Kirby Gookin e Robin Kahn, que estivo até 2006.
- ¹⁴ CHICAGO, Judith e SCHAPIRO, Miriam.

"Female Imagery", *Womanspace Journal*, nº 1, verán 1973, pp.11-14.

¹⁵ Todo tiene un precio foi un proxecto composto pola pintura *Anarconómia*, *Free Money*, gargantilla, cartel e billetes, producido para a exposición "El artista y la ciudad" comisariada por Mar Villaespesa para a Diputación de Sevilla en 1992. Colección do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

¹⁶ "Copilandia" foi un proxecto que puxo en marcha o colectivo GRATIS (Federico Guzmán, Victoria Gil, Kirby Gookin e Robin Kahn) en xaneiro de 2006 inspirado no libro *The Faber Book of Utopia* de Daniel Foe e nas utopías piratas do século XIX. Unha illa libre de propiedade intelectual no río Guadalquivir nun barco ancorado no Muelle de la Sal en Sevilla, convertido nun espazo cheo de actividades onde participaron máis de trescentos artistas, escritores, comisarios etc. internacionais. Entre eles Yoko Ono, Chema Cobo, Alonso Gil, Patricio Cabrera, Salomé del Campo, Coco Fusco, Esther Regueira, Lydia Lunch ou Maura Sheehan. Quico Rivas, Calcosam e Víctor Nero desempeñaron un papel catalizador fundamental, impulsando actividades e dirixindo o número 4 da publicación *La Infiltración*, titulado "Copilandia: Todo conspira".

¹⁷ VILARIÑO G., Bárbara. "Las proclamas feministas de Santa Teresa de Jesús siguen vigentes", *Pikara magazine*, 20/07/2015. En file:///Users/estherregueira/Downloads/las-proclamas-feministas-de-santa-teresa-de-jesus-siguen-vigentes.pdf (Consultado: 10 enero de 2023)

¹⁸ *Suelo Mariano* foi producida por Victoria Gil para a exposición "L-Una", comisariada por Mar Villaespesa para o Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1998.

¹⁹ As *Lettres portugaises* tiveron un enorme éxito e influiron en numerosos escritores, se ben a súa autoría foi posta en dúbida e son moitos os estudos que as consideran apócrifas, e moitos os que negan con probas que sexan de Alcoforado.

²⁰ HERRAIZ, Maximiliano. *Introducción al libro de la Vida*, Ed. Monte Carmelo, Colecc. Karmel, 2002.

²¹ A Inquisición mandou requisar a súa obra *El libro de la vida*, pero Santa Teresa foi bastante hábil e desobediante para quedarse cunha copia do manuscrito. Nin sequera a Inquisición conseguiu parala.

²² GARCÉS, Marina. *Abrir los posibles. Los desafíos de una política cultural hoy*. En: http://www.espaienblanc.net/marina/wordpress/wp-content/uploads/2010/08/ABRIR-LOS-POSIBLES_MarinaGarces.pdf (Consultado o 23 de abril de 2023)

²³ O libro de Frantz Fanon *Les damnés de la terre*, que retrata o perfil das persoas colonizadas, segue a ser unha referencia clave nos estudos sobre colonialismo actuals.

²⁴ VERGÈS, Françoise. *Un feminismo descolonial*. Madrid, Ed. Traficantes de sueños, 2022.

Retratos saharauís Mar Villaespesa

A serie *Retratos saharauís*

de Victoria Gil ten a súa orixe nunha estadia en 2008 en ARTifariti - Encuentros Internacionales de Arte e Dereitos Humanos do Sáhara Occidental, organizados polo Ministerio de Cultura da República Árabe Saharauí Democrática (RASD) e a Asociación de Amistad con el Pueblo Saharai de Sevilla, que se celebran desde 2007 en Tifariti, nos territorios liberados. ARTifariti ten como obxectivo reivindicar por medio de actividades artísticas o dereito dos pobos ao seu territorio e á súa cultura.

Victoria, após recibir o convite a participar na edición de 2008, decide asistir ao Encontro a pesar de que no horizonte se albisca unha posible situación de guerra na zona, que se podía sumar á serie de infortunios do pobo saharauí pola falla de vontade política dos gobernos de Occidente para resolveren un conflito "enquistado": o que soporta un pobo e territorio que aínda sendo colonia e provincia de España foi abandonado tras a chamada "marcha verde", ou invasión marroquí do Sáhara español, e posterior ocupación polo goberno de Marrocos, en 1975; data en que o goberno de España xa levaba un tempo preparando a retirada do devandito territorio de acordo co proceso de descolonización do continente africano e de transición das colonias a estados independentes; polo que ese abandono suspende o desexo do pobo saharauí á súa autodeterminación. Desde entón, e a pesar da resolución das Nacións Unidas que ratificaba o dereito da poboación saharauí á súa libre determinación, agarda por un referendo aprazado continuamente por parte dos estados membros da ONU, incapaces de facer cumprir as súas propias resolucións e de resolver unha das máis longas crises de refuxiados, como igualmente ocorre no caso do pobo palestino.

