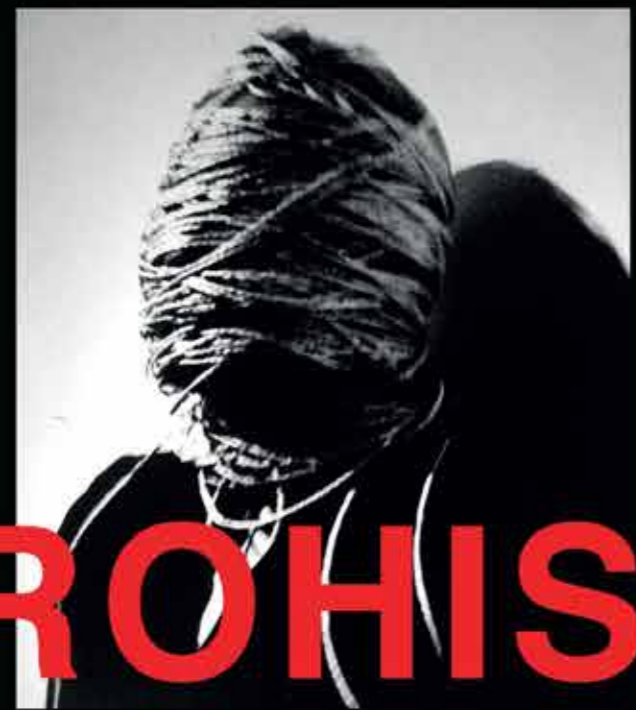
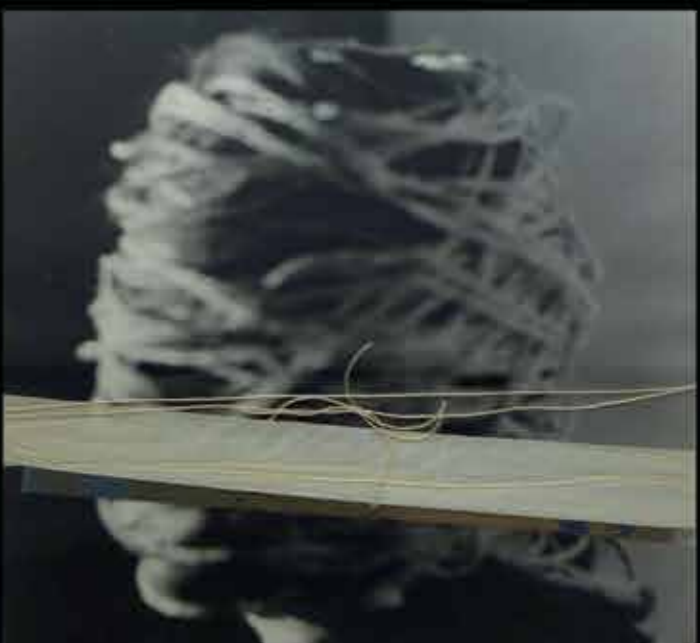
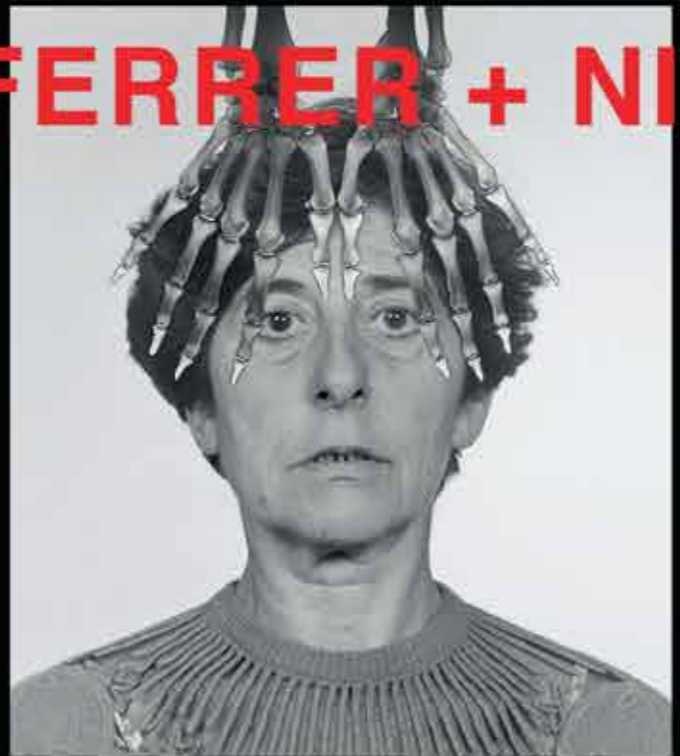
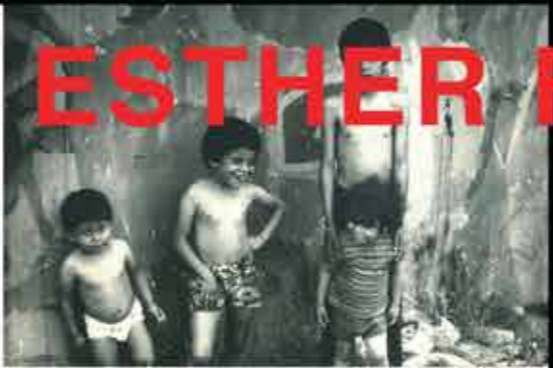
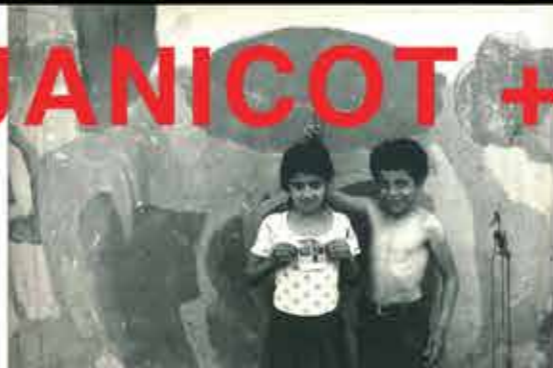
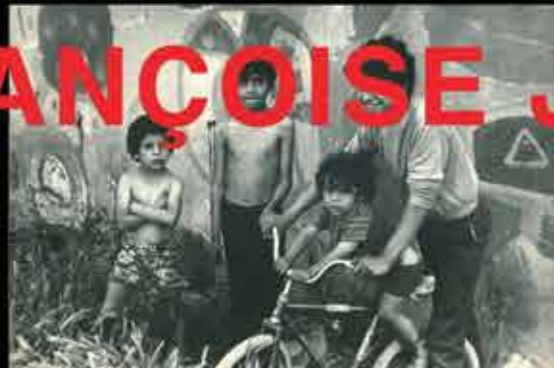


