



**ESTHER FERRER**  
LA (RE)ACCIÓN COMO LEITMOTIV

REFLEXIÓN, GRITO Y DENUNCIA COMO RESPUESTA A LAS  
LIMITACIONES PARA SER EN LIBERTAD DETERMINADAS POR  
EL TRINOMIO SEXO-GÉNERO-SEXUALIDAD.

Carmen García Muriana  
TESIS DOCTORAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES



**ESTHER FERRER**  
LA (RE)ACCIÓN COMO LEITMOTIV

REFLEXIÓN, GRITO Y DENUNCIA COMO RESPUESTA A LAS  
LIMITACIONES PARA SER EN LIBERTAD DETERMINADAS POR  
EL TRINOMIO SEXO-GÉNERO-SEXUALIDAD.

Tesis Doctoral de Carmen García Muriana  
Dirigida por el Dr. Daniel Tejero Olivares

marzo 2014

DEPARTAMENTO DE ARTE  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ





IMAGEN DE PORTADA\_ Esther Ferrer: Se hace camino al andar,  
performance, Streetlevel, Hertogenbosch (Holanda), 2002  
(Archivo personal de la artista, Paris, 2006).

# ESTHER FERRER

## LA (RE)ACCIÓN COMO LEITMOTIV

REFLEXIÓN, GRITO Y DENUNCIA COMO RESPUESTA A LAS LIMITACIONES PARA *SER* EN LIBERTAD  
DETERMINADAS POR EL TRINOMIO SEXO-GÉNERO-SEXUALIDAD

TESIS DOCTORAL DE CARMEN GARCÍA MURIANA  
DIRIGIDA POR EL DR. DANIEL TEJERO OLIVARES

marzo 2014

Programa de Doctorado:  
Territorios Artísticos Contemporáneos



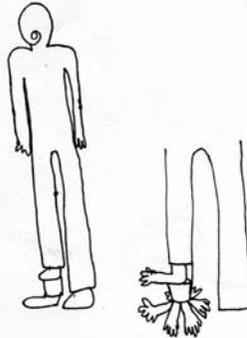
DEPARTAMENTO DE ARTE  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ



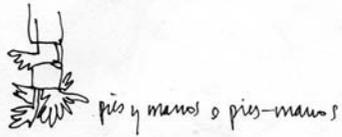
“Estoy convencida de que esta poetisa, que no ha escrito nunca una sola palabra y que fue enterrada aquí, vive todavía. Vive en vosotras y en mí, y en muchas otras mujeres que no están presentes esta tarde, porque están lavando los platos y acostando a sus hijos. Pero ella vive; pues los grandes poetas no mueren; son presencias eternas; esperan únicamente la ocasión de aparecer entre nosotros encarné en hueso... Mi convicción es que: si vivimos aproximadamente un siglo más -hablo de la vida que es real y no de esas pequeñas vidas separadas que vivimos en tanto que individuos- y tenemos 500 libras de renta y habitaciones para nosotras solas; SI ADQUIRIMOS LA COSTUMBRE, LA LIBERTAD Y EL CORAJE DE ESCRIBIR EXACTAMENTE LO QUE PENSAMOS; si conseguimos escapar un poco del salón y ver a los humanos no únicamente en sus relaciones entre ellos, sino en su relación con la realidad y también el cielo y los árboles y el resto en función de lo que son; ... si no retrocedemos ante el hecho (pues es un hecho evidente) de que no existe ningún brazo del cual colgarnos, que marchamos solas y que estamos en relación con el mundo de la realidad y no sólo con el mundo de los hombres y de las mujeres -entonces se presentará la ocasión para la poetisa muerta que era la hermana de Shakespeare, DE TOMAR ESA FORMA HUMANA A LA CUAL TANTAS VECES TUVO QUE RENUNCIAR”.

Virginia Woolf (1929): *Una habitación propia*, citada por Esther Ferrer (s.d./j) en: “Debate sobre la creatividad femenina”. *Punto y Coma*, junio (1978 ca.) [las mayúsculas son nuestras].

"Homenaje a mi madre y a mis  
hermanas y hermanos"



"Homenaje a mi novia y a la familia que se elige"



pies y manos o pies-manos

## Agradecimientos

A Esther Ferrer por ser tan auténtica, inteligente, combativa y generosa. A mi abuelo Cholas, por confesarme de niña que era anarquista. A mi abuela Sebastiana por animarme a ser una “mujer” de la II República. A mi madre, por ser una luchadora y una persona que continuamente se reinventa. Al amor de mi vida, por compartir su vida conmigo, y por apoyarme incondicionalmente también en esta larga y dura andadura -sabes que ni tan siquiera la palabra infinito se acerca un poco a lo mucho que te amo, que te respeto y que te recompensaré ;-). A mis hermanas (Patty y Noe) y hermanos (Juan Elías y César), por seguir luchando por sus sueños y por haber evolucionado TANTO. A mis sobrinxs Carlos, Claudia y Elías -seréis lo que queráis ser-. A mi director y amigo Daniel -siempre entre Tina y Esther- gracias por dosificar “el látigo” y el cariño. A *la familia que se elige* por los miles de matices que habéis aportado a mi vida, y no sólo durante este extraño “auto-secuestro”: al Beniel mutante y vital (Pedro, Paco, Emilio, Geles, Amparo, Pablo, Vane, Mela y Miguel); a mi heterotopía y libre O.R.G.I.A (Tatiana, Bea y Sabela); a mi Juan “Hidalgo” y 5ª O.R.G.I.A -gracias también por esta maravillosa maquetación-; a mi Ana “FX”; a mi dulce Roc; a mi “Sesi” y a mi Pepe; a mis yankis de corazón cálido como el sur (Ali, Óscar, Max y Kate); a mi Sicilia (Mamma Panico y satélites Riccobono); a mi risueño y empoderado Club de Francés (Sebas, Javi, Zurrós, Saúl y Dani); a mi Rí, mi Johan y mi Belén; a mi Sofía, mis Sandovalos y mi Cacanas; al largo etcétera de periféricxs murcianxs y no murcianxs que crean redes -claro- (Post-op, Corpus Delecti, Medeak, FIDEX, Itzi Z., Miriam C., Parole, Mery F., Diana P., Marisa B., Patty P., Luisa P., Kal, etc.); a mi Navarrete por haber soportado que le hiciese preguntas como ¿por qué existe el machismo, Carmen?; a mi Vane y a mi Carmela; y por supuesto a mi Gema -no es nuestro *Para los pájaros* pero sabes que parte de la misma raíz-.

Gracias también a Tom; a quienes apoyan -dentro y/o fuera de la institución- la investigación, la creación, y la divulgación del conocimiento y de la cultura; y a quienes, por no ser demasiado pesada, no he mencionado pero sí pensado. Gracias a todxs por haber contribuido a que “mida un centímetro más”.



# \_ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

17

1. Introducción al tema de estudio	18
2. Antecedentes y Estado actual de la cuestión	20
3. Hipótesis y Objetivos	24
4. Metodología, Estructura de trabajo y Límites del Análisis	27
5. Fuentes documentales y bibliográficas	32
5.1. Descripción de las fuentes consultadas	32
5.2. Análisis crítico de las fuentes	33
5.3. Otras consideraciones metodológicas acerca de las fuentes	36
6. Aclaraciones terminológicas	38

## CAPÍTULO I \_ACCIÓN Y (RE)ACCIÓN I: HISTORIA, POLÍTICA Y SOCIEDAD

42

<b>1. ESTADO ESPAÑOL, 1939-1975</b>	<b>46</b>
1.1. Aproximación a la ingeniería franquista biopolítica y a su modelo político- social sexuado (1939-1945)	48
1.1.1. La implantación de un conjunto de medidas natalistas	53
1.1.2. El restablecimiento del modelo de familia tradicional como único válido para el Estado	54
1.1.3. La supresión de la coeducación y otros modelos educativos progresistas	61
1.1.4. La promoción de una Formación Profesional determinista para la mujer	63
1.1.5. La instauración de sistemas de control sobre los medios	64
1.2. Capacidad de adaptación y fisuras en el engranaje franquista (1945-1975)	68
1.2.1. Consecuencias para la España de Franco tras la derrota del frente del Eje	68
1.2.2. La repercusión de la Guerra Fría en el Estado español	70
1.2.3. La incidencia del desarrollo industrial europeo y del mercado turístico	75
<b>2. FRANCIA, 1940-1970 ca.</b>	<b>84</b>
2.1. Notas sobre la situación político-social francesa anterior a la llegada de Esther Ferrer (1940-1958)	85
2.1.1. La reconfiguración del tradicional modelo sexo-género. Antecedentes	86
2.2. La reacción de la población "femenina" y de sociedad francesas (1958-1970)	93
2.2.1. Antecedentes del Mayo Francés y del movimiento feminista galo	94
2.2.1.1. Maternidad voluntaria y Sexualidad consciente: la aparición de la píldora anticonceptiva	98
2.2.2. Panorama mundial a puertas de Mayo 68	102
2.2.2.1. La reacción de la sociedad francesa en el Mayo Francés	105

<b>CAPÍTULO II_ ACCIÓN Y (RE)ACCIÓN II: ARTE Y CULTURA</b>	<b>110</b>
<b>1. ESTHER FERRER Y EL CONTEXTO ARTÍSTICO Y CULTURAL DE LA ESPAÑA FRANQUISTA</b>	<b>118</b>
1.1. La cultura al servicio del poder franquista	120
1.1.1. La imposición de un modelo de arte españolista (años 40)	121
1.1.2. Un arte de puertas para afuera y otro para adentro (años 50)	128
1.1.2.1. Plan A: La Bienal Hispanoamericana de Arte	129
1.1.2.2. Plan B: La participación española en la Bienal de Venecia	136
1.2. Esther Ferrer y su círculo artístico más cercano	140
1.2.1. La red artística vasca y Esther Ferrer	141
1.2.1.1. La Asociación Artística de Gipuzkoa	142
1.2.1.2. El Taller de Libre Expresión Infantil (1963-1968) y la Escuela Experimental (1964)	148
1.2.1.3. La Galería Barandiarán y GAUR	153
1.2.1.4. José Antonio Sistiaga, un nexo entre Esther Ferrer y ZAJ	158
<b>2. LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE ESTHER FERRER Y ZAJ</b>	<b>162</b>
2.1. Antecedentes del Arte de Acción (décadas 40 y 50) como aproximación entre el arte y la experiencia. Antecedentes de Zaj	164
2.1.1. La experiencia procesual frente al objeto final: Pollock, Fontana y Gutai	165
2.1.2. De la música al Arte de Acción. John Cage	175
2.2. <i>Éramos tres personas que estábamos andando...</i>	185
2.2.1. Líneas de convergencia. Etapa pre-ZAJ (1958-1964)	186
2.2.2. Líneas de convergencia. Los tres primeros años de ZAJ (1964-1967)	191
2.3. <i>...y claro, no te encuentras nada más a los que tienes en el camino...</i>	202
2.3.1. Esther Ferrer y su primera etapa con ZAJ (1967-1973)	203
2.3.2. Esther Ferrer y la segunda etapa de ZAJ (1973-1996)	216

# **CAPÍTULO III\_ ESTHER FERRER Y LA ACCIÓN DE (RE)ACCIONAR: FEMINISMO Y PRÁCTICA PERIODÍSTICA**

230

<b>1. ESTHER FERRER Y LOS MOVIMIENTOS FEMINISTAS ESPAÑOL Y FRANCÉS</b>	<b>233</b>
1.1. El feminismo español y Esther Ferrer	234
1.1.1. La irrupción del franquismo en el feminismo español de principios del S. XX	235
1.1.2. Notas relativas a la rearticulación del movimiento feminista español en los años sesenta y setenta	239
1.2. Esther Ferrer y el movimiento feminista francés en la década de los setenta	248
1.2.1. La expansión del feminismo en la Francia de los años 70 y sus principales reivindicaciones	249
1.2.2. La participación activa de Esther Ferrer en el escenario feminista francés	256
<b>2. LA PRODUCCIÓN TEXTUAL DE ESTHER FERRER: ACTIVISMO INFORMATIVO</b>	<b>265</b>
2.1. Plataformas mediáticas, géneros periodísticos y método de trabajo	266
2.1.1. Plataformas mediáticas	267
2.1.2. Géneros periodísticos	280
2.1.3. Método de trabajo	281
2.2. Principales centros de interés y temáticas	284
2.2.1. La problemática social	286
2.2.1.1. Sexismo	292
2.2.1.2. Violación/Violencia	293
2.2.1.3. Aborto/Maternidad	298
2.2.1.4. Homosexualidad	305
2.2.1.5. Represión	309
2.2.2. Arte y Política	314
2.2.2.1. Políticas del arte	315
2.2.2.2. Arte político	321
<b>3. ACERCA DE LA INCORPORACIÓN DEL FEMINISMO EN EL ARTE</b>	<b>334</b>
3.1. Apuntes sobre la discriminación de las mujeres artistas antes de la irrupción del Feminismo en el arte	336
3.2. Notas sobre el Arte Feminista y sus principales temáticas	343