A decisión de emprender a viaxe a pesar das circunstancias está motivada polo propósito ou plan de "pintar unha homenaxe ao Sáhara e ás persoas que habitan nas *vilaias* e campamentos", segundo as palabras da artista. De aí que para levar a cabo ese plan, desde o primeiro momento da súa chegada –tras o voo que a leva de Alxer a Tinduf, onde viven refuxiados procedentes do Sáhara Occidental– fotografe o hábitat e as persoas con que se cruza. Entre esas primeiras persoas atópase unha nena que a convida á súa casa mentres lle propón ensinarlle "os segredos dos campamentos". A esta nena retrataríaa xunto a outro neno nun cadro que pinta á súa volta a Sevilla, *R.A.S.D.*, onde as súas miradas, entre cómplices e desafiantes, miran a autora (ou o espectador) facendo o sinal da vitoria. Un aceno que verá noutros durante a súa estadia e que a ela a impresiona, como manifesta, ao lelo en clave de resistencia: unha idea e actitude

con que se identifica e que, dalgún xeito, atravesa a súa práctica artística apoiada, desde o comezo da súa traxectoria, nunha disposición a certa subversión ou contestación punk –referencia da súa xeración– e nunha concepción da arte como vehículo de coñecemento e transformación social.

A potencia e liberdade do trazo e do uso da cor que Gil imprime á súa obra –singularidade da súa metodoloxía pictórica como de igual modo o é a distancia en relación a presupostos formais– ten unha continuidade en todos os cadros orixinados na súa estadia nos campamentos. Ao atender ao contexto que causan as obras, esa singularidade dos seus recursos plásticos expándese coa idea de transferir o desexo de rebeldía e liberación e á vez “exorcizar a presenza da guerra”.

As cores terra do deserto soportan aquelas máis vibrantes: azuis, verdes e vermellos semellantes aos das *melhfás* que visten as mulleres. A cor delinea rostros, xestos e corpos en actos de resistencia, ante intentos de desaloxo por medio de lumes e gases lacrimóxenos, visibilizando o conflito sociopolítico; mais principalmente en actos ou escenas que amosan a vida cotiá e describen o día a día nos campamentos: uns rapaces xogando ao fútbol, unha nena á que asisten nunha cura ou outra cunha boneca, un home ante o seu posto de venda de escasos produtos, uns nenos axudando co gando –cabras e camelos– e especialmente mulleres xa reunidas ante as haimas xa traballando en diversos labores; mulleres saharauís que ao longo das décadas de exilio levan participando activamente na loita pola liberación do seu pobo e, á súa vez, activan o desenvolvemento da súa sociedade creando e xestionando infraestruturas sanitarias e educativas.

Se Victoria Gil pinta *R.A.S.D.* á súa volta dos Encontros de ARTifariti, como a meirande parte das obras orixinadas nos mesmos –*Gases lacrimógenos. Resistencia; En los campamentos de refugiados; Sahara Occidental; Melhfa; Campamento de Agdaaymm*, entre outros moitos acrílicos sobre papel ou cartón– os debuxos a tinta realizaos in situ: “Debuxos que reflicten un momento compartido mentres posaban, entregándome o seu tempo para que así eu lles puidese agasallar os meus xestos e as miñas sensacións”, nas súas propias palabras. Unha operación ou transacción de afecto e intercambio en relación á hospitalidade saharauí que a acolle. Unha hospitalidade que a artista vive ou experimenta directamente como o oposto ao esquecemento e a vexación que sofre o pobo saharauí sometido polas políticas neocoloniais occidentais marcadas por intereses xeopolíticos e económicos. De aí que, ademais das fotografías que toma nos campamentos, base das obras que realizará ao regreso no seu estudio, o seu principal quefacer durante a súa estadia sexa a de debuxar os membros da familia onde se aloxa e outras mulleres,

homes, nenos, anciáns ou mestras, médicos e traballadores no protocolo dos Encontros en Tifariti –outro dos seus aloxamentos–.

Como xa comentamos, a linguaxe visual de Victoria Gil –a potencia do trazo e a cromática– é un dos valores plásticos da súa obra, xunto a unha gran variedade de rexistros ao iniciar a súa práctica en premisas próximas á desobxectualización do obxecto artístico e no interese polo poder simbólico e enerxético de materiais con que favorecer as “emocions”, sen que iso supoña priorizar enunciados líricos. Esa linguaxe abrangue unha escritura de trazos moi finos, e igualmente potentes, que debuxan a expresividade dos suxeitos representados nos *Retratos saharauis*. A luminosidade que irradian xérase, dalgún xeito, na operación simbiótica que Victoria establece ao pedir a unhas persoas que posen para ela e lle “entreguen o seu tempo” para corresponderlles, alén dese “agasallo dos seus xestos e sensacións”, coa transferencia do seu pulo, afouteza e resolución ás mesmas liñas que debuxan os rostros; un firme impulso motivado por unha intención, ou máis ben un manifesto poético e político, como declara no texto de presentación do libro *Retratos saharauis*, editado pola artista en 2011: “Como experimentar este traballo [...] por que non darlle un carácter político ao noso xesto e que cada retrato se converta no voto do pobo saharauí para conseguir a autodeterminación?”