FRANÇOISE JANICOT + ESTHER FERRER + NIL YALTER



MICROHISTORIAS EN PARÍS

espaivisor

gallery

MICROHISTORIAS EN PARÍS FRANÇOISE JANICOT, ESTHER FERRER Y NIL YALTER

En los relatos que configuran la historia del arte hegemónico hay vacíos significativos e innumerables lagunas por cubrir. Un repaso a las publicaciones y manuales sobre historia del arte de la segunda mitad del siglo XX nos indica que la historia se ha escrito casi siempre en masculino y desde la perspectiva occidental (Europa y Estados Unidos). Sin embargo, existen muchas otras narraciones posibles por pequeñas y escondidas que estén; microhistorias que merece la pena desvelar y valorar.

En la estela de mayo del 68, una crónica bien establecida ésta, anidaron asimismo muchas experiencias que todavía no han sido bien explicadas o contadas. Algunas de esas experiencias tuvieron como escenario la misma ciudad, París. Fue allí donde Esther Ferrer conoció a Françoise Janicot antes de establecerse definitivamente en la capital francesa en 1973. Lo hizo gracias a la invitación cursada por Bernard Heidsieck (1928-2014), poeta sonoro y a la sazón marido de Janicot, al grupo ZAJ para hacer acciones en el ARC Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.