## CAPÍTULO IV\_ESTHER FERRER Y LA (RE)ACCIÓN ARTÍSTICO-PLÁSTICA

364

<b>1. ANÁLISIS DEL SENTIDO ARTÍSTICO DE ESTHER FERRER Y DEL ASPECTO DISCIPLINAR DE SU PRODUCCIÓN CREATIVA</b>	<b>368</b>
1.1. La <i>experiencia</i> : una clave de análisis imprescindible para analizar el sentido y la forma de crear de Esther Ferrer	369 370
1.1.1. La <i>experiencia</i> como motor creativo (origen y finalidad)	375
1.1.2. La <i>experiencia</i> como materia prima	379
1.1.3. La <i>experiencia</i> como detonante procedimental	
1.2. El uso de las disciplinas artísticas en el trabajo de Esther Ferrer	383
1.2.1. Aproximación a los intereses artístico-disciplinares de Esther Ferrer	384
1.2.2. La Acción y su partitura	387
1.2.3. La Instalación	394
1.2.4. Piezas de carácter objetual	400
1.2.4.1. Dibujo	401
1.2.4.2. Fotografía	405
1.2.4.3. Escultura y ensamblaje	412
1.2.4.4. Proyectos	418
1.2.4.5. Sonido (y Silencio)	422
<b>2. ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ESTHER FERRER DESDE LA ÓPTICA FORMAL, PROCEDIMENTAL Y TEMÁTICA</b>	<b>427</b>
2.1. Tiempo, espacio y presencia como materiales fundamentales	428
2.2. Principales características formales	435
2.2.1. La sobriedad cuantitativa	435
2.2.2. La precariedad material	438
2.2.3. Un tratamiento formal aparentemente absurdo	441
2.3. Características Procedimentales	444
2.3.1. Procedimientos que afectan a la construcción de la obra	445
2.3.1.1. La descontextualización y la re-contextualización	446
2.3.1.2. La repetición: copia, variación y permutación	449
2.3.1.3. El azar	453
2.3.2. Procedimientos que afectan a la evolución de la obra	455
2.3.2.1. Las series	456
2.3.2.2. De la acción al objeto y viceversa	460
2.3.2.3. La transformación por el paso del tiempo	465

2.4. Características temáticas	468
2.4.1. Tiempo y espacio sobre la presencia	469
2.4.2. Presencia sobre/en un tiempo y un espacio	479
<b>3. ANÁLISIS POR FIGURAS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ESTHER FERRER DESDE LA ÓPTICA TEMÁTICA: SEXO-GÉNERO-SEXUALIDAD</b>	<b>486</b>
3.1. Criterios de selección de las obras	487
3.2. Preámbulo al análisis de la obra seleccionada	488
3.3. Análisis de la obra seleccionada	494
3.3.1. Sexo-género-sexualidad en relación al ámbito socio-cultural (G1)	495
3.3.2. Sexo-género-sexualidad en relación al ámbito artístico (G2)	546
<b>V_ CONCLUSIONES</b>	<b>572</b>
<b>VI_ BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>582</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA 1. FUENTES IMPRESAS, FUENTES ELECTRÓNICAS Y FUENTES ORALES</b>	<b>584</b>
1. Fuentes impresas	585
1.1. Monografías	585
1.2. Publicaciones periódicas	589
1.3. Actas de congresos, conferencias inéditas y tesis doctorales	592
2. Fuentes electrónicas	593
3. Fuentes orales	594
<b>BIBLIOGRAFÍA 2. ESCRITOS DE ESTHER FERRER EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS</b>	<b>596</b>

<b>VII_ ANEXO DOCUMENTAL</b>	<b>636</b>
<b>ANEXO 1. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ESTHER FERRER</b>	<b>637</b>
1. Fuentes impresas	639
1.1. Monografías	639
1.2. Publicaciones periódicas no especializadas (nacionales e internacionales)	642
1.3. Publicaciones periódicas especializadas nacionales	649
1.4. Publicaciones periódicas especializadas internacionales	652
1.5. Catálogos de exposiciones de Esther Ferrer	655
1.5.1. Exposiciones individuales nacionales	655
1.5.2. Exposiciones colectivas nacionales	655
1.5.1. Exposiciones individuales internacionales	657
1.5.2. Exposiciones colectivas internacionales	657
1.6. Actas de congresos y tesis doctorales	659
2. Fuentes electrónicas	660
3. Fuentes orales	660
<b>ANEXO 2. CURRÍCULUM ARTÍSTICO DE ESTHER FERRER</b>	<b>662</b>
1. Biografía profesional	663
2. Principales performances	664
3. Exposiciones	673
3.1. Exposiciones individuales	673
3.2. Exposiciones ZAJ	675
3.3. Exposiciones colectivas	676
4. Seminarios y talleres	681
5. Obras radiofónicas	681
<b>ANEXO 3. UNA CONVERSACIÓN CON ESTHER FERRER</b>	<b>682</b>
<b>ANEXO 4. MUESTRA DE TEXTOS ESCRITOS POR ESTHER FERRER RELACIONADOS CON LA DEFENSA DE LA LIBERTAD Y CON LAS POLÍTICAS DE SEXO-GÉNERO-SEXUALIDAD</b>	<b>720</b>
1. Sociedad y cultura	722
2. Arte y mujeres	760
<b>LÍNEA DE TIEMPO (1937-1968 y 1968-2014)</b>	<b>770</b>



# **INTRODUCCIÓN**

# 1. INTRODUCCIÓN AL TEMA DE ESTUDIO

La presente investigación se enmarca en el Programa de Doctorado “Territorios Artísticos Contemporáneos” del Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández de Elche, pero más especialmente, dentro de los objetivos del grupo de investigación consolidado de la misma institución: “FIDEX. Figuras del exceso y políticas del cuerpo. Ecuaciones culturales y prácticas artísticas de la pluralidad de los placeres, las experiencias y/o las identidades” (2007-...).

Al igual que nuestro estudio, FIDEX está bajo la dirección científica del Daniel Tejero Olivares. Los objetivos del grupo son: a) analizar las estructuras generadoras de las identidades sociales; b) profundizar en los mecanismos del trinomio sexo-género-sexualidad, y sus correlaciones estancas preestablecidas; c) estudiar la repercusión de todo ello en su faceta catalizadora de la creación artística; d) aunar diferentes disciplinas metodológicas como la sociología, el feminismo, la política, la teoría *queer*, etc. para analizar diferentes fenómenos artísticos históricos y/o contemporáneos; e) investigar las tecnologías para la creación y materialización artística en relación a los planteamientos abordados<sup>1</sup>. De entre los proyectos más relevantes desarrollados por FIDEX en los últimos cuatro años, se cuentan la realización del *I Congreso Internacional Cuerpos/Sexualidades Heréticas y Prácticas Artísticas. Antecedentes históricos en el estado español. De la teoría a la práctica y viceversa* (2009)<sup>2</sup> y el *Proyecto C.U.E.R.D.A.S* (2008-...)<sup>3</sup>, ambos, regidos por la voluntad de repensar/analizar/divulgar una parte de la producción artística y visual en base a los objetivos anteriormente descritos.

Además de mi participación como miembro investigador en FIDEX, formo parte integrante del colectivo O.R.G.I.A<sup>4</sup> (2001-...) en el que, de manera conjunta, planteamos una investigación y creación artísticas en torno a cuestiones relativas al género, al sexo, y a la sexualidad, desde un posicionamiento feminista y *queer*, y a través de diferentes medios y disciplinas. Así, el presente estudio iniciado (2004) contemporáneamente a las mencionadas líneas de pensamiento y de actuación, se presenta dentro de una fuerte estructura investigadora, y bajo un título lleno de claves que marcan no sólo el tema de análisis, sino también su enfoque:

---

1 <[http://umh.edu.es/contenido/Investigacion/:Grupo\\_Investigacion/](http://umh.edu.es/contenido/Investigacion/:Grupo_Investigacion/)> [última consulta: 26/05/2013].

2 Palau Altea Centre d'Arts (Altea, Alicante), 4 y 5 de Noviembre de 2009; <<http://fidex.umh.es/>> [última consulta: 26/05/2013].

3 Proyecto C.U.E.R.D.A.S., Centro online para Usos de Estudio y Recursos de Documentación Artísticos (teórico-prácticos) vinculados al trinomio Sexo-género-sexualidad. Proyecto financiado por la convocatoria de becas de investigación UMH-Bancaja '08; <[www.proyecto-cuerdas.org](http://www.proyecto-cuerdas.org)> y <<http://projectocuerdas.blogspot.com>> [última consulta: 09/08/2011]. Actualmente está integrado en la red de *blogging* científico europeo (a selección de la UNED) [hypotheses.org](http://projectocuerdas.hypotheses.org/): <<http://projectocuerdas.hypotheses.org/>> [última consulta: 06/02/2014]. En éste ocupo el cargo de directora de contenidos/directora jefe.

4 Integrado por Sabela Dopazo, Beatriz Higón, Carmen G. Muriana y Tatiana Sentamans <<http://www.besameelintro.blogspot.com>> [última consulta: 20/01/2014].

“Esther Ferrer. La (re)acción como leitmotiv”.

La primera parte del título principal es el nombre de la figura objeto del análisis, la artista donostiarra Esther Ferrer, que no sólo cuenta con una trayectoria profesional excepcional a sus espaldas y, desde hace relativamente poco, con el reconocimiento nacional e internacional, sino que a sus 76 años continúa estando en activo. Siguiendo la exposición, es en el subtítulo donde se concretiza el enfoque de nuestro estudio. Por un lado, el término leitmotiv (Voz al., der. de *leiten*, guiar, dirigir, y *Motiv*, motivo) proviene del ámbito musical, y como primera acepción, es un tema que se repite en una composición sonora. Y por extensión, su segunda acepción alude a una idea o motivo central alrededor de la cual se desenvuelve un discurso y/o que se repite a lo largo de él<sup>5</sup>. Por otro lado, el juego de palabras, “(re)acción”, remite en primera instancia al concepto “reacción”, una acción que resiste, se opone, o es consecuencia de otra, planteando la ecuación causa-efecto. Y en segunda, alude al conjunto formado por el prefijo re- (repetición, intensificación, oposición o resistencia) y la disciplina artística de la Acción o Performance, motivo central de la producción artística de Esther Ferrer.

De este modo, podemos concluir que tanto la Performance, como la música (en su sentido más contemporáneo), y por lo tanto el tiempo, la repetición y su poder político activo, o la resistencia intelectual y política, son claves en su trabajo –y de este estudio-, y por ello, serán ideas a las que volveremos constantemente a lo largo de éste.

Asimismo, dentro de los compromisos de esta investigación –enraizados en los principios citados y compartidos con el grupo FIDEX, y en buena medida también con los de O.R.G.I.A-, debemos subrayar la cuestión del género como un interés crítico fundamental. Un/a artista y su obra se contextualizan siempre en un marco histórico y por lo tanto social, donde los dictámenes a propósito del género (lo masculino y lo femenino) contribuyen a la división dicotómica de la realidad<sup>6</sup>. Edificados aunque naturalizados sobre un planteamiento también binario del sexo biológico, hombre y mujer respectivamente, y constituidos como planteamientos estancos preestablecidos, masculinidad y feminidad son corrales sociales de poder biopolítico<sup>7</sup> que determinan marcos y modos de actuación –y en definitiva de vida– restringidos.

Como defenderemos a lo largo de nuestro estudio, Esther Ferrer, desde diferentes ámbitos actuables o vías de actuación de la vida (profesionales y no profesionales), ha (re)accionado

---

5 María Moliner. *Diccionario de uso del español*. Gredos: Madrid, 2001 2ª edic. [1998]. Y *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española, 22ª edic.; <<http://www.rae.es/rae.html>> [última consulta: 09/08/2011].

6 Véanse al respecto las aclaraciones en cuanto a terminología en el apartado 6 de la presente Introducción.

7 Neologismo acuñado por el filósofo francés Michel Foucault que alude a las tecnologías de control sobre los cuerpos humanos a través de “dispositivos de verdad” para regularlos. Véase al respecto Foucault, 1998.

ante tales restricciones, en la línea de las vindicaciones políticas del feminismo en su acepción más amplia, es decir, como un conjunto de reflexiones y movimientos políticos, culturales y económicos que tienen como objetivo cuestionar y hacer evidentes las diferentes limitaciones de los sujetos marcadas por el trinomio sexo-género-sexualidad con el fin de superarlas. En este trinomio, que será un eje temático central del estudio, la sexualidad se entenderá como una correlación estanca al axioma sexo-género planteada socialmente dentro de un marco heteronormativo, que el activismo se encargará de poner en duda. De hecho, tal y como estudiaremos posteriormente, la artista vasca militó activamente en colectivos feministas (y al margen de ellos) y desarrolló una destacada labor periodística enraizada en sus causas durante un cierto período de su vida. No obstante, esta idea de oposición-reacción política-crítica ante las citadas cuestiones estarán presentes en su biografía antes y después de sus colaboraciones/manifestaciones feministas más explícitas, destiñendo en buena parte de su producción artística.