A serie completa de debuxos e cadros está documentada no libro mencionado, polo que os xestos pictóricos e debuxísticos conviven coas voces –os poemas– de oito escritoras e escritores saharauís que falan da súa historia, do exilio, dos soños de liberdade para o seu pobo: Ali Salem Iselmu, Bahia Mahmud Awah, Ebnu Mohamed Salem Abdelfatah, El Cori Ramdan Nass, Limam Boicha, Salka Embarek, Taufik Salama e Zahra Hasnauí.

A representación do conflito nos *Retratos saharauis* transmítese desde coñecementos situados e a experiencia persoal; e, nos debuxos en especial, desde a circularidade dos momentos compartidos con mulleres e homes no día a día, e desde o intercambio sostido de ollares nesa esfera da resistencia cotiá e doméstica.

A obra de Victoria Gil foise aproximando ao doméstico desde comezos da década de 1990, non desde unha poética esencialista senón desde as orientacións epistemolóxicas de teorías feministas e antes de que o discurso dos “coidados” se articulase no pensamento crítico actual.

Todos os debuxos, trazados a tinta chinesa negra, son realizados sobre papel tinguido de amarelo. Unha cor impregnada dunha variada simboloxía, mesmo negativa como sucede no mundo do teatro desde a morte de Molière, cando unha superstición establece a convención ou norma de non empregar

decorados nin vestimentas amarelas sobre as táboas; se ben Gil, sempre disposta a desafiar convencións, creou unha obra onde facía pleno uso da cor amarela –*Sin título (La corteza de la letra)*, 1999– para presentala no Teatro Central de Sevilla no marco dun proxecto expositivo e colectivo, crebando a norma e apropiándose de poemas de José Bergamín nos cales o autor recrea dita cor como encarnación do sol, a luz e a vida, ao igual ca esa cor simboliza eses mesmos conceptos en culturas occidentais e orientais.

Máis alá desta anécdota en relación á devandita obra, o mundo dos sentidos está presente no corpus pictórico de Victoria Gil como transmisor de carnalidade, temores e desexos. Dalgún xeito, unha artimaña para deixar entrever ou desvelar entre os resplandores do sensorial o que poida conter de “monstruoso” o cotián. Nas dúas décadas anteriores á súa estancia en ARTifariti, o seu imaxinario nutriuse, entre outras fontes, de contos e lendas –de aí a frecuente representación da infancia na súa obra– cuxa resignificación estivo ao servizo de, cando menos, interpelar o espectador ao propiciar co desvío do seu ollar certo estrañamento que perturba a suposta serenidade das escenas cotiás.

Nos debuxos da serie *Retratos saharauis*, unhas liñas a tinta debuxan sinxelamente uns rostros sobre unha superficie amarela e, á vez, o que acabamos de apuntar está presente nesta serie. Victoria non precisou ningún imaxinario, nin conto nin lenda, para trastornar ou desprazar significados dominantes, os suxeitos que debuxa xa están desprazados, as faccións xa sexan de mozos, nenos ou anciáns, xa sexan xoviais, cansas, vivaces, aflixidas, riseiras, pacientes ou contestatarias, dalgún xeito, desvelan o drama que a vida cotiá comporta; a cotiandade que viven xa en si ten algo de “monstruoso”. Por iso é moi significativo que a artista retome neste grupo de debuxos unha base de cor amarela como soporte para contrarrestar o drama diario ou dar a luz e visibilidade que políticas excluíntes negan ao pobo saharauí.

Da conciencia política de resistencia do pobo saharauí irmandada coa estética de Victoria Gil aflora a representación dunhas vidas vividas con dignidade pese a ser desposuídas dos dereitos que lles corresponden.

Nos anos posteriores aos *Retratos saharauis* a obra da artista seguiu expandíndose, a modo de diario do labor no seu estudio, sobre papel e tecidos, en debuxos e bordados cuxas puntadas cosen o retrato de Frantz Fanon ou outros conflitos azoutados por políticas neocoloniais.

Galb El Haulia Bahia Mahmud Awah

Seguen a chegarme as túas cartas de amor,
que escribes
desde Galb El Haulia
cartas en que contas que a vida
se reinicia tras pasar as choivas.

Hoxe, neste *jarif* tan verde,
co radiante sol de Tiris,
leo que te aloumiñan
as caprichosas mans
dos libres ventos,
sirocos, tormentas, calixes
e que respiras o meu olor
que te chega
desde Occidente.

Oh, meu amor de beduína,
oh, miña virxe núa,
oh, miña fermosa duna

Ti pregúntasme como outros
chaman a Galb El Haulia,
e eu direiche que en Occidente
chámase, na poesía,
“O corazón da gacela virxe”.

E así,
ti es de ollos vivos,
grandes, negros,
alegres, o niño de amor,
o camiño que me leva
para saciar a miña sede
entre os teu labios escuros de *nila*.

Quérote como *galb* ou corazón,
non importa cal,
quérote, mentres o teu nome
sexa Galb El Haulia,
corazón da gacela virxe.

Quérote mentres te busco cos meus
cansos ollos,
e atópote como a terra prometida.
Tiris, quérote corazón.
Quérote como se unen un
“Galb e unha Gacela virxe”.