En los años posteriores a 1968, a pesar de la vuelta al orden ejemplificada en la victoria electoral del gobierno de De Gaulle (junio de 1968), el movimiento feminista empezaba a movilizarse de forma extraordinaria por la legalización del aborto- recuérdese que en 1971 se lanzó el *Manifeste des 343*, ése era el número de mujeres que declararon haber abortado aun siendo ilegal; finalmente se logró aprobar una ley de interrupción del embarazo en 1975 gracias al impulso de Simone Veil-. Por otro lado se consiguió también la clasificación de la violación como delito, en 1978, y comenzaban por otra parte a hacerse patentes las reivindicaciones de gays y lesbianas, capitaneadas por el Front Homosexuel d’Action Révolutionnaire (FHAR). Mujeres, y artistas, como Esther Ferrer, Lea Lublin, Françoise Janicot, Nil Yalter y otras muchas bregaban en ese tiempo también para concienciar a la sociedad francesa sobre la realidad de las mujeres golpeadas, la necesidad de los contraceptivos y la planificación familiar. Como es sabido las primeras manifestaciones del Movimiento de Liberación de las Mujeres (MLF) se inician en 1970 con el depósito en París de una corona a la mujer del soldado desconocido, que sin duda era más desconocida si cabe.

Se organizaban exposiciones de mujeres para señalar su presencia en el mundo del arte, lo que en la época era absolutamente necesario. La mayoría de las revistas de arte -Cimaise, Opus International, ArTitudes, Art Press...- publicadas en Francia apenas dedicaban atención a la producción de las mujeres. Surgen entonces grupos de mujeres artistas como La Spirale, Collectif Femmes/Art y Femmes en lutte (del que formó parte Nil Yalter). Asimismo existió una revista que dio a conocer la obra de muchas artistas. Se llamó Sorcières (1975-1982) y la dirigió Xavière Gauthier, estudiosa y crítica del surrealismo.

Las tres artistas de esta exposición están unidas, además de por la amistad, y por las vivencias compartidas, por un compromiso muy firme en pos de la igualdad entre hombres y mujeres. Dicho esto, sus obras son muy distintas entre sí aunque comparten una misma voluntad de experimentación, una factura sencilla, incluso humilde, y una reflexión sobre la condición humana

MICROHISTORIAS EN PARÍS FRANÇOISE JANICOT, ESTHER FERRER Y NIL YALTER

23 enero – 20 marzo 2015 / 23rd January – 20th March 2015

Inauguración / Opening Reception

Viernes 23 de enero 2015. 20,00 h / Friday January 23rd, 2015. 20,00 h.

ARCO 2015, Madrid

en la que el individuo aparece claramente en su dimensión más vulnerable. Los primeros trabajos realizados por **Françoise Janicot (1929)** tienen que ver con la pintura abstracta, concretamente con obras monócromas en gris. A finales de los sesenta hizo dibujos y pinturas y se lanzó a investigar el ámbito fotográfico. Lo que atrajo su atención fue la presencia en la vía urbana de las señales de prohibición, las barras y la ocultación de las mismas señales. Puede observarse en una foto en blanco y negro con fondo de la avenida de la Ópera de París (***Pendule cachée, 1973***): en ella un reloj o péndulo en la calle junto a un semáforo aparece tapado por unas cintas en forma de aspa. La obra propone una reflexión sobre los signos que las sociedades emplean para indicar la inutilidad de un objeto pero también sobre la presencia del ocultamiento o interdicto en la vida cotidiana.

Entre 1971 y 1972 se embarcó en el ámbito de la acción e hizo su propuesta más conocida, que pudo exponerse muchos años más tarde, en 1997, en la muestra *Vraiment Féminisme et art*, del Magasin de Grenoble. Se trata de ***Encoconnage***. El término no existe en el francés oficial sino que es inventado, un neologismo acuñado por la artista en el cual el término *cocon* (capullo, caparazón) está implícito como alusivo a la idea de encerramiento.

En la acción se envolvió en una cuerdecilla de la cabeza a los pies. Las fotografías que se han conservado muestran vistas parciales del cuerpo, con especial atención a la cabeza donde el bramante se concentra y aprieta casi para transmitir la sensación de ahogo. El semblante de la artista parece serio, grave.