## 2. ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN

Cuando este proyecto se planteó inicialmente como tesina en la segunda mitad del año 2004, la realidad de estudio o el interés que había por la artista en cuestión o era escaso para su repercusión profesional, o estaba en desarrollo<sup>8</sup>, además de no tener casi cabida en la programación artística del Estado español. En cuanto a la repercusión de su trabajo en el extranjero, lo hayamos en aquellas publicaciones elaboradas en el marco de los más prestigiosos encuentros dedicados al Arte de Acción, a la Música Visual o a la Poesía sonora y/o experimental en los que la artista ha participado, y paradójicamente no lo encontramos en las recopilaciones editoriales y estudios específicos que giran en torno al multiforme Arte de Acción<sup>9</sup>. Además, Esther Ferrer, durante una época bastante larga ha sido conocida artísticamente mayoritariamente por su vinculación al grupo ZAJ, pionero en el Arte de Acción y del Arte Conceptual en el Estado español. Aunque la participación de sus miembros, tal y como analizaremos en el Capítulo II, hacía compatible su implicación en el proyecto con la carrera/trayectoria individual de cada uno de ellos. De hecho, sólo hace falta echar un vistazo rápido al currículum artístico de la donostiarra para advertir su prolífica actividad artística individual y de grupo<sup>10</sup>.

---

8 Al margen de esto está la calidad de las fuentes bibliográficas en relación al marco de enfoque, cuyas particularidades analizaremos en el apartado 6 de la presente Introducción.

9 Por poner algunos ejemplos, citamos las editoriales Taschen, Phaidon o Thames and Hudson, así como el primer estudio de rigor dedicado al arte de la Performance: *Performance Art. From Futurism to the present* (Goldberg, 1995).

10 Véase al respecto el Anexo 2.

La trayectoria de ZAJ, iniciada en 1964 y a la que Esther Ferrer se incorporaría en 1967, se vio reconocida nacionalmente por primera vez en una exposición de tesis en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1996, que conllevó la primera publicación de rigor sobre el grupo dirigida por José Antonio Sarmiento (1996). Un año más tarde, se realizaba la primera exposición individual de Esther Ferrer en el Koldo Mitxelena de San Sebastián y el catálogo más importante en casi dos décadas sobre la obra de la artista vasca, *De la acción al objeto y viceversa*, ambos bajo el comisariado y la dirección de Margarita de Aizpuru<sup>11</sup>. Sin duda, esta es la primera publicación -y la más completa hasta hace relativamente poco-, pues hasta entonces la escasa información existente estaba dispersa, e incluso la propia artista, que siempre ha mostrado un desinterés personal reconocido por la cronología científica, no la tenía organizada:

“[...] yo nunca sé cuando las cosas han ocurrido, ni cuando he hecho esto o lo otro, incluidas muchas de mis obras. Mis referencias suelen ser «ah, sí, era antes de que empezara a vivir en no sé dónde, y que me cambiara de casa», «fue después de tal viaje», etcétera. Son referencias verdaderamente muy poco científicas. Vivo sumergida en una especie de magma temporal que no se cuenta, en el sentido de las agujas del reloj.” (García Muriana, 2006a).

Como antecedentes académicos cabe citar la tesis doctoral de la Dra. M<sup>a</sup> Teresa Rodríguez Súnico en la Universidad de Sevilla en 2001, que comentaremos igualmente en el apartado crítico sobre las fuentes, así como la realizada por el Dr. David Pérez (UPV, 1992) en torno al artista ZAJ Juan Hidalgo y a determinadas claves del grupo. Pero si hay algo que marca un antes y un después sobre el interés por la figura de Esther Ferrer como pionera de la performance en el Estado español -ya que fue etiquetada durante mucho tiempo sólo como artista conceptual<sup>12</sup>-, es su participación junto al también internacional Manolo Valdés, en el Pabellón de España de la XLVIII Bienal de Venecia (1999), bajo el comisariado de David Pérez, así como los siguientes detonantes acaecidos en la década de los 2000.

Por un lado, está el proyecto “Feminismos” llevado a cabo por las investigadoras Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila -al que volveremos más adelante-, incluido en la sección

11 No es hasta 2001 cuando el CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno) de las Palmas de Gran Canaria, dedica una exposición y publicación monográficos a la obra de otro de los miembros de ZAJ, Juan Hidalgo (*De Juan Hidalgo (1957-1997) Antológica*), y en 2004, a Walter Marchetti (*Música Visible*).

12 Aunque es hartamente revelador que en uno de los “vademécums teóricos del conceptual” que se estudia en las facultades de arte del Estado español (Marchán Fiz, 1997) no aparezca Ferrer, ZAJ sólo sea citado en una nota al pie de la página 205, y en la enumeración de sus componentes, se nombre a Hidalgo, Marchetti y Castillejo, obviando nuevamente a Ferrer (que junto a los dos primeros configuró el núcleo duro del grupo).

“Archivo 69-...”<sup>13</sup> para *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*<sup>14</sup>. Su trabajo fue traducido, a nivel editorial, en el texto “Trastornos para el devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español” (*Desacuerdos 2*, 2005a: 158-187), que recogía la producción artística crítica de un conjunto de artistas españolas, y en la publicación de extractos de algunas de las entrevistas efectuadas. Al respecto, cabe mencionar que fui la responsable de la transcripción de las entrevistas de Esther y Matilde Ferrer (entre otras figuras relacionadas con el mundo del arte del Estado español). Y esto supuso un acercamiento a la trayectoria de la artista objeto de nuestra investigación, así como a su percepción de lo vivido, a determinadas experiencias y a su formada opinión. Por otro lado, está la concesión, por parte del Ministerio de Cultura del Gobierno de España, del Premio Nacional de Artes Plásticas en noviembre de 2008, un “reconocimiento de la sociedad a las personas como recompensa a la meritoria labor de los galardonados, que con su creación artística contribuyen al enriquecimiento del patrimonio cultural de España”<sup>15</sup>. Entre los galardonados desde la creación del Premio en 1995 (BOE n. 154 de 29/6/1995) se han contado artistas como Eva Lootz, Pablo Palazuelo y Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Carlos Pazos, Antoni Muntadas, o Isidoro Valcárcel Medina. Y también la concesión del Premio Gure Artea en 2012 del Gobierno Vasco.

A partir de estos dos desencadenantes, encontramos información contrastada de la artista con la voluntad de dar una visión de conjunto de su obra, como por ejemplo, en la Web creada por Arteleku<sup>16</sup>. También en la Web Archivo Sonoro de la UCLM<sup>17</sup> se han recogido algunas de sus obras radiofónicas y de las performances en las que el componente sonoro es fundamental. Sin embargo, no existe ningún estudio de rigor que profundice en ese aspecto reactivo de la producción artística de Esther Ferrer en la línea de cuestionar/evidenciar/superar las diferentes limitaciones de los sujetos marcadas por el trinomio sexo-género-sexualidad que anteriormente comentábamos. Sólo podemos señalar en este sentido, por un lado, el camino trazado por el citado proyecto de Navarrete, Ruido y Vila (2004-2005), una labor

---

13 Esta sección estaba compuesta asimismo por los apartados “Prácticas colectivas” y “Globalización desde abajo”. Las otras dos secciones que completaban el proyecto junto a “Archivo 1969-...” son “Líneas de fuerza” y “Casos de estudio”, además de las diversas actividades generadas alrededor de la investigación (exposiciones, entrevistas y foros de debate).

14 Una ambiciosa coproducción entre Arteleku (Diputación Foral de Gipuzkoa), Museu d’Art Contemporani de Barcelona-MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, y un proyecto expositivo, editorial y de actividades coproducido por las mismas instituciones más el Centro José Guerrero (Diputación de Granada).

15 Página Web del Ministerio de Cultura; <<http://www.mcu.es/promoArte/CE/Premios/NacionalArtesPlasticasPresentacion.html>> [última consulta: 09/08/2011].

16 <<http://www.arteleku.net/estherferrer/>> [última consulta: 09/08/2011]. Web reconvertida recientemente en <<http://www.estherferrer.net/>>

17 Realizado por el profesor e investigador José Antonio Sarmiento <[www.uclm.es/artesonoro/frame/menu.html](http://www.uclm.es/artesonoro/frame/menu.html)> [última consulta: 09/08/2011].

inconclusa lamentablemente por cuestiones ajenas a su voluntad, que no obstante propició una cierta contextualización de Esther Ferrer junto a otras artistas contemporáneas a ella, y por el otro, la publicación precisamente del fragmento de entrevista realizada a Esther Ferrer en el volumen I de *Desacuerdos* (*Desacuerdos 1*, 2004: 130-131).

Recientemente, Rosa Olivares ha comisariado la atípica exposición antológica – itinerante-, titulada *Esther Ferrer. En cuatro movimientos* (2011-2012), coproducida por el Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Artium) de Vitoria, el CGAC de Santiago de Compostela y AC/E: Es Baluard de Palma de Mallorca. Y a propósito de ésta se ha editado un catálogo homónimo (Olivares 2011), así como una publicación sobre sus maquetas (VVAA, 2011). Actualmente (2013 y 2014), Esther Ferrer ha inaugurado una exposición individual en dos partes (face a y face b), coproducida por FRAC y MAC/VAL (Francia). Se trata de la primera iniciativa de carácter retrospectivo que se organiza en el territorio galo en el marco de la institución pública, cuyo leitmotiv queda reflejado en sus dos títulos, respectivamente, *Se hace camino al andar* y *Autorretratos*. Asimismo, es interesante señalar que incluso desde la prensa general se reproduzcan, a finales de 2011, aseveraciones con respecto a su reconocimiento artístico a día de hoy en el Estado español como: “una de las artistas españolas más internacionales y que, sin embargo, es menos reconocida en los museos españoles. El Premio Nacional de Artes Plásticas que recibió en 2008 la transformó, según resume ella con sentido del humor, «de invisible en opaca» para los museos nacionales.”<sup>18</sup>.

Del mismo modo, cabe reseñar las aportaciones en forma de conferencia que se han desarrollado y presentado nacional e internacionalmente a lo largo del proceso de confección del presente estudio. Estas son: “La acción de Esther Ferrer: ¿puede una práctica artística originada en los sesenta continuar vigente?” (García Muriana, 2008), “Esther Ferrer. La reacción como leitmotiv: Rebeliones y vindicaciones desde las tripas” (García Muriana, 2009), “El caso de Esther Ferrer”<sup>19</sup>, “Esther Ferrer: biopolítica, autobiografía y performance” (García Muriana, 2013) y la reciente “Esther Ferrer. La (re)acción como leitmotiv” (2014)<sup>20</sup>.

Asimismo, sorprendentemente todavía a fecha de hoy y en determinados contextos del Estado español, el Arte de Acción es considerado una disciplina muy problemática e incluso, no está lo suficientemente legitimada en el seno de ámbitos tan específicos como ciertas Facultades de Bellas Artes y circuitos artístico-culturales *mainstream*. Afortunadamente, contradicen

18 GARCÍA, Ángeles (2011): “Esther Ferrer, cuestión de tiempo”. *El País* [edición digital e impresa]. <[http://www.elpais.com/articulo/cultura/Esther/Ferrer/cuestion/tiempo/elpepicul/20111010elpepicul\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Esther/Ferrer/cuestion/tiempo/elpepicul/20111010elpepicul_1/Tes)> [última consulta: 01/11/2011].

19 De Margarita de Aizpuru, dentro de la sesión “Performance, género y feminismo en España I”, a cargo de Isabel Tejada y Margarita Aizpuru. EN: *MUJERES EN ACCIÓN: performance, género y prácticas feministas* [curso]; VII Encuentros Internacionales de Arte y Género, Sevilla, 2012.

20 Dentro de la programación del *Festival Miradas de Mujeres*, Mustang Art Gallery, Elche, 24/03/2014.

los prejuicios que amparan las opiniones contrarias a su práctica, las relativamente recientes publicaciones y exhibiciones dedicadas a la misma. Sin embargo, y de acuerdo al enfoque de nuestro estudio, esta “aceptación” cultural debe ser vista como un arma de doble filo y relacionarse con las circunstancias que la rodean. Como señala Esther Ferrer en la conversación que mantuvimos en 2006 (Anexo 3), con frecuencia, sus bases han sido pervertidas al teatralizarse, y su carga política –entendida ésta en un sentido artístico-, a menudo, ha sido absorbida y neutralizada por el sistema en el que se integra.

### 3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

La hipótesis general del presente estudio se fundamenta en una contribución oral relativamente reciente de la artista titulada “Autorretrato a pesar mío” para las *XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid* en 2006<sup>21</sup>. En ella, la autora construye un discurso para argumentar por qué su trabajo no es autobiográfico, y como ella misma explica:

“[...] cuando me propusieron el tema, decidí demostrar, argumentar sobre el hecho de que no era autobiográfica. Y decidí encontrar elementos para justificarlo evidentemente, y [...], decidí encontrar elementos que me separaran de lo que normalmente se define como autobiográfico, y ese es el tiempo: ahí va hacia atrás y yo voy hacia delante [...]” (García Muriana, 2006a).