Borrar e bordar

Patricia Molins

Nas súas obras das últimas dúas décadas, nas cales emprega a costura como técnica preferida, Victoria Gil desfai a historia, e refaina desde o seu territorio, que é o da arte. Mais non é a historia dos libros, desposuída do sangue, a risa ou as bágoas, o que a ela lle preocupa, senón as cousas que acontecen e que a traspasan, como a agulla atravesa a tea. A diferenza doutras artistas dos noventa, máis preocupadas pola denuncia da discriminación e da cousificación feminina na sociedade de consumo, ela ocupábase da manipulación dos desexos e celebraba con humor a posibilidade de fuxir a ela, en obras como *Houdina* (1991) ou *Conjuro* (1992), nos seus traballos sobre a publicidade (1993) ou en títulos de resonancias deleuzoguattarianas, como *Desire Kills Capital e Máquinas de produción y deseo* (1990). Nesta última serie a artista monumentaliza en pinturas de gran formato os buratos do corpo como zonas de transición entre o visceral e o racional, irredutibles á conformación dirixida por canons externos como o da feminidade.

En *Conjuro* ironizaba precisamente sobre eses canons a través dun dos símbolos de masculinidade máis claros, o traxe de chaqueta, esa armadura flexible que protexe o home e representa o seu poder. Contrápon un home e unha muller que se cruzan pola rúa, camiñando en dirección contraria. Os dous levan traxe de chaqueta, pero o do home sitúase absurdamente ás súas costas. O título explica a razón: é vítima dun conxuro lanzado contra el –a maxia como o poder feminino, como poder da artista– para que “cando vaias veñas e cando veñas vaias”⁴.

Traio a colación esa obra porque a última da artista é tamén un traxe de chaqueta. Pero agora o traxe é para ella, e xa non é a maxia a que controla o seu poder, senón a costura, que expande o seu uso e esvaece as fronteiras entre xéneros, poderes, entre a arte e a vida cotiá. A artista feminiza esa pel social que é o traxe, mais tamén o desclasa e o descoloniza, ao desprezar sobre el un bordado alegre e ornamental que é puro desbaratamento, como remarca o seu título, *Noventa metros de hilo amarillo* (2024). Cor e ornamento, moleza, tactilidade, exceso, eran calidades que no momento de configuración da historia da arte contemporánea, a finais do século XIX, quedaron excluídas do canon e relegadas ás artes primitivas (populares ou exóticas) e femininas⁵.

DESFACER PARA REFACER

Tamén a maxia, e mesmo a relixión, quedaron excluídas do canon moderno na era da razón. E desde logo os santos vestidos, característicos da escultura española e o seu anticlasicismo. En 1995 Victoria Gil realizou outra *performance* fotográfica, empregando unha desas figuras de vestir, unha Virxe Dolorosa á que baixou do seu altar na capela dun pazo galego e foi espindo progresivamente, en pasos coma os dunha procesión, para acabar depositándoa nun xardín solleiro e florido. Así a libera do peso e da responsabilidade, muda o seu sentido relixioso substituíndo a dor da morte polo pracer da natureza, como facían os místicos. Ao amosar a Virxe a pau seco, como unha simple estrutura de madeira, chancea sobre a evolución da escultura contemporánea –o realismo do rostro, a estilización do tronco, a abstracción da base–. A artista vive en Sevilla, unha cidade desbordada pola omnipresenza do imaxinario católico barroco, e en 2012 volveu a el, desta vez empregando a gran figura de autoridade feminina da historia española, Tareixa de Xesús, a quen presenta núa –agás a touca– executando xunto a unha figura masculina posturas do *Kama Sutra*, desde unha singular aproximación visual, que ignora as representacións pornográficas para se achegar ás «poses plásticas» da danza teatral⁶. Como ocorre con Suelo mariano, non se trata tanto dunha provocación iconoclasta como dunha rehumanización da santidad, e dunha reivindicación do desexo sexual, ao cal os textos de Santa Tareixa aluden poeticamente como símbolo da unión con Deus. Aínda que son moitos os artistas que na súa obra analizan criticamente a falla de liberdades no franquismo, resulta sorprendente a ausencia case total de referencias á relixión, que xogou no caso das mulleres un papel reclusivo e represivo moito máis importante que a política, o que converte esta serie en excepcional.

PUNTADA E MEMORIA

Esta serie emprega novamente a desnudación como forma de revelación e de rebeldía, pero a nudez e o sexo son tamén un xeito de achegamento libre e pracenteiro ao corpo e á natureza como grao cero da cultura e as súas convencións, aínda que non alleos a elas. A partir dela, a obra de Gil vai dar un xiro, marcado pola utilización preferente do téxtil como forma de feminizar a obra e de cuestionar

o estatuto artístico. O tecido é poroso, a costura non é superficial coma a pintura ou o debuxo, o seu tempo e o seu espazo son distintos, máis expansivos, marcados polas voltas da agulla entre as súas dúas faces. A relación entre fondo e motivo tamén é diferente, porque se trata de tramas entrelazadas, non superpostas, como ocorre na pintura sobre lenzo. Todos estes aspectos van ser explorados e aproveitados pola artista.