En una de las variantes más logradas de la acción se recoge un plano borroso de la testa interrumpida en la parte inferior de la imagen por unas cintas superpuestas a la foto y unos cordones de color beige. El añadido de estos materiales enfatiza la idea de fragilidad, incluso de cura, aunque precaria, rudimentaria. Un remedio necesario para paliar los efectos asfixiantes del encierro. En otra de las versiones (***Encoconnage. Positif-négatif/Winding myself***), un negativo de la misma acción, fechada en 1972, la artista escribió de su puño y letra unas palabras en francés: concretamente tres verbos, arrancar, usurpar, forzar, y tres sustantivos, agitación, revuelta, revolución. Todos ellos parecen aludir a una necesaria liberación que probablemente se refería a la situación opresiva de las mujeres. Otra palabra más en caracteres gráficos y en negro (*beheaded*) traduce metafóricamente el dramatismo de las vidas demediadas, violentadas, incompletas, infelices.

La cuestión del ocultamiento se convirtió en una verdadera obsesión por parte de Janicot. Por un lado ponía el acento en los tabúes de la sociedad y por otro en la necesidad de deshacerse de los interdictos.

En marzo de 1971 publicó un libro de artista titulado ***Hide & Seek (El juego del escondite)*** que es a la vez un guiño de palabras con el apellido de su marido, Heidsieck, que colaboró con un texto. El libro de tirada reducida constaba de 21 fotografías (reproducciones de telas y dibujos ocultos u ocultados). En este proyecto se incluye la imagen de una mujer joven –la propia artista- que lleva un taparrabos. Este triángulo de tela negra que se cosió para esta foto es un aviso sobre los múltiples pudores que afectan al

ejercicio libre de la sexualidad como ha podido verse en muchas esculturas cuyos genitales se disimulan con hojas de pámpano.

Algunas de estas obras hablan de la identidad del sujeto y se podría afirmar que este es sin ambages uno de los asuntos prioritarios en el recorrido artístico de **Esther Ferrer (1937)**.

Al poco de instalarse en París, en 1973, Ferrer llevó a cabo una serie de piezas sobre papel que ella misma denomina **“Antigua”**. Estos once collages fotográficos están basados en un mismo principio: la presencia de autorretratos de fotomatón en blanco y negro, a veces pegadas formando dúos o hileras. En una de esas imágenes se nota que fueron manipuladas por Ferrer horadando a la altura de los ojos y la boca, violentando su propio rostro, y transfiriendo esas oquedades a un dibujo fantasma donde el resto de la faz no ha sido dibujada. Junto a estos elementos acompañan a la pieza unos trozos de cinta elástica y unos cordones de color que parecen trazar una forma orgánica incompleta. Algunas líneas perfeñadas a mano hablan de miedo, de buscar detrás de la imagen (la máscara), de la deformación que el tiempo ejerce sobre la vida. En otro de los collages la pequeña foto ha sido cortada en diminutos pedazos de modo que se crea una composición que semeja una explosión. Un texto a mano encuadrado a su lado habla de una causa exterior y de la reconstrucción de la imagen. De nuevo estamos a vueltas con la subjetividad y su desplome.

Ferrer se muestra a sí misma sin contemplaciones en un estado de enorme vulnerabilidad, sin temor a la autocrítica y al desmantelamiento de su propia identidad.

A lo largo de los ochenta y los noventa la preocupación por la identidad propia continúa inquietándola. Su imagen sería se yuxtapone a distintos componentes que influyen modificando la apariencia final de la obra. Lo vemos en las manos huesudas y cadavéricas sobre su cabeza en ***La artista y la muerte***, 1996, y también en ***Autorretrato con ojos rojos***, 1999, en donde una cuadrícula de hilo rojo se superpone a su cara encerrándola, aprisionándola.

El rostro es el factor determinante de la individualidad, la superficie única que permite delimitar una identidad humana respecto de otra.