Pero lo interesante del documento en relación a nuestra hipótesis, es precisamente el propio argumento para descartarse de la etiqueta autobiografía, que es la idea que ella define como “reflejo biográfico”. No entraremos aquí en cuestiones puntuales sobre la importancia fundamental de las fuentes orales en el estudio al trabajar sobre una artista en activo, o sobre las diferencias entre biografía y autobiografía -en todo ello abundaremos en los puntos relativos a las fuentes y a la metodología, respectivamente- aunque sí recogemos un extracto en el que la artista reconoce la importancia de la experiencia:

“[...] creo que no podemos escapar a nuestra biografía, que todo lo que hacemos está marcado con el sello de la experiencia personal, estas proyecciones son recuerdos de mi infancia, o de mi vida en general, y para mí no son un hecho autobiográfico. Son simplemente –como he dicho antes- circunstancias, puesto que no podemos dejar de proyectarnos en todo lo que hacemos, por mucho que queramos dejar de lado

---

21 *XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid*, Canal de Isabel II, 20-22/04/2006. Véase, VVAA (2008): *En Primera Persona: la Autobiografía: XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid. Servicio de Documentación y Publicaciones. Se ha realizado una transcripción libre a partir de una documentación videográfica personal incluida en la bibliografía general (que incluye más información que el texto publicado), y que por lo tanto será referenciada como García Muriana, 2006a.

nuestra subjetividad, es prácticamente imposible de eliminar. Inevitablemente todas las experiencias dejan una huella en alguna parte, y un día algunas de ellas aparecen consciente o inconscientemente en las obras.” (García Muriana, 2006a).

Entonces, la hipótesis de este trabajo es demostrar un claro “reflejo biográfico” en la producción artística de Esther Ferrer: cómo parte de su obra se confunde/se solapa/transpira/(se) contamina con su producción cultural y periodística, su activismo político y su posicionamiento vital en general. De este modo, estableciendo un marco contextual específico (histórico, político, cultural, artístico) en correlación a su biografía, nos proponemos realizar un análisis fundamentado de una selección de su producción en relación a la visibilización/cuestionamiento/denuncia de una serie de limitaciones relacionadas con el trinomio sexo-género-sexualidad en la línea de las vindicaciones del feminismo y del activismo *queer*<sup>22</sup>. A propósito de esto, recogemos nuevamente las palabras de Esther Ferrer:

“Yo nunca he tenido conscientemente la intención de autobiografiarme, de recurrir al elemento biográfico ni por necesidad artística ni por militantismo feminista – aunque soy feminista-, pero acepto, que, visto del exterior, parte de mi trabajo tiene un aspecto autobiográfico, sobre todo, porque corresponde a una época –muchas de mis obras- en que las mujeres –y no solamente las mujeres artistas- comenzamos a hablar en primera persona, a descomponer el discurso masculino, sobre lo que éramos o debíamos de ser, intentando poner nuestro propio discurso, de escribir o reescribir nuestra historia colectiva relegando el suyo –el discurso de los hombres- al baúl de los recuerdos inútiles.” (García Muriana, 2006a).

Y es que en este sentido, debe puntualizarse que la intención no es, en modo alguno, catalogar o etiquetar (dar muerte o sentencia de archivo) a una parte de la obra de Esther Ferrer como “arte feminista”, “arte de género”, “arte queer”, etc. –cuestiones en las que profundizaremos en el Capítulo III-. El propósito no es, parafraseando el título de la citada conferencia, realizar una lectura biográfica -ni autobiográfica- “a pesar suyo”, sino ensayar una perspectiva científica de una necesaria interpretación artístico-humanística, que reconozca su aportación cultural y política en un determinado ámbito –ahora sí, a pesar suyo, o no- y que a su vez, permita a tal producción “vivir” (ser activa, permeable y mutable) alejada de un cajón de biblioteca temático, del “mal de archivo”<sup>23</sup>.

22 La teoría queer (raro/a, torcido/a), a la que haremos referencia en diferentes ocasiones en nuestro estudio, es una teoría activista y radical en torno a las políticas sexuales y de género, vinculado con el feminismo anglosajón, con el movimiento LGTB, y que parte de la consideración del género como una construcción y no como un hecho natural, estableciendo la posibilidad de repensar las identidades fuera de las pautas normativas (códigos binarios). Para más información, véase por ejemplo CÓRDOBA , David; SÁEZ , Javier; VIDARTE, Paco (eds.) (2005): *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egales.

23 Véase al respecto de este concepto, como signo de muerte discursiva, DERRIDA, Jacques (1997 [1995]): *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta (traducción de Paco Vidarte).

Para llevar a cabo tal empresa, a continuación detallamos los objetivos marcados, que a su vez dan origen a la estructura y a los contenidos del presente trabajo de investigación, a la estrategia metodológica elegida y al plan de trabajo definido.

A.1.) Analizar las estrategias biopolíticas en España y Francia durante los primeros treinta años de vida de Esther Ferrer –aproximadamente- y su repercusión (positiva y negativa) para así determinar el marco de formación/actuación de la artista en relación a las tecnologías de control sobre los cuerpos, especialmente en base a los binomios hombre-mujer, masculino-femenino.

A.2.) Determinar el origen de gran parte de las inquietudes políticas que la acompañarán a lo largo de su trayectoria vital y que se reflejarán en sus principales vías de actuación.

A.3.) Abocetar en ambos contextos cuestiones que desencadenarán una eclosión feminista y una renovación del discurso artístico, producidas en torno a mediados del siglo XX.

B.1.) Estudiar la política artístico-cultural del régimen franquista y sus consecuencias de cara a describir, por un lado, el escenario en el que Esther Ferrer empezó a ser consumidora de cultura (niñez) y posteriormente también, productora de arte (juventud y parte de su madurez), y por el otro, la situación en la que se hallaba la cultura en el Estado español al iniciar su labor periodística.

B.2.) Describir el tipo de actividades desarrolladas por su círculo artístico más cercano durante su etapa de formación y desarrollo, y contextualizar la dirección de sus actos.

B.3.) Examinar las causas que propiciaron una nueva aproximación del arte a la vida y la eclosión feminista como antecedentes del uso del cuerpo en acción y la incursión de Esther Ferrer en tan combativas filas.

B.4.) Abordar la trayectoria de Esther Ferrer en ZAJ y su entorno artístico-cultural de vanguardia (nacional e internacional) más próximo.

C.1.) Revisar la re-articulación de los movimientos feministas español y francés contemporáneos a Esther Ferrer e identificar sus principales reivindicaciones con el fin de contextualizar las actividades llevadas a cabo por la artista en ambos escenarios, así como conocer el contexto del que extraería las noticias abordadas en su faceta periodística (Francia) y en el que se publicarían (Estado español).

C.2.) Localizar la producción textual de Esther Ferrer como periodista y distinguir sus

diferentes focos de interés, para de este modo, reconocer su trabajo como agente informativo/visibilizador cultural, político y feminista en el perjudicado panorama español.

C.3.) Tratar el cruce que se produce entre la política feminista con el arte hecho por mujeres como soporte de dicho discurso, en un camino de ida y vuelta en el que se comparten objetivos, temas y procedimientos que también son comunes a la práctica artística de Esther Ferrer.

D.1.) Abordar el sentido artístico de Esther Ferrer, el aspecto disciplinar y el tratamiento técnico de su producción creativa para relacionarlo con su propósito de aunar arte y vida.

D.2.) Identificar y estudiar las principales características formales, procedimentales y temáticas de su práctica artística.

D.3.) Recopilar, clasificar, seleccionar y analizar el material documental sobre un conjunto de su producción en relación a su forma de (re)accionar visibilizando/cuestionando/denunciando una serie de limitaciones vinculadas con el trinomio sexo-género-sexualidad en la línea de las vindicaciones del feminismo y del activismo *queer*.

D.4.) Significar conceptualmente la importancia artística (en términos plásticos y políticos) de Esther Ferrer tanto en el contexto nacional como internacional, en la línea de lo descrito en el anterior objetivo (D.3), aunque dada la larga duración del periodo de realización de la tesis doctoral ya no sea tan necesario hacerla visible o rescatarla del olvido (uno de los primeros motores de la investigación).

D.5.) Subrayar la interrelación entre las principales vías de actuación desarrolladas por la artista a lo largo de su vida como resultado de una actitud vital coherente, anarquista que desde la praxis aboga por la libertad y por los derechos fundamentales de las personas.

## **4. METODOLOGÍA, ESTRUCTURA DE TRABAJO Y LÍMITES DEL ANÁLISIS**

Esta tesis se propone en este formato porque se ofrece como una herramienta de fácil lectura y consulta (utilizando el lenguaje estandarizado de nuestra sociedad occidental), que nos permita acceder a una serie de información y de conocimientos que recogen el análisis e interpretación de quien escribe, una doctoranda con un perfil universitario en Bellas Artes. Habida cuenta del momento histórico de realización de la tesis doctoral, la metodología

utilizada podría definirse como híbrida, al combinar fuentes impresas, electrónicas y orales, y especialmente, debido al hecho de introducir en una investigación de arte, la perspectiva metodológica plural de los Estudios Visuales y los Estudios Feministas y *queer*<sup>24</sup>.

Por un lado, los Estudios Visuales son capitales de manera transversal en el tratamiento de toda la tesis si tenemos en cuenta su perspectiva crítica con respecto a la Historiografía del Arte. Éstos no sólo amplían la noción de qué es arte y qué no lo es, sino especialmente las estrategias metodológicas para su análisis<sup>25</sup>. En este sentido ello ha sido capital para nuestro estudio, ya que los análisis de obra (figuras) planteados como cierre al último capítulo combinan las cuestiones “artísticas” (disciplinas, materiales, etc.) con el análisis de la actividad periodística y activista/feminista de Esther Ferrer. Por otro lado, los Estudios Feministas y *queer* han funcionado como unas *gafas* en todos y cada uno de los puntos abordados en la investigación ya que sus vindicaciones fundamentales (entendiendo ambas corrientes en líneas generales) subyacen en la conceptualización de la propia hipótesis. Y esto ha sido así de manera indisociable, ya que como dice Judith Butler “¿Qué sería de una teoría feminista que no fuera *queer*? O, ¿qué sería de una teoría *queer* que no tuviera unos fuertes compromisos feministas? No me gusta la separación entre esos movimientos o esfuerzos teóricos” (Aliaga, 2008: 54). Una *lente* añadida ha sido el contenido de la citada conferencia de Esther Ferrer “Autobiografía a pesar mío” (García Muriana, 2006a), ya que se trata de un ensayo donde la artista expone y argumenta explícitamente la influencia de su experiencia y biografía en su actividad creativa.

Asimismo, es interesante mencionar el carácter escultórico de la misma, pues de forma similar a como sucede en la definición de un volumen tridimensional y su interrelación con el espacio circundante, nuestro estudio no ha seguido una formulación lineal. Y ha requerido de una elaboración solapada de diferentes fragmentos, de numerosos tiempos de contemplación y reformulación desde diferentes ángulos, todo ello hasta completar la imagen final. Esto se ha debido, además de a las circunstancias y procesos personales de quien lo escribe, a la forma de entender su realidad que tiene quien es el objeto de nuestra investigación, Esther Ferrer, difícil de circunscribir a un corsé académico y científico que poco o nada tienen que ver con el devenir de la creación y en definitiva la vida.

Por todo ello, el presente estudio posee un esqueleto inductivo en el que los diferentes temas desgranados van enlazándose entre sí progresivamente hasta culminar en el último capítulo y las subsiguientes conclusiones. El trabajo se articula en cuatro capítulos con conclusiones parciales, unas conclusiones generales, una completa bibliografía, y un vasto bloque de anexos, cuyos contenidos, estructura y límites razonamos a continuación.

---

24 Véase al respecto la Bibliografía 1.

25 Véase por ejemplo, la editorial de José Luis Brea al primer número de la revista *Estudios Visuales* (Brea, 2003).

Un filtro fundamental que determina la acotación y el enfoque de cada una de las partes es el interés definido en la hipótesis y los objetivos.

El primer capítulo, titulado “Acción y (Re)acción I: Historia, Política y Sociedad”, se presenta subdividido en dos apartados en virtud de los países en los que Esther Ferrer ha vivido y desarrollado la mayoría de su producción. En ellos describimos un marco histórico y socio-político concreto, con el objeto de localizar como individuo y mujer a Esther Ferrer en los contextos principales en los que se mueve desde la infancia hasta la madurez. De este modo, en el dedicado a España, para empezar abocetaremos el modelo político-social sexuado durante la primera parte de la posguerra española (1939-1945). Este período, que se corresponde con la infancia de la artista, irá seguido de un análisis de la modificación de dicha estrategia biopolítica por parte del régimen franquista durante la adolescencia y primera juventud de Ferrer, como consecuencia del final de la II Guerra Mundial y su repercusión –negativas- para con los totalitarismos fascistas (1945-1964 ca.). En el siguiente apartado, centrado en Francia, arrancamos con un análisis que revisa –a modo de antecedente- la situación del país galo en los mismos términos que el contexto español a partir del fin de la contienda mundial (década de 1940 – década de 1960). A continuación, y coincidiendo con las primeras estancias cortas de la artista en el país vecino –en el que fijará definitivamente su residencia en 1973 en París hasta el día de hoy-, examinaremos el escenario francés de los años sesenta, coronado por la eclosión del malestar social de Mayo 68.