A costura forma parte da súa memoria privada, mais ela non a emprega só metafóricamente como outras artistas, senón tamén como un campo de experiencia técnica e estética. Sen ser especialista, coñece diversas formas de bordado que aprendeu na súa nenez, e utiliza pespuntos, cadenetas, puntadas de recheo ou bordado ao trapo. Esta última técnica sèrvelle para as composicións, mentres que coa cadeneta debuxa as figuras e con pespuntos escribe os textos que a miúdo inclúe no seu traballo, consciente sen dúbida de que texto e tecido teñen unha mesma etimoloxía e á vez se complementan (logos fronte a materia) e igualan como motivos das obras.

A reutilización de teas é outra característica moi significativa do seu traballo; constitúe un estrato de memoria apoiada polo uso doutros materiais recibidos: desde textos a motivos procedentes de manuais de costura, xogos infantís ou bordados previos, anónimos ou procedentes do enxoval familiar. Arredor de 2010, Gil comezara a empregar retallos de tapicería con motivos florais, servíndose deles como lenzo co cal se funde a pintura. A partir de entón a agulla e a máquina de coser serán os seus principais instrumentos. Tamén con retallos tapiceiros elabora as súas dúas primeiras series importantes, dedicadas aos *Imbunches* e aos *Episodios Nacionales* (2014). Nelas a memoria común –popular, literaria e folclórica– aparece como un xeito de corrixir a historia achegándoa á experiencia persoal.

O imbunche é un monstro do folclore chileno que rouba os órganos doutras persoas para rexuvenecer, e despois cose os buratos que o seu roubo deixa nos corpos. Unha das imaxes representa eses órganos e as súas costuras mentres que as outras reproducen un texto onde o escritor José Donoso describe o imbunche. Xunto a elas a artista reúne un pixama infantil feito con materiais usados, que alude á renovación do imbunche –novamente o vestido como segunda pel ou membrana–⁴.

A referencia histórica e política está tamén presente na serie de *Episodios Nacionales*, que se refiren non só ao levantamento español contra os franceses, novelado por Benito Pérez Galdós, senón tamén a outros episodios revolucionarios de signo decolonial ou feminista, como as guerras de independencia nas illas francesas de ultramar ou

en Alxeria, da cal foi líder Frantz Fanon, pioneiro e teorizador da loita contra a discriminación racial. Tres das seis obras que forman a serie están dedicadas a mulleres: Agustina de Aragón, representada como unha *bailaora* que atonea sobre unha bandeira francesa; Andamana, Guayarmana e Tibiabin, tres líderes espirituais e políticas, sobre cuxos nomes Gil bordou tres sintéticas vaxinas e unha bandeira canaria, como representantes dun goberno matriarcal que ao parecer puido existir nese arquipélago colonizado; e por último, unha tea floreada sobre a cal a artista bordou as palabras “Guerra de Independencia española” xunto a un zapato de tacón e un sombreiro, simbolizando a participación de homes e mulleres na loita.

O asunto da guerra como experiencia feminina seguiu ocupando a Victoria Gil con posterioridade. Á guerra de Siria dedica *Talco* (2019) aludindo ás imaxes de edificios bombardeados envoltos en po, xunto ás cales aparecen os mortos e as outras vítimas, as mulleres sobreviventes⁵. Unha obra fundamental para entendermos a experiencia das mulleres anónimas en 1936 é o libro *Celia en la revolución*, de Elena Fortún, máis coñecida por outros contos sobre Celia e a súa familia, que revolucionaron a literatura infantil ao presentar unha nena que se debate entre o desexo de liberdade e realización profesional, e as súas obrigas familiares. Nela inspíranse dous bordados titulados *Modernas y garçonas* (2019-2020), onde, seguindo o modelo dos recortables para nenas, reverte as convencións sobre oficio e sexo, contrapoiñendo unha imaxe tradicional con outra en que o xénero aparece como unha construción fluída.

COMENSALIDADE

O contraste é tamén o medio para prestar un novo sentido á figura do “anxo do fogar”, unha ama de casa que leva a comida mentres soña co amor, cuxo título, bordado nun pano, é ambiguo: *Revolución* (2020). Ao asunto da comida e a casa, e de como a través dela se establecen ritos de pracer e comensalidade, mais tamén de dominio, dedicou algunhas das súas últimas series. Xa en 2014, a partir novamente dun libro⁶, realizou *La buena vecina*, unha serie de debuxos sobre a relación de sororidade e coidados que unha muller de éxito establece cunha anciá descoñecida. En 2019 comezou unha serie de bordados ao trapo sobre *Casas gitanas* (2019-2023), con restos de roupa, trapos e outras teas reaproveitadas, e a partir de imaxes tomadas de internet. Se a serie da boa veciña ten que ver coa compaixón, esta celebra o fogar como lugar do amor familiar, mais tamén como espazo en que na decoración se desprega unha arte popular, unha creatividade feminina singular e xenerosa⁷.