De las muchas tentativas para cuestionar la idea de la identidad como ente fijo e inamovible, ***Autoportrait aléatoire***, concebido en 1971 y concluido veinte años después, es probablemente uno de los más turbadores, amén de cómicos. Se trata de una obra de factura meticulosa compuesta de un número amplio de varillas que se pueden tirar desde los extremos superior e inferior del marco de modo que la foto del rostro de la artista queda deformada a medida que se manipulan las varillas. Las posibilidades de alteración del rostro son inúmeras, algunas incluso dan pie a una lectura humorística. Con ello Ferrer ofrece a los demás las variaciones que permiten componer o descomponer las formas de la cara. El juego aleatorio a que nos invita Ferrer está en consonancia con el interés que los números y la matemática ha despertado en ella a lo largo de los años. Puede comprobarse en su maquetas sobre números primos o en sus permutaciones. La diferencia estriba en que frente a la frialdad de los números en el caso de sus ***Autorretratos aleatorios*** la materia a que se aplica este proceso sin resultado previsible es de tipo carnal. Al mover las varillas, regidas por una acción al azar, no puede determinarse con precisión la imagen o el producto final.

Una de las piezas presentadas en esta exposición valenciana se inserta en la serie ***Dans le cadre de l’art (En el marco del arte)***. Se trata de un tríptico

de 2009 compuesto por tres marcos oblongos que encierran una superficie blanca, sin embargo como podría esperarse de un cuadro no estamos solamente ante una mera extensión plana. En dos de los elementos Ferrer trabaja con la idea de convexidad y concavidad que junto a la tercera pieza plana funcionan como retratos vacíos en este caso insertos bajo la categoría del arte. De nuevo el sentido del humor, cáustico diría yo, asoma en estas inteligentes proposiciones.

De las tres artistas que forman parte de estas microhistorias poco conocidas, **Nil Yalter (1938)** es probablemente quien más se ha centrado en las realidades sociales de distintas comunidades humanas. De esos grupos una de las circunstancias que me han llamado su atención es la vida de quienes deambulan de un sitio a otro haciendo de su existencia un continuo trasiego. Por ello hizo ***Topak Ev***, en 1973, una rotunda tienda de nómada cubierta de pieles y textos. Siendo ella misma una persona que dejó su país natal, Turquía, para instalarse en el extranjero, concretamente en Francia, es comprensible la empatía que siente hacia emigrantes de diferente procedencia (Túnez, Argelia, Turquía...).

En 1974 inicia una serie de obras, imbuida de un afán sociológico -en Francia son conocidas las teorías de Hervé Fischer que publicó *Théorie de l’art sociologique* en 1976- que ponía el énfasis en la precariedad y en las carencias de las familias migrantes. El procedimiento habitual que empleaba Yalter partía del siguiente esquema, el uso de la escritura, la presencia de fotografías de espacios, lugares y viviendas, y la utilización de materiales diversos procedentes del sitio objeto de estudio. Además la propia Yalter insertaba dibujos de distintos colores inspirados en fragmentos de la realidad -una pared, un coche, una ventana con rejas...- que ella misma veía. Los ***Temporary Dwellings*** (desde 1974 a 1976) los llevó a cabo en poblaciones periféricas como Noisy le Grand, en la aglomeración urbana parisina, en casas deshabitadas de Aubervilliers o en espacios al aire libre de municipios como Nanterre, también en torno a la capital francesa; además se interesó por un distrito de Estambul llamado Eyup, o por barrios populares de Nueva York como Harlem.

De algún modo Yalter estaba rescatando de la indiferencia pequeñas historias que han pasado desapercibidas en los relatos y narraciones hegemónicas (unos niños de Nanterre, una familia turca en Servonoble...), evitando siempre el tono lastimero o condescendiente.

Su enfoque tiene algo de documentalista palpable en el uso de la fotografía de las viviendas específicas, pero no se limita a esta perspectiva como puede constatarse en la presencia vibrátil y cálida de los dibujos coloreados que ella misma confecciona. Destaca en ese sentido el tríptico titulado ***Tunisian Immigrants in France***, 1976, cuya parte central es un hermoso dibujo floral que cautivó a Yalter cuando lo vio impreso en el papel pintado de una habitación en la que descansa un hombre que mira fuera de campo.

Más de veinte o treinta años han transcurrido desde que se hicieran estas obras. Hora es ya de que desvelen el fundamento que las concibió, su microhistoria. A la postre estos relatos de vida, estas representaciones de la subjetividad pueden afectar a todo el mundo. Basta con querer ver, pensar y sentir.

Juan Vicente Aliaga
Enseñando el valor de las microhistorias
A propósito de Françoise Janicot, Esther Ferrer y Nil Yalter