Bajo el título “Acción y (Re)acción II: Arte y Cultura”, en el segundo capítulo abordamos dos cuestiones fundamentales que definen el entorno artístico y cultural relevante para el desarrollo personal y profesional de Esther Ferrer, y por ello lo hemos articulado en dos apartados diferenciados. En el primero, describimos por un lado el escenario cultural y artístico de la España del tardofranquismo, y sus estrategias para la instrumentalización propagandística de un determinado tipo de prácticas; y por otro lado, la burbuja de la red artística vasca, en la que Esther Ferrer se movió durante esos años, rodeada de artistas como Amable Arias, Jorge Oteiza o José Antonio Sistiaga. Y en el segundo apartado, y en contraste con el primero, revisamos una serie de antecedentes del Arte de Acción de las décadas 40 y 50, en el que desgranamos su panorama internacional o figuras clave como John Cage, con las que Esther Ferrer y ZAJ permanecerían en contacto/colaboración. Posteriormente, abordamos la relación Esther Ferrer y ZAJ, las etapas del grupo, su metalenguaje, y su incidencia en relación a la hipótesis y a los objetivos de la tesis.

En el tercer capítulo denominado “Esther Ferrer y la Acción de (Re)accionar”, proponemos un estudio de tres cuestiones fundamentales –en tres apartados diferenciados- que suponen una dinamo reactiva en su producción artística en función de la hipótesis: su relación con el movimiento feminista, su faceta como periodista cultural y política, y la articulación de lo

conocido como Arte Feminista. En el primero de los apartados, en base a la militancia activa de Esther Ferrer, reflexionamos sobre las estrategias de reconstrucción y resistencia del movimiento feminista en el Estado español durante el tardofranquismo hasta la transición democrática (1970-1975 ca.), y describimos el panorama análogo en Francia. El segundo apartado, por su parte, está fundamentado en la siguiente doble ecuación: periodista = agente para la visibilidad / periodista = investigación como fuente de conocimiento personal y para los/as otros/as. De este modo, a través de las crónicas realizadas como periodista profesional para diversas publicaciones, aportamos una visión sobre su acción/(re)acción informativa en cuanto a un conjunto de problemáticas sociales, de un lado; y de otro en relación al arte y la cultura. En el último apartado efectuamos una introducción de la incorporación del feminismo como concepto y referente dentro de la producción artística contemporánea. Para ello, en primer lugar realizamos una aproximación acerca de la discriminación sufrida por las mujeres artistas previa a la irrupción del Feminismo en el arte, para después abordar las principales temáticas de lo que se denominó entonces como Arte Feminista.

Para finalizar con la descripción del *corpus*, “Esther Ferrer y la (Re)acción artístico plástica”, supone el cuarto y último capítulo de la tesis. En el primer apartado facilitamos una introducción a su práctica creativa, abundando en la cuestión de la experiencia como un punto fundamental de ésta, y analizando la orientación de las diferentes disciplinas usadas por Esther Ferrer. En el segundo, analizamos tanto sus materiales fundamentales (tiempo, espacio, presencia), como las características clave formales, procedimentales y temáticas. Y en el último apartado, cerramos el círculo con un análisis de obra (en forma de figuras de análisis, articuladas en dos grupos diferenciados) en relación a la visibilización/cuestionamiento/denuncia de una serie de limitaciones vinculadas con el trinomio sexo-género-sexualidad en la línea de las vindicaciones del feminismo y del activismo *queer*. Aquí, argumentamos tanto los criterios de selección, como la clasificación de obra seleccionada (figuras), y repasamos a modo de preámbulo algunos puntos clave entre la situación político-social de las mujeres de su generación y la dirección de los actos y el posicionamiento vital de la artista.

La Bibliografía se encuentra dividida en dos documentos diferenciados (1 y 2). El primero (“Bibliografía 1. Fuentes impresas, fuentes electrónicas y fuentes orales”) aúna las fuentes que han sido usadas de manera directa para la documentación de nuestra investigación. El segundo (“Bibliografía 2. Escritos de Esther Ferrer en publicaciones periódicas”) es de carácter inédito, y por ende supone una contribución de la tesis. Ha sido confeccionado a partir: a) de la búsqueda continua en hemerotecas físicas y electrónicas a partir del conocimiento de su participación en diversas publicaciones durante su etapa de producción periodística (2005), información corroborada en la conversación mantenida en 2006 (Anexo 3); y b) del vaciado y documentación de los archivadores físicos del Archivo de la artista en París (2010).

En relación a los anexos, éstos han sido elegidos del abundante material recopilado, por su relevancia en la consulta de cara a ampliar ciertas informaciones contenidas en el corpus del estudio. El Anexo 1 (“Bibliografía sobre Esther Ferrer”) también supone una contribución de la tesis, ya que a pesar de haber disponible abundante información bibliográfica en la Web de Ferrer<sup>26</sup>, ésta tiene un carácter parcial y está organizada en dos grandes grupos muy heterogéneos. También parte de la primera bibliografía de la artista publicada en Aizpuru 1997 que llega hasta ese año. Todo ello ha sido organizado y completado con el trabajo de hemeroteca, ya que a pesar de que la tesis no coincide en sus objetivos con los de un catálogo razonado, hemos considerado de interés aportar una documentación más organizada, completa y actualizada, que se ajusta a la visión y análisis del estudio. El Anexo 2 (“Currículum Artístico de Esther Ferrer”) ha sido confeccionado a partir de la información facilitada por la artista (García Muriana, 2005-2014). El Anexo 3 (“Una conversación con Esther Ferrer”) recoge la transcripción completa de la conversación mantenida con la artista en su estudio de París en 2006 (durante la fase embrionaria de la investigación), que ha sido referenciada de modo fragmentado a lo largo del texto. Y el Anexo 4 (“Muestra de textos escritos por Esther Ferrer relacionados con la defensa de la libertad y con las políticas de sexo-género-sexualidad”) recoge un conjunto de textos (19 en total) que se articulan en las tipologías “sociedad y cultura” y “arte y mujeres”.

Respecto a sus límites, dada la gran complejidad de los temas abordados en cada uno de los capítulos, debe entenderse su tratamiento en función de la propia biografía y trayectoria de la artista, y de la hipótesis y objetivos de la tesis. Por ello, cada uno de los temas abordados en los tres primeros capítulos es entretreído con otros en una construcción discursiva que desemboca en el Capítulo IV y en las Conclusiones.

A su vez, cabe explicitar aquí que en el último capítulo no pretendemos desgranar TODA la producción de Esther Ferrer (no es un catálogo razonado), sino abordar aquellas producciones que ilustran esa (re)acción artístico-plástica en relación al trinomio sexo-género-sexualidad definido. Además, no tratamos de justificar la aportación de la artista al contexto nacional e internacional en sus distintos epígrafes. Pero sí sacamos a la luz cuestiones relevantes que son intrínsecas a su trayectoria y que de paso esperamos que contribuyan a reconstruir uno más de los momentos de la historia que, por diversos motivos no han sido recogidos hasta ahora -salvo de modo puntual como veremos en el análisis crítico de las fuentes-. En este sentido es capital no perder de vista que Ferrer ha sido y es una bio-mujer artista dentro y fuera del Estado español, con todo lo que ello conlleva (con las limitaciones “sobre el papel” respecto a su margen de actuación, o el nivel de reconocimiento del mismo, entre otras). Del mismo modo, no se pretende encasillar a Esther Ferrer ni dentro de la categoría de “artista conceptual” ni como decíamos líneas atrás, de la de “artista feminista”. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, ella ha sido una de las figuras clave, como nexo internacional

---

26 <<http://www.estherferrer.net>> [última consulta: 20/02/2014]

(informativo, cultural, activista) en el Estado español; y como productora de obras en las que se destiñen su experiencia y su combativo posicionamiento. Pero no por ello se puede encajonar su trabajo o caer en análisis maniqueistas. Como nos proponemos demostrar en nuestra investigación, sus principales vías de actuación (artística, activista/feminista y periodística) hacen de su proceso vital y creativo algo mucho más complejo que eso, de ahí que en la propia estructura todas ellas se vayan entretejiendo con su biografía y su experiencia, con su contexto y con su (re)acción.

## 5. FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS

### 5.1. DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES CONSULTADAS

La tipología de las fuentes consultadas es variada y contempla monografías, catálogos de exposiciones, publicaciones periódicas de información general y especializadas, documentación videográfica de performances, entrevistas y conferencias, documentos sonoros, actas de congresos, tesis doctorales, correspondencia electrónica y fuentes orales transcritas.

Su procedencia es asimismo múltiple, y se articula en:

- Bibliotecas especializadas académicas como la de las Facultades de Bellas Artes de Altea (UMH) y de Valencia (UPV), la Facultad de Filosofía y Letras (UV), la del profesor de Performance y artista de acción Bartolomé Ferrando (UPV), o la Biblioteca Rosario Castellanos del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG, Universidad Nacional Autónoma de México), entre otras; y generales como la de la Universidad Miguel Hernández de Elche, la de la Universidad de Valencia, o la de la Universidad Politécnica de Valencia, etcétera;
- Bibliotecas especializadas de investigación cultural como la Bibliothèque Kandinsky (Centre Pompidou, París), la del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM, Valencia), la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid), o la Biblioteca del Institut de la Dona (Valencia y Barcelona), entre otras;
- Hemerotecas físicas como la de Valencia y digitales como las de las publicaciones periódicas *El País* ([www.elpais.com/archivo/hemeroteca.html](http://www.elpais.com/archivo/hemeroteca.html)), *El Mundo* ([www.elmundo.es/hemeroteca](http://www.elmundo.es/hemeroteca)), *La Vanguardia* ([www.lavanguardia.com/hemeroteca](http://www.lavanguardia.com/hemeroteca)), *Inter Art Actuel* ([www.inter-lelieu.org](http://www.inter-lelieu.org)), *n.Paradoxa* ([www.ktpress.co.uk](http://www.ktpress.co.uk)), etcétera;
- Plataformas de recursos y servicios documentales como Dialnet (<http://dialnet.unirioja>).

es/); archivos Web como el del CIPM, Centre International de Poésie de Marseille ([www.cipmarseille.com](http://www.cipmarseille.com)), Arteleku ([www.arteleku.net](http://www.arteleku.net)), el Archivo de Arte Sonoro dirigido por José Antonio Sarmiento de la UCLM ([www.uclm.es/artesonoro/framemenu.html](http://www.uclm.es/artesonoro/framemenu.html)); la Mediateca de CaixaForum-Espai de Media Art ([www.mediatecaonline.net/mediatecaonline](http://www.mediatecaonline.net/mediatecaonline)); la Biblioteca y Centro de Documentación de Artium (<http://catalogo.biblioteca.artium.org/>), el Archivo Virtual de Documentación sobre Arte de Performance *Performancelogía* (<http://performancelogia.blogspot.com.es/>), entre otras;

- Centros de documentación especializados como el Centro de Documentación y Videoteca de Arteleku (San Sebastián);

- Archivo personal de Esther Ferrer (París); al que hemos tenido acceso directo en dos ocasiones, en 2006 y 2010.

## 5.2. ANÁLISIS CRÍTICO DE LAS FUENTES

Habida cuenta de que las fuentes consultadas son muy numerosas y variadas, a continuación realizaremos un análisis crítico de acuerdo a su relevancia en relación a la hipótesis y los objetivos de la investigación. Antes de ello, y a pesar de las posibles carencias y/o limitaciones de los estudios previos publicados en relación a los intereses específicos de la presente tesis doctoral, queremos reconocer su valor, y agradecer profundamente su existencia. Es muy sencillo, sin ellos habría sido infinitamente más complejo trazar una ruta de búsqueda y trabajo.

- El catálogo de la exposición *De la Acción al Objeto y Viceversa* (Aizpuru, 1997) corresponde a la primera exposición individual de Esther Ferrer sin ZAJ. En él, la comisaria del citado proyecto expositivo y también coordinadora de la referenciada publicación confiere por primera vez una mayor visibilidad al trabajo artístico de la artista, y reúne una serie de datos relativos a su currículum y a sus obras. Asimismo, este proyecto editorial brinda la ocasión de conocer claves fundamentales del proceso creativo de Ferrer, y supone un primer acercamiento a las fases de pre-producción y producción de la misma. Por todo ello, y teniendo en cuenta la escasez de información en bibliografía y en la red (hasta una fase más avanzada de la tesis), éste nos fue muy útil como punto de partida y para contrastar datos relativos a su trayectoria y producción artísticas con las fuentes que manejábamos contemporáneamente. Tiene un carácter analítico, pero generalista en torno a la tesis de la exposición con motivo de la que se edita el catálogo.