A relación entre comida e turismo como unha manifestación neocolonialista na sociedade de consumo revélase na serie de manteis *Los locales trabajan* (2023). As colonias francesas do Índico –hoxe chamadas Departamentos de Ultramar– fixeron dos manteis bordados un produto típico que os turistas levan para a metrópole como recordo da súa pracenteira estadia en illas paradisíacas. «Ce qui sert à vos plaisirs est mouillé de nos larmes», rezaba un gravado do século XVIII, representando o castigo a uns escravos encadeados da antiga illa Reunión⁸. A mesma frase podería ser aplicada a estes manteis contemporáneos, dado que o pracer dos turistas sucede á custa dos traballadores téxtiles, mais tamén dos nativos da illa, os herdeiros dos antigos escravos e servos levados alí desde Asia e África para traballaren no cultivo de café e azucre. Os manteis reproducen escenas de traballo deses nativos de cor escura. Sobre elas bordou Victoria Gil as súas propias escenas, devolvéndolles o pracer e o lecer roubados: parellas gozando do ocio, aloumiñándose, facendo deporte, algunhas inspiradas nas esculturas prehispanicas de nenos rindo.

Como moitas das súas obras, poden considerarse *ready-mades* rectificadas para emendar con eles a historia e refrescar a memoria da arte. A comensalidade, o riso, o pracer, o desbaratamento aparecen na obra recente da artista como forma en que a arte desprega os seus fíos tentando coser feridas, recompoñer pedazos, rebelarse contra a ruín experiencia do real. Romper cadeas, como as de Houdina, que Victoria Gil transformaba en xoias no seu cartel de 1991. Na súa nova versión de 2023 Houdina ten canas, mais non perdeu nada do seu *punk* orixinal.

Nas súas obras das últimas dúas décadas, nas cales emprega a costura como técnica preferida, Victoria Gil desfai a historia, levándoa ao terreo da vida cotiá, e refaina desde o seu territorio, que é o da arte. Mais non é a historia dos libros, desposuída do sangue, da risa ou das bágoas, o que a ela lle preocupa, senón as cousas que acontecen e que a traspasan, como a agulla atravesaba a tea desde a súa face ao seu envés. A diferenza doutras artistas dos noventa, máis preocupadas pola denuncia da discriminación e cousificación feminina na sociedade de consumo, ela ocupábase da manipulación dos desexos e celebraba con humor a posibilidade de fuxir a ela, en obras como Houdina (1991) ou Conjuero (1992), nos seus traballos sobre a publicidade (1993) ou en títulos de resonancias deleuzeguattarianas, como Desire Kills Capital (1999) e Máquinas de produción y deseo (1990). Nesta última serie a artista monumentaliza en pinturas de gran formato os buratos do corpo como zonas de transición entre o visceral e o racional, irreducibles á conformación dirixida por canons externos como o da feminidade.

¹ Citado por Mar Villaespesa en *L-una: entre la ensoñación y la creación de significados*, catálogo da exposición “L-una”. Victoria Gil, CAAC 1998, comisariada por Villaespesa. p.13.

² Adolf Loos, autor de *Ornament und Verbrechen* (1913), louva nos seus escritos o traxe inglés como vestimenta cultural e moderna por excelencia, e considera que a moda de señora, “un atroz capítulo da historia da cultura”, se diferencia da do home por “accesorios ornamentais e efectos de cor”. *Dicho en el vacío* 1897-1900, Colección de arquitectura 2, 1984, p.139.

³ Práctica a través da cal moitas artistas se iniciaron na arte, creando, por primeira vez na historia, un campo autorial cuxa influencia permeou as outras artes. Kandinsky ou Apollinaire, entre moitos outros, recoñeceron esta influencia e a capacidade da danza de mulleres como Loïe Fuller, Isadora Duncan ou Mary Wigman para orientar a arte nova.

⁴ José Donoso, *Obsceno pájaro de la noche* (1970). A artista chilena Violeta Parra fixo das estopas bordadas, moitas delas con motivos que aluden á colonización española, un xénero maior da arte do seu país, que moitos artistas retomaron despois como arma contra a ditadura de Pinochet. Entre eles Catalina Parra, a súa sobriña, que presentou en 1977 unha exposición en cuxo catálogo se mesturan descrições do imbunche con imaxes de mortos, de bebés e referencias á costura como sutura. Así tamén o emprega Gil nos seus *Imbunches*, nos cales texto e tecido se entrelazan.

⁵ Coma no caso do motivo relixioso, sorprende que nun país cuxa guerra civil forma parte esencial do imaxinario nacional contemporáneo, e que ten o *Guernica* como obra ou icona fundamental da arte contemporánea, se lle dedicase tan pouca atención á guerra en feminino.

⁶ Doris Lessing, *Diario de una buena vecina*, 2007 (1983)

⁷ Á arte xitana máis coñecida, o flamenco, dedicou a artista unha serie de debuxos en 2019.

⁸ https://www.portail-esclavage-reunion.fr/wp-content/uploads/2023/06/8-LK11-34-1-ce_qui_sert_a_vos_plaisirs.jpg

Coser o río

Victoria Gil

TALLER *COSER O RÍO*, FACULTADE DE BELAS ARTES DE
CUENCA, NOVEMBRO 1995

Voando o noso fío a grande altura sobre a cunca do Xúcar, onde lagos de cor burbullan en constelacións entre vales fluviais, casas colgantes e aldeas, coseremos o espazo exterior fluído ao espazo interior do pensamento coa intención de repararmos as feridas, de atraparmos os instantes de plenitude e as experiencias punta, e poñermos a voar os nosos desexos no ceo, reflectido no río. O fluír do río converterase nunha experiencia persoal e real. Facer fluír os nosos pensamentos será coma entrar nunha zona autónoma de espazo e tempo reais.

No noso labor teremos en conta como un material inerte coma o fío adquire e proxecta un tecido moral de significados. *Pañito*, pequena obra que resulta de coser o río tecendo un tramado de puntos do espazo gráfico diario e arañeiras na Rede. Ao rastrexarmos o fío exteriorizamos o interior. A magnificación do fluír do río como un fío goso, curso de auga subterráneo que, co movemento da man ao coser, expresa o empeño de sacar o mundo das tebras á luz. Ideas e visualización, un lugar de unión entre arriba e abaixo, transitoriedade e cambio. A paisaxe non é só unha substancia física senón tamén comportamento. A auga e a terra, o xador e o fío do texto, a rede e a vara do rbdomante inician un proceso de condensación da mensaxe que o río transportará ao océano, de xeito máximo para axudar na loita pola liberación. Esta mensaxe, trama de puntos, no espazo diario

que *elegiremos* (ou "Xirémoslle"), *Mala.ya-no* ("xa non estou mala»), *Al fin libre* ("Á fin libre" ou "Á fin librei"), así como *No dejéis que nos maten* refírese ao feminino no predicado da cultura patriarcal e no melodrama das relacións de poder en xeral. Presentada como unha petición, como un exvoto, un impreso xigante, produto do espazo tramado.

Explorar os estados de conciencia. Os contidos deste obradoiro serán o resultado da produción dos estudantes que a el asistan e entrarán a formar parte do fluído proxecto Alén da Água, un museo itinerante no río Guadalquivir.

Para activar este fluído realizaranse as seguintes actividades: proxección de diapositivas de artistas como Lilian Nabulime (Uganda), o *fanzine* musical *Drumcore* (con anuncios en vídeo a cargo de Barbara Ess), os vídeos *Sonic Outlaws* de Craig Baldwin (un documental sobre os límites legais da cultura popular proveniente do proxecto *Isla del Copyright*), *Yes Means Yes, No Means No* de Carol Leigh, proxectado na mesa redonda organizada por Nancy Spero "Violencia e mulleres: linguaxe visual da supervivencia", ou a enciclopedia de mulleres editada pola miña compañeira de Cápsula de Tiempo Robin Kahn. Victoria Gil

LA ECLIPSANTE SENSACION DE EUROPA

HOUDINA

LA REINA MUNDIAL DE LAS ESPOSAS - ROMPEDORA DE PRISIONES



22 AÑOS MÁS TARDE

HOUDINA

SIGUE SIN PODER

SER ATRAPADA

**CAAC. CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
C3A. CENTRO DE CREACIÓN
CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA**