- *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* es una ambiciosa

coproducción de investigación cultural<sup>27</sup>, que surge según su propia definición, “de la voluntad de erigir un contramodelo historiográfico que desborde el discurso académico, contribuyendo a sentar algunas bases para la reconstrucción de una esfera pública cultural crítica” (*Desacuerdos 1*, 2004: 13). Su desarrollo ha sido en buena parte paralelo al de nuestra investigación. No obstante, debido a los objetivos y límites de nuestro estudio nos hemos centrado en el área dirigida por Navarrete, Vila, y Ruido sobre “las políticas y prácticas artístico-culturales feministas, bolleras y queer en el Estado español” (*Desacuerdos 2*, 2005a: 158-187). En este sentido, a pesar del gran interés de la fuente, supone una pequeña aportación (acotada en lo que respecta a nuestra investigación a un artículo y un par de fragmentos de entrevistas publicadas) dentro de un proyecto investigador con un objetivo mucho más amplio, muy extenso (7 volúmenes), y muy parcelado en áreas de trabajo y agentes responsables de las mismas. A pesar de esto último, la labor de las citadas investigadoras, tiene un carácter analítico y documental, y una gran importancia para la presente tesis, ya que es el único trabajo que comparte el enfoque de estudio. Sin embargo no comparte su profundidad el catálogo de la exposición posterior *Genealogías feministas en el Estado español, 1960-2010* (2012), menos riguroso que el proyecto investigador en el que se inspira (Archivo 69... de *Desacuerdos*) a pesar de ser un proyecto expositivo de tesis<sup>28</sup>.

- En el catálogo de la exposición ZAJ (Sarmiento, 1996) por primera vez en la historia del grupo (1964-1996), el comisario del citado proyecto y también coordinador de la referenciada publicación, reúne una gran cantidad de documentos y muchos de los trabajos realizados por los distintos miembros de ZAJ. Y los completa, sobre todo, bajo la perspectiva de autores procedentes del ámbito de la música experimental. No obstante, y a pesar de su enorme aportación a la genealogía artística del Estado español y al estudio monográfico del grupo, el tratamiento que se hace de la figura de Esther Ferrer, de su trayectoria anterior y de su aportación a ZAJ es muy sesgada e insuficiente. Por ello, se podría decir que la relevancia para con nuestro estudio recae en su aspecto documental y compilatorio –no analítico, puesto que no incluye examen de obra alguno-, y en que supuso un nuevo impulso para reivindicar el trabajo de la artista objeto de nuestra investigación.

- El conjunto de catálogos publicados con motivo de la participación de Esther Ferrer en exposiciones colectivas y temáticas como son *París por supuesto...* (1989), *Ubi Fluxus ibi motus, 1990-1962* (1990), *En l'esperit de Fluxus* (1994), *Arte Español para el fin de siglo* (1997), *Magie der Zahl. In der kunst des 20. Jahrhunderts* (1997), *Imágenes de culto. Arte sacra para el siglo XXI* (1998), *Le Fin D'un Millénaire* (2000), *Minimalismos, un signo de los tiempos* (2001),

---

27 Arteleku (Diputación Foral de Gipuzkoa), Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento. Es a la vez un proyecto expositivo, editorial y de actividades culturales complementarias coproducido por las mismas instituciones más el Centro José Guerrero (Diputación de Granada).

28 Ello se ve particularmente reflejado en el exiguo análisis de obra dedicado a Esther Ferrer con motivo de su participación en la citada muestra expositiva.

*Laocoonte Devorado: Arte y violencia política* (2004), *Art i utopia: L'acció restringida* (2005), entre muchos otros. Su variada perspectiva, asociada siempre al leitmotiv de la exposición que los origina, nos brindó la ocasión de conocer la multifacética producción artística de Ferrer así como algunos de los temas que son de su interés. No obstante, cabe mencionar que ninguna de las obras incluidas en las referencias anteriores han sido analizadas bajo el prisma de la hipótesis de esta tesis.

- Las publicaciones elaboradas a propósito de la celebración de festivales dedicados al Arte de Acción, a la Performance o a la Poesía y/o Música experimental, y en las que se ha incluido a Esther Ferrer con motivo de su participación en los mismos: *I Festival Nacional de Vídeo* (1984), *3rd Internacional Performance Festival Odense. For Eyes and Ears* (2001), *II Festival de Performance i Poesia d'Acció* (1991), *Polyphonix* (1983, ...), entre otros. Debido a su diversidad, el tratamiento del trabajo de la artista va desde pequeñas reseñas, a descripciones un poco más complejas donde en ocasiones se incluyen ilustraciones o pequeños fragmentos de texto relativos a sus performances. También a partir de ellas, hemos ido conociendo el heterogéneo contexto en el que Esther Ferrer se ha ido inscribiendo a lo largo de su trayectoria artística.

- Los libros y revistas de carácter específico que versan sobre las mencionadas disciplinas, y en las que se le dedica al trabajo de la artista un espacio significativo. Este es el caso de *Art Action, 1958-1998* (2001), *Estudios de la performance* (1993), *Poesie en Action* (1984), entre muchas otras. También a través de ellas, y como en el caso anterior, hemos tenido la ocasión de profundizar en la activa participación de Esther Ferrer en las variadas citas de la escena del Arte de Acción y la Poesía/Música experimental.

- Las plataformas Web de Euskalerría, especialmente la de Arteleku y Euskalnet. En el caso de la primera, hemos sido testigos de cómo a lo largo de los años en ella se han ido incluyendo datos relacionados con la cronología expositiva de la artista, así como los textos relacionados con arte escritos por la misma. En la segunda, hemos hallado gran cantidad de documentación relativa a artistas y proyectos culturales del entorno vasco y navarro que nos ha sido de gran utilidad sobre todo, de cara a armar el capítulo dedicado al contexto donde se formó como artista Esther Ferrer. Al respecto, quisiéramos reconocer la labor de investigación y de recopilación que se lleva a cabo desde las mismas, ya que contribuyen a completar una parte fundamental de la historia del arte del Estado español. Tienen un carácter documental y compilatorio, y no incluyen análisis alguno.

- La citada tesis doctoral de Teresa Rodríguez Súnico, *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer* (2001), que tras varios años de peticiones a distintas bibliotecas localizamos en 2010 vía Internet. En ella, el caso de Esther Ferrer es utilizado a modo de –en palabras de la autora- “botón de muestra” para abordar cuestiones relacionadas con el aspecto

transgresor del Arte de Acción, y transversalmente supone una reivindicación histórica de la figura de la artista. No obstante, probablemente por el hecho de que tanto su hipótesis y sus objetivos como su metodología y enfoque sean muy distintos a los nuestros, no ofrece ningún análisis y/o interpretación de obra, ni tampoco un estudio que profundice en otras vías de actuación de Ferrer que no sea la artística. Entre sus grandes aciertos, destacamos la inclusión de buena parte de la entrevista realizada a Esther Ferrer con motivo de la misma, y los datos relativos a su nutrida trayectoria (currículum vitae, contexto y bibliografía incluida). Tiene un carácter analítico, pero se centra en el estudio de la práctica del Arte de Acción en general, proponiendo la figura de Esther Ferrer como caso de estudio.

- Las distintas entrevistas radiofónicas (RTVE, 2008) y las publicadas en prensa y en determinadas revistas especializadas (Bibliografía 1), cuyo contenido plural nos han brindado la oportunidad de continuar completando y actualizando nuestra investigación.

- El catálogo de la exposición Esther Ferrer en 4 movimientos (Olivares, 2011) corresponde a la última exposición individual de Esther Ferrer en el Estado español. Los textos que incluye se articulan en torno a los 4 ítems temáticos a los que hace referencia el título de la muestra: espacio, tiempo, repetición e infinito. Por este motivo, y a pesar de tratarse de un documento rico en documentación gráfica, testimonios de la artista y, en la mayoría de los casos, de grandes aciertos por parte de los/as autores/as que participan, en lo que respecta a nuestra investigación no aportó nada que no supiésemos en el momento de su publicación.

- El archivo personal de la artista, que sin duda, ha supuesto la mayor y mejor fuente de información directa y de primera mano a la que hemos tenido acceso.

### **5.3. OTRAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS ACERCA DE LAS FUENTES**

El estilo de citas empleado ha sido el Harvard (también conocido como sistema de autor-año o sistema de autor-fecha, entre otras denominaciones), un sistema que usa dentro del texto una forma abreviada de la referencia bibliográfica de la fuente (apellido/s de los/as autores/as, año de edición, y opcionalmente las páginas). Si un/a autor/a tiene más de una obra publicada en el mismo año usada en la bibliografía, se anexa una letra minúscula como ordinal justo después del año ("1999a", "1999b", etc.). En definitiva, el estilo utilizado es un sistema normalizado de citación ampliamente reconocido en el ámbito científico (especialmente en el anglosajón), que permite aligerar la carga referencial del texto principal, cuyas referencias completas se encuentran ordenadas alfabéticamente en el/los apartados de bibliografía correspondientes.

Además debemos aclarar el uso de fuentes orales, como un tipo de documentación que no está fijada por escrito, pero que puede utilizarse para reconstruir la historia, y que especialmente es utilísima para recomponer relatos que no han ocupado la atención de la cultura y el pensamiento dominantes. Un caso claro es el de la historiografía feminista, y es que la historia oral acerca perspectivas de sectores mucho más diversificados que la historia tradicional, actores que no son tenidos en cuenta, grupos marginales, opositores a los sectores que tradicionalmente detentan el poder. Además, al ser Esther Ferrer una artista en activo a la que he podido tener un acceso personal, nuestras fuentes no son sino testimonios directos, que dependiendo la ocasión, han sido fijados mediante una entrevista grabada (audio y/o vídeo) y/o transcrita, con lo que se han convertido en un texto equivalente a los libros de memorias o autobiografías. En este sentido debe considerarse el grado de memoria y la subjetividad de la fuente, ya que no constituye una narración literal o fotográfica de los hechos históricos, sino recuerdos, ideas de la persona y deseos inconscientes. La memoria tiene un carácter subjetivo y una tendencia a interpretar la historia más que a reflejarla, pero lo interesante visto desde este enfoque, es la reconstrucción e interpretación de hechos a través de la recuperación de distintas perspectivas, integrando la memoria personal de la artista, así como el hecho clave encontrar sentido no sólo a lo que se dice sino también a lo que no se dice.

Otra mención especial merece el intercambio epistolar electrónico mantenido durante los años que comprenden esta investigación como una fuente documental valiosísima (García Muriana, 2005-2014). A lo largo de estos nueve años de investigación, Esther Ferrer ha respondido mediante dicho canal cada vez que lo hemos necesitado, un apoyo personal por su parte que nos sigue dejando sin palabras que puedan describir nuestro profundo agradecimiento.

Con respecto a la Bibliografía del estudio y al anexo bibliográfico (Anexo 1), obviamente no se han vaciado todas las publicaciones periódicas de la época pues no se trata de un estudio bibliométrico –o estadístico- acerca de la repercusión de la temática abordada en el período acotado, ni de un catálogo razonado. Además, sobre la diferenciación entre la bibliografía de la tesis (Bibliografía 1 y 2) y la bibliografía sobre la artista (Anexo 1) deben realizarse un par de observaciones. Por un lado, la bibliografía de la tesis incluye: a) un conjunto de fuentes al margen de la artista que es objeto de estudio además de las que sí hacen referencia a ésta; y b) las referencias de los textos publicados por Esther Ferrer en publicaciones periódicas. Por otro lado, la bibliografía sobre la artista parte de un cruce comparativo entre diferentes fuentes, proponiendo una clasificación razonada, que pretende además corregir errores históricos. En cualquier caso, y a pesar de no haber consultado todos los documentos que en esta última aparecen, sí debe considerarse el Anexo 1 como un satélite de la bibliografía de la tesis, en aras de no duplicar un gran número de fuentes.

## 6. ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS

### Uso de mayúsculas

**ZAJ** será escrito todo en mayúsculas, tal y como lo hace la propia Esther Ferrer en su documentación personal.

**Arte de Acción**, Performance, Happening, o los ismos artísticos como Futurismo, Dadaísmo, etc. serán escritos tipo título (en mayúscula la primera letra de cada sustantivo).

### Uso de lenguaje no sexista

El sexismo lingüístico es la discriminación a través del lenguaje de personas de un sexo por considerarlo inferior al otro. La RAE y muchos sectores son críticos con el uso de un lenguaje no sexista, especialmente por cuestiones de economía de lenguaje, redundancias, o en definitiva por la “incomodidad” de estar utilizando barras y desdoblamientos cada vez (o/a/os/as) cuando no es posible realizar perífrasis o utilizar otra construcción alternativa. Sin embargo, debido a la hipótesis, los objetivos, la metodología, y por lo tanto, los valores de la presente tesis<sup>29</sup>, y además, porque es social y lingüísticamente pertinente nombrar de modo inclusivo y superar el masculino genérico, a lo largo de todo el trabajo se hará un uso consciente y no sexista del lenguaje<sup>30</sup>.

### Uso de siglas

**EF, JH y WM** serán usados para mencionar la participación de los miembros de ZAJ, a saber, Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, respectivamente.

**s.d.** Dado que Esther Ferrer no confiere demasiada importancia a las fechas sino más bien a los hechos, a lo vivido, debemos advertir de que, a pesar de los esfuerzos de registro científico, en muchas ocasiones no se ha contado con una información contrastada, por lo que se ha considerado el dato como “sin fechar”, y se ha usado el acrónimo s.d. para indicarlo.