JUNTA DE ANDALUCÍA

PRESIDENTE

Juan Manuel Moreno Bonilla

CONSEJERO DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE

Arturo Bernal Bergua

VICECONSEJERO

Víctor Manuel González García

SECRETARIO GENERAL PARA LA CULTURA

José Ángel Vélez González

DIRECTORA CAAC/c3A

Jimena Blázquez Abascal

CONSERVADORA JEFE DEL SERVICIO DE ACTIVIDADES Y DIFUSIÓN

Yolanda Torrubia Fernández

CONSERVADOR JEFE DEL SERVICIO DE CONSERVACIÓN

Bosco Gallardo Quirós

JEFE DEL SERVICIO DE ADMINISTRACIÓN

Luis Arranz Hernán

**GERENTE DEL CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE
ANDALUCÍA**

Francisco Álvarez Expósito

Victoria Gil. Coser el río

COMISARIA

Esther Regueira Mauriz

COORDINACIÓN

Francisco Javier Morales Salcedo

RESTAURACIÓN

José Carlos Roldán Saborido

Teresa Torres Pedregosa

COORDINACIÓN DE MONTAJE

Guillermo Garrido Giménez

Faustino Escobar Romero

ASISTENCIA DE MONTAJE

José Manuel Blanes Almedina

Carlos Blanes Carmona

Manuel Guillén Sánchez

PRENSA Y DIFUSIÓN

Charo Ramos

SERVICIOS INFORMÁTICOS

Juan de Dios Fernández Díez

EDUCACIÓN Y VISITAS GUIADAS

Noelia Centeno González

HOUDINA / TRATAMIENTO DE IMAGEN

Nuria Carrasco

DISEÑO GRÁFICO

Zum

MONTAJE

Manmaku Cultura Creativa

FUNDACIÓN LUIS SEOANE

EQUIPO y DIRECCIÓN

DIRECCIÓN

Silvia Longueira Castro

COMUNICACIÓN Y BIBLIOTECA

Emma Fernández Castro

DOCUMENTACIÓN

Carmela Montero García

ADMINISTRACIÓN

Pía Rego López

PATRONATO

PRESIDENCIA

Inés Rey García,

ALCALDESA DA CORUÑA

VICEPRESIDENCIA

Xosé Díaz Arias de Castro

SECRETARÍA

Pedro Vasco Conde

VOCALES

Román Rodríguez González,

CONSELLEIRO DE CULTURA, EDUCACIÓN Y ORDENACIÓN UNIVER-
SITARIA DE LA XUNTA DE GALICIA

Julio Abalde Alonso,

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE A CORUÑA

Víctor Fernández Freixanes,

PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA GALEGA

Manuel Gallego Jorrete

Agar Ledo Arias

María Mercedes Queixas Zas

Iria-Friné Rivera Vázquez

Carlos San Claudio Yáñez

Manuel Vilariño

Victoria Gil. Coser el río

COMISARIA

Esther Regueira Mauriz

COORDINACIÓN

Pía Rego López

PRENSA Y COMUNICACIÓN

Enma Fernández Castro

HOUDINA / TRATAMIENTO DE IMAGEN

Nuria Carrasco

DISEÑO GRÁFICO

Juan Martínez de la Colina

David Carballeda, Estudio Gráfico S.L

MONTAJE

Jega gráfica

SEGURO

Hiscox, S.A. Sucursal en España

TRANSPORTE

Amado Miguel TI S.L.

**MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO
DE ARTE CONTEMPORÁNEO. MEIAC**

Consejería de Cultura, Turismo, Jóvenes y
Deportes. Junta de Extremadura

JUNTA DE EXTREMADURA

PRESIDENTA DE LA JUNTA DE EXTREMADURA
María Guardiola Martín

CONSEJERA DE CULTURA, TURISMO, JÓVENES Y DEPORTES
Victoria Bazaga Gazapo

SECRETARIO GENERAL DE CULTURA
Francisco José Palomino Guerra

MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE
ARTE CONTEMPORÁNEO. MEIAC, Badajoz

DIRECCIÓN
Catalina Pulido Corrales

TÉCNICOS DE ARTE / CONSERVADORES
Rocío Nicolás Blanco
Lucía Castillo Gil
José Ángel Torres Salguero
María Isabel Díaz Mendoza

DEPARTAMENTO DIDÁCTICO
Teresa León González

ADMINISTRACIÓN
Rosa Regalado González
Ángeles Barrientos Tejada
M^a Paz García Buzo

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y BIBLIOTECA
Justa María Megías Gómez
María Victoria Gaviro Jiménez

Victoria Gil. Coser el río

COMISARIA
Esther Regueira Mauriz

COORDINACIÓN
Rocío Nicolás Blanco

TRANSPORTE / MONTAJE
MEIAC

SEGUROS
Disbrok Correduría de Seguros, S.A.

HOUDINA / TRATAMIENTO DE IMAGEN
Nuria Carrasco

CATÁLOGO

DIRECCIÓN Y EDICIÓN
Esther Regueira

TEXTOS
Victoria Gil
Bahia Mahmud Awah
Patricia Molins
Esther Regueira Mauriz
Mar Villaespesa

COORDINACIÓN
Francisco Javier Morales Salcedo

DISEÑO
Zum

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Raquel López Rodríguez
Alberto Marcos Egler

TRADUCCIÓN AL INGLÉS
Deirdre B. Jerry

TRADUCCIÓN AL GALLEGO
Laura Sánchez

IMÁGENES
José Morón pp. 4, 7, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23,
24, 28, 30, 31, 32, 34, 35, 38, 45, 46, 47, 56, 60, 64
ABAJO, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79,
80, 82, 83 y 84
Ana Gil pp. IZQ. 11 Y ARRIBA 64
Victoria Gil pp. 13, 25 y 43, IZQ. 52, 58 y 67
Claudio del Campo pp. 6, 52 DECH. 101 y 117
Raúl Fernández Ferrero p. 102
Federico Guzmán p. 12

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
Anzos

AGRADECIMIENTOS

EL CAAC, CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, EL C3A, CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA, LA FUNDACIÓN LUIS SEOANE Y EL MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO QUIEREN AGRADECER SU COLABORACIÓN A TODAS LAS PERSONAS E INSTITUCIONES QUE HAN HECHO POSIBLE ESTE CATÁLOGO Y EXPOSICIÓN.

Pilar Aragón, Juan Antonio Álvarez Reyes, María José Belbel, Nuria Carrasco, Marta Cervera, Juan de la Colina, Manel Franco Taboada, Ángel Fouz Soto, Alonso Gil, Ana Gil, Jimena Gil Regueira, María de la Lastra, Kety Mauriz, Patricia Molins, Alonso Osorio, Jorge Osorio, Carmen Regueira, Jesús Regueira, Víctor Regueira, Antonio Rodríguez Vázquez, Marina Vargas, Joaquín Vázquez, Jorge Virgili, Mar Villaespesa y Fernando Yñiguez.

BNV Producciones (Sevilla), Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, Madrid), Galería Formato Cómodo (Madrid) y Puerta de la Carne Ediciones (Sevilla).

PROYECTO EXPOSITIVO Y EDITORIAL
Organizado por el CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, y el C3A, Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, en colaboración con la Fundación Luis Seoane y el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus autores
© de la edición: Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, Fundación Luis Seoane y Junta de Extremadura. Consejería de Cultura, Turismo, Jóvenes y Deportes.

ISBN 978-84-9852-783-4
D.L. BA-000217-2024