---

29 La propia Esther Ferrer tiene el texto-proposición “Féminin/Masculin ou le sexime dans les dictionnaires” (1993r) traducido en 1999 (1999a) al catalano.

30 Ello no supone una novedad en el ámbito de la Universidad, como demuestran las diferentes guías publicadas por casi la totalidad de Universidades Públicas españolas.

T.L. ha sido usado para indicar la traducción libre de algunos documentos desde la lengua original (habitualmente del francés).

### **España versus Estado español**

En un sentido geográfico se usará España (al igual que se usará Francia y no República Francesa). Preferiblemente, en un sentido político se usará Estado español, ya que el estudio tiene una óptica contemporánea y por lo tanto democrática y plural. El concepto España en un uso político, se utilizará en aquéllos casos en los que se quiera hacer énfasis, por cuestiones de contexto, a la visión de su unidad desde el nacionalsocialismo de Francisco Franco. Así, podrán aparecer expresiones como “la España franquista” “la España de posguerra”, “la España de Franco”, etcétera.

### **Sexo y Género<sup>31</sup>**

El concepto de género debe entenderse como la construcción cultural a partir del sexo biológico -según la utilización general de la tradición teórica del feminismo anglosajón-, como una diferenciación entre biología y cultura, entre sexo genético (hombre, mujer) y su equivalente correlativo, pero arbitrario (respectivamente, masculino y femenino), su configuración y representación social. No obstante, deben tenerse en cuenta los razonables argumentos de pensadoras como Monique Wittig –enmarcada dentro de la teoría queer-, que cuestionan además del concepto de género, la “naturalidad” de la categoría “sexo”, retomando la idea de “sexo”, cuya definición se limita a las características físicas y tiene como punto de referencia a lo biológico para proyectarse a una cuestión cultural, que va más allá de esta definición. Tal idea se institucionaliza en la(s) cultura(s) con base en un supuesto poder que remite a la idea biológica de “sexo”<sup>32</sup>.

### **Performatividad<sup>33</sup>**

El filósofo británico John L. Austin (1911-1960) especializado en filosofía del lenguaje introduce “la teoría de los actos de habla” fundada en la distinción entre la emisión de lenguaje constativa (constative), cuyo único fin es constatar hechos, y por ello sólo podían ser verdaderos o falsos, y la realizativa (performative), articulada a través de verbos en la primera persona del singular del presente del indicativo en la voz activa, que no “describen”

31 Estas nociones y la de performatividad según Sentamans, 2010.

32 Véase al respecto, por ejemplo, WITTIG, Monique (1980): “On ne nait pas femme”. *Questions Féministes*, no. 8; y WITTIG, Monique (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

33 Para profundizar en la compleja diferencia entre Performance como disciplina y el concepto performativo, que excede los límites de nuestro estudio, véase el excelente texto de Vidiella, Judit (2009): “Escenarios y acciones para una teoría de la performance”. *Zehar*, nº 65 <Performance>, Arteleku, San Sebastián, 2009, pp. 107-116.

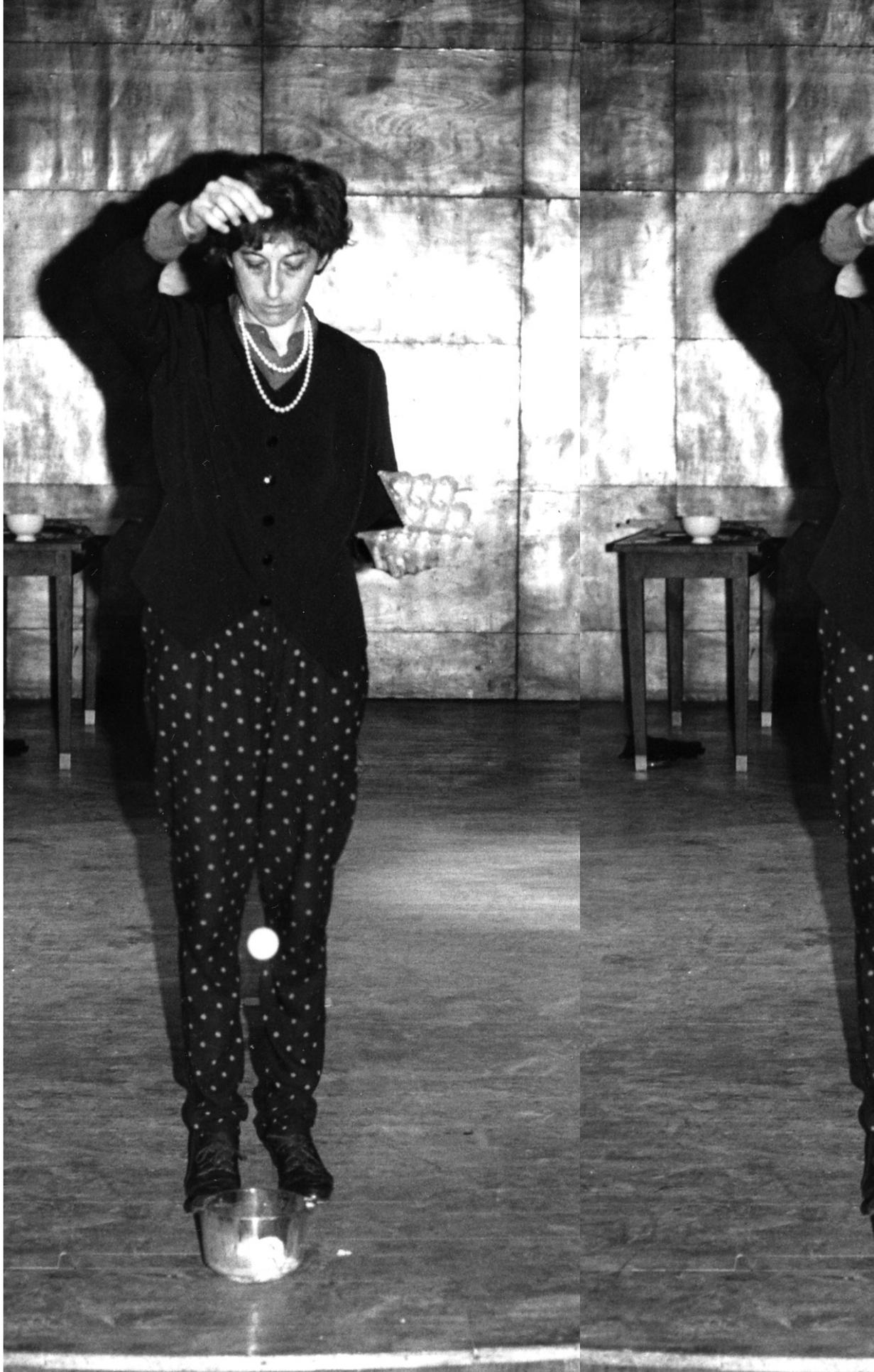
o “registran” nada, y no son “verdaderas o falsas”; y cuyo acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo (P. e. “Sí, juro -desempeñar el cargo con lealtad, honradez. etc.-”, expresado en el curso de la ceremonia de asunción de un cargo). Este concepto fue reactivado políticamente por Judith Butler en relación al género en 1990 (P. e. “Yo os declaro marido y mujer”), incidiendo en el potencial político de la iteración de tales actos de habla<sup>34</sup>.

---

34 Véase al respecto AUSTIN, J.L. ([1955]): *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS (Santiago de Chile); y BUTLER, Judith (2001 [1990]): *El género en disputa. EL feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós/PUEG/UNAM.



Esther Ferrer: La tortilla nacional, performance,  
Universidad Complutense de Madrid, 1985  
(Archivo personal de la artista, París, 2006).





\_CAPÍTULO I

ACCIÓN Y (RE)ACCIÓN I:  
HISTORIA, POLÍTICA Y  
SOCIEDAD

Los objetivos principales de este primer capítulo son, en primer lugar, analizar las estrategias biopolíticas en España y Francia durante los primeros treinta años de vida de Esther Ferrer –aproximadamente- y su repercusión (positiva y negativa) en la sociedad en general y en las mujeres en particular. Y en segundo lugar son reconocer el origen de gran parte de las inquietudes políticas que la acompañarán a lo largo de su trayectoria vital.

De este modo, nos proponemos contextualizar a nuestro sujeto de estudio en el marco histórico-político y social español en el que se inscribió desde su más temprana edad (1937-...) hasta el segundo tercio de la década de los setenta, así como en el escenario francés frecuentado por la artista desde finales de los años cincuenta (1958 *ca.*) hasta 1970, tres años antes del establecimiento definitivo de su residencia en París. Estos son dos escenarios anteriores o contemporáneos (según el caso) a uno de los momentos más relevantes para con la toma de conciencia de las mujeres así como para con el arte.

De acuerdo a la hipótesis en la que se sustenta nuestra investigación, partimos de la base de que la situación político-social española y francesa de los citados dos períodos, influiría decisivamente en la construcción identitaria como individuo y como artista de Esther Ferrer. Como analizaremos sucesivamente en los diferentes capítulos, ello se revelará en las principales vías de actuación desarrolladas por esta creadora a lo largo de su vida (artístico-educativa, País Vasco 1963-1968 *ca.*; periodística, París-España 1976-1997 *ca.*; feminista, París 1973-...; y artística, desde mediados de los 50 hasta la actualidad)<sup>1</sup>, manifestándose a modo de lo que en la Introducción definimos como “reflejo biográfico”. Es decir, hay una influencia del contexto en las distintas vías citadas, así como de las tres primeras enumeradas en su práctica artística.

Para llevar a cabo tal empresa, hemos estructurado el actual capítulo en dos apartados desde los que estudiaremos la repercusión que, en la sociedad española y francesa, tuvieron los hechos más relevantes acontecidos durante los períodos acotados, y las medidas *biopolíticas* adoptadas por los dirigentes de ambos países. Partimos pues de la consideración de que dichos factores contribuyeron a transformar decisivamente el entramado social de España y de Francia, determinando de manera asimétrica el margen de actuación de hombres y mujeres.

Al respecto, es capital reiterar lo indicado en la Introducción. Esto es que, debido a que el enfoque de nuestro estudio está directamente vinculado a las políticas de sexo-género y sexualidad, haremos un especial hincapié en todo lo relacionado con los métodos de control social que relegaban a las mujeres a las funciones de madre y esposa, y que limitaron sus ámbitos de actuación al del hogar. De esta manera, nos proponemos analizar un largo

---

1 En relación a la fecha de inicio de las citadas vías de actuación, es imprescindible aclarar que, debido a que el interés de la artista por las mismas, en muchos casos se remonta a su niñez, hemos optado por incluir el año en que se potencian dichas prácticas desde un punto de vista de profesionalización y/o participación activa.

período de discriminación social en el que se inscribió Esther Ferrer y teniendo en cuenta su condición biológica de mujer. Dicha situación generalizada, como abordaremos en el Capítulo III, provocó la toma de conciencia del colectivo afectado, así como su organización como lucha específica, la feminista. Será en este campo de batalla en el que, como trataremos entonces, Ferrer se involucró muy activamente a partir de su traslado a París en 1973, aunque su vinculación se remonta a un pensamiento y una práctica cotidianos muy anteriores a la citada fecha. Las especificidades de los contextos español y francés contribuyeron a retrasar la marcha feminista de estos dos países, sobre todo en la España franquista. Sin embargo, y como nos proponemos poner de manifiesto en el presente capítulo, dada la idéntica naturaleza de su opresión así como la similitud de las medidas biopolíticas adoptadas por los máximos dirigentes entre las décadas de los 40 y los 70, su lucha terminó convergiendo en un único camino con múltiples ramificaciones, y en paralelo a sus contemporáneas anglosajonas<sup>2</sup>.

Todas las cuestiones descritas forman parte de una actitud vital pro libertad que, como planteamos desde el título de nuestra investigación, está en estrecha relación con la *acción* de los/as *otros/as* que desencadena la (re)acción de la artista en diversos ámbitos.

---

2 Al ser esta una relevante cuestión para con nuestra investigación, profundizaremos en ella en el Capítulo III.

# 1. ESTADO ESPAÑOL, 1939-1975

De acuerdo a los objetivos explicitados en la pasada introducción, en este primer apartado estudiaremos el contexto político y social español acotado entre 1939 y 1975. Estas dos fechas corresponden, respectivamente, al término la Guerra Civil española (1936-1939) y a la llegada al poder el General Francisco Franco, y al final de su dictadura (1939-1975). Respecto a la citada delimitación temporal es conveniente subrayar que no se ajusta ni al año de nacimiento de Esther Ferrer (1937) ni al de la fecha de su “auto-exilio” (1973). Esto se debe a que la modificación del entramado social a analizar en relación a esta etapa de la biografía de la artista, tuvo su cuajo con la victoria del bando nacionalista (1939) y su “cese”<sup>3</sup> en 1975, una vez muerto el dictador. Este larguísimo período partió de la violenta ruptura con la dinámica del gobierno de la II República, y ocasionó el paso de un modelo político, ideológico y social democrático al de un Estado dictatorial autárquico y totalitario en el que se suprimieron la mayoría de las libertades individuales.

De este modo, proponemos el presente apartado con el firme propósito de contextualizar a Esther Ferrer como parte de la población española, en general, y como persona nacida con un sexo biológico de mujer, en particular. Son treinta y seis años durante los cuales trascurrieron su niñez, su pubertad, su juventud y parte de su madurez. Estas etapas vitales, como trataremos a continuación, estuvieron decisivamente marcadas por una guerra civil, por casi cuatro décadas de dictadura (de aislamiento, de represalias contra la disidencia franquista, de analfabetismo, de hambruna, de violencia machista, entre otros), así como por inscribirse en una de los períodos más beligerantes y conflictivos del siglo XX. A los trágicos acontecimientos ocurridos para con la humanidad durante la II Guerra Mundial (1939-1945)<sup>4</sup> –de entre los cuales, sin duda, destacamos el holocausto judío-, y al inicio de la Guerra Fría (1945-1991), pronto se sumarían la lucha perpetrada desde aquellos movimientos contraculturales que eclosionaron en el último tercio de la década de los sesenta.

---

3 Entrecorramos dicho término con la intención de subrayar que si bien a partir de la reinstauración de la democracia en el país la situación política española cambió significativamente, su repercusión en el terreno de lo social fue mucho más tardía. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, consideramos que la ralentización de este proceso de cambio de mentalidad y de los usos y costumbres de la población fue debida además de a la vigencia de muchas de las medidas biopolíticas implantadas por el régimen, sobretodo a la enorme huella que el engranaje de poder franquista consiguió dejar en nuestra sociedad. De hecho es significativo, como viene demostrando la realidad social española, que esta escena siga estando presente en la actualidad plagada de cuestiones inconclusas vinculadas a las posiciones de poder, a los intereses ideológicos y económicos, y en lo que respecta a nuestra investigación, al trinomio sexo-género-sexualidad.

4 Si bien es cierto que el posicionamiento oficial de España en la mencionada contienda fue neutral, tal y cómo demuestran muchos de los hechos y documentos históricos conocidos en la actualidad, su participación debe considerarse relativa. Al respecto, cabría subrayar, entre otros, el apoyo brindado por los países totalitarios al bando nacionalista durante la Guerra Civil española, así como el refugio procurado por el engranaje franquista a los/as altos cargos del poder nazi tras la derrota fascista en la II Guerra Mundial.

Dada la complejidad del referenciado panorama y que, como indicamos en la introducción, el formato expositivo de nuestro estudio es inductivo, estructuraremos el actual apartado en base a las dos etapas de la dictadura. Estas son *el primer franquismo* (comprendido entre el final de la Guerra Civil española y la derrota de los países del Eje, afines a la ideología franquista durante la II Guerra Mundial), y el *tardofranquismo* o *segunda etapa franquista* (iniciada con el triunfo de los Aliados y finalizando con la muerte del dictador)<sup>5</sup>. De este modo, trataremos cronológica y paralelamente los acontecimientos y los principales factores que provocarían la edulcoración o el recrudescimiento de la política del régimen en el que ha sido considerado por la mayoría de los/as estudiosos/as en el tema como uno de los episodios más duros y crudos del Estado español. Una oscura etapa de nuestra historia reciente, que fue vivida como testigo de primera generación por Esther Ferrer, y que se caracterizó por la imposición de una suerte de medidas biopolíticas que, como trataremos a continuación, fueron fundamentadas en supuestas verdades absolutas de acuerdo a la ideología franquista.

Habida cuenta de que dicha estrategia de poder comenzó por la aniquilación de todo resquicio demócrata, republicano, comunista o anarquista<sup>6</sup>, y que consiguió vetar a las mujeres a determinadas parcelas de actuación, estudiaremos con una mayor dedicación aquellas tácticas de control que más se vinculen a los dictados de sexo-género-sexualidad. Partimos pues, de la consideración de que la imposición del modelo de mujer del “ángel del hogar”<sup>7</sup> y de otros muchos métodos de control social definieron el estrecho margen de actuación de las mujeres, condicionando decisivamente los entornos educativo, social y artístico-cultural de Esther Ferrer durante más de una treintena de años. Tres ámbitos fundamentales para con nuestra investigación, ya que como trataremos en los sucesivos capítulos, constituyen las principales vías de actuación desarrolladas por la artista.

---

5 Esta fórmula ha sido planteada por historiadores como Javier Pradera. Véase al respecto VVAA (2006): *La Dictadura Franquista I. La mirada del tiempo 5: Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, vol. V, Madrid: *El País* S.L.

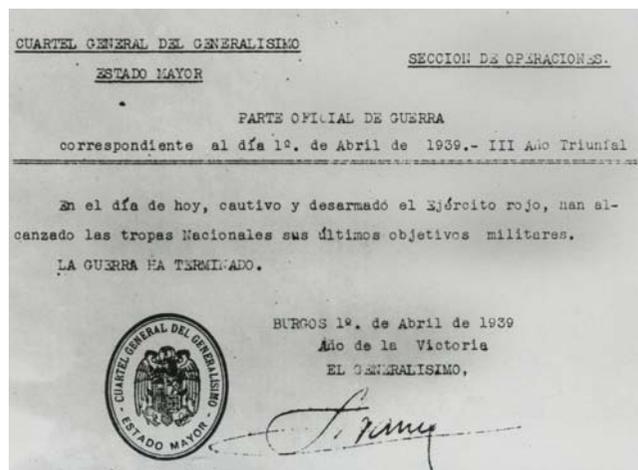
6 Como veremos en el Capítulo IV, Esther Ferrer se siente más cercana al pensamiento y a la práctica anarquista que a cualquier otra ideología política.

7 Un concepto definido por Fray Luis de León en su libro *La perfecta casada* (Salamanca, 1584), y como trataremos a lo largo del presente apartado, fue perpetrado hasta la saciedad además de, a través de manuales de conducta, novelas, revistas, etc., por el entramado social e institucional de la época. Al respecto, véase DE SINUÉS, Pilar (1857): *El ángel del hogar. Estudios morales acerca de la mujer*, Madrid.

## 1.1 APROXIMACIÓN A LA INGENIERIA FRANQUISTA BIOPOLÍTICA Y A SU MODELO POLÍTICO-SOCIAL SEXUADO (1939-1945)

Una vez abocetado el marco histórico-político y social a estudiar en este primer apartado, en el presente bloque analizaremos, a través de diferentes puntos, las principales medidas biopolíticas implantadas durante el primer franquismo (1939-1945) y expondremos los acontecimientos más relevantes que afectarían, positiva o negativamente, a la política régimen. De este modo, nos proponemos trazar una panorámica desde la que dar a conocer aquellos ámbitos de actuación en los que Esther Ferrer se comenzó a desarrollar como individuo y como artista. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, las particularidades de dicho entorno influyeron de forma relevante en las experiencias de la donostiarra, y como apuntaba ésta en su conferencia "Autorretrato a pesar mío"<sup>8</sup> y sustenta nuestra hipótesis, desteñirán de forma consciente o inconsciente en buena parte de sus elecciones y posicionamientos vitales así como en su práctica artística.

Esther Ferrer Ruiz nace en plena Guerra Civil española el 19 de diciembre de 1937 en Donostia-San Sebastián (País Vasco), poco después de que la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria Italiana bombardearan la población vasca de Guernica (26 de abril de 1937). Un año y cinco meses más tarde de su nacimiento y tras tres duros años de conflicto bélico e ideológico, el 1 de abril de 1939 se proclamaba en el Estado español "El día de la victoria", llamado así por los/as sublevados/as.



Primeras barricadas tras la sublevación militar, Barcelona, 1936 (*La Guerra Civil I*, 2006: 49) // Parte oficial de guerra, 1 de abril de 1939 (*La Guerra Civil II*, 2006: [263]).

8 García Muriana, 2006a. Respecto a la citada conferencia cabría recordar, que además de haber sido referencia por nosotros en la Introducción del presente estudio, ésta constituye uno de los testimonios más reveladores para con nuestra investigación.

Dicha victoria fue en buena medida obtenida gracias al apoyo de los dirigentes de las principales potencias fascistas Adolf Hitler (Alemania) y Benito Mussolini (Italia) al Frente Nacional durante la Guerra Civil española. Dicha fecha marcó el comienzo de la primera etapa de la dictadura franquista, la más severa debido al aislamiento internacional, debido a las continuas represalias contra los/as republicanos/as y otras identidades disidentes, y a las durísimas condiciones de vida correspondientes a los años de la reconstrucción. A éstas se sumaron también, la imposición de una suerte de estrategias biopolíticas que configuraron la realidad de los hombres y mujeres de la “Nueva España”<sup>9</sup>.



Encuentro entre Hitler y Franco, Hendaya (Francia), a 21 kms. de San Sebastián, 1940 (*La dictadura franquista I*, 2006: 84).

De este modo, en 1939, el general Francisco Franco, veterano militar africanista, se situó al frente de la Jefatura de Estado y con los poderes absolutos en su mano, declaró el Estado como nacional-catolicista<sup>10</sup>. A partir de ese momento y en todo el país, la Iglesia católica recuperó y amplió el poder que antes de la II República, el anterior dictador, José Antonio Primo de Rivera, le había otorgado a dicha institución<sup>11</sup>. Se iniciaba así lo que se ha denominado como la *Santa cruzada*, cuyo propósito fue el de re-cristianizar a la población a través de las santas misiones, los vía crucis<sup>12</sup>, las procesiones, los sermones dominicales, etc. Este proceso socializador fue capital en la remodelación del sistema socio-cultural franquista ya que, como trataremos a

9 Un período que, como trataremos en el actual apartado, no llegó a su fin hasta la victoria del Frente Aliado en la II Guerra Mundial en 1945, forzando así a Franco a desvincularse de las fuerzas del Eje y a modificar sutilmente la política de carácter fascista que protagonizó esta primera etapa.

10 “Franco, a imitación de los otros jefes de Estados totalitarios de Europa, reúne en su mano poderes omnímodos. La Ley de Administración de 1939 le otorga toda la potestad legislativa, mientras que los estatutos modificados de Falange (FET y de las JONS) del 31 de julio de 1939 dejan en su mano todas las facultades junto con la Junta Política y la Secretaría General. El artículo 47 declara solemnemente: «El jefe responde ante Dios y ante la Historia». En este sentido puede considerarse que Franco ha recibido los poderes de los antiguos reyes absolutos.”, (*La dictadura franquista I*, 2006: 82).

11 “España era un estado confesional católico desde 1938 de hecho, y de forma oficial desde el Concordato de 1953”; en DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar: “Del modelo a la imagen de mujeres y hombres bajo el franquismo” (Nielfa Cristóbal, 2003: 187).

12 Al respecto es importante mencionar que desde principios de los años 90, Esther Ferrer ha ejecutado en diversos lugares su performance *Vía Crucis o Le chemin de la croix (El camino de la cruz)*, así como que ha realizado varias versiones de ésta en formato instalación.

lo largo de este bloque, contribuyó de manera decisiva a transformar el tejido social de la sociedad española. El fortalecimiento de la Iglesia católica propició la expansión de su poder más allá del púlpito, integrándose en centros educativos, en actividades relacionadas con la cultura popular, y calando concienzudamente en el seno de las familias.



Recuperación de la imagen de la virgen de Covadonga, "exiliada" en la guerra civil, San Sebastián, 1939 (*La dictadura franquista I*, 2006: 19).

Así, la Iglesia católica se unió al Ejército y a Falange<sup>13</sup> constituyendo el triángulo de fuerza en el que se apoyó el régimen en su propósito de configurar el modelo socio-político que caracterizó al Nuevo Estado. Según Juan Eslava Galán, estos tres estamentos tuvieron como objetivo principal "[...] militarizar el orden público, recristianizar a los españoles y administrar cuartelariamente la economía, el trabajo y la cultura suprimiendo cualquier pervivencia liberal heredada de la República" (*La dictadura franquista I*, 2006: 18). Comenzaba así la erradicación del modelo de gobierno anterior y la instauración de un sistema autárquico, católico y fascista que, como trataremos a lo largo de este bloque, afectó muy negativamente al colectivo mujer, dificultando y/o mermando su libertad de actuación.

Durante la posguerra, el país entero estuvo sumergido en una profunda crisis económica e ideológica. A las pérdidas materiales y humanas ocasionadas en la contienda, pronto se le sumaron el porcentaje todavía hoy no computable de detractores/as del régimen (demócratas, *rojos/as*, anarquistas, entre otros/as) quienes, a pesar de las palabras pronunciadas por

---

13 El partido nacionalsindicalista de ultraderecha, Falange, fue fundado en 1933 por José Antonio Primo de Rivera, Julio Ruiz de Alda y Alfonso García Valdecasas. Un año más tarde se fusionó con las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS) y pasó a llamarse Falange Española de las JONS. En 1937, Franco decretaría la unificación de Falange y del movimiento carlista, convirtiéndose de este modo en Falange Española Tradicionalista y de las JONS (FET y de las JONS). En la actualidad, sigue siendo un partido falangista, fascista, de carácter antiparlamentario, vinculado al catolicismo contrario a los partidos políticos, y basado en el sistema propio de los estados totalitarios.

el Caudillo una vez terminada la guerra civil<sup>14</sup>, fueron perseguidos/as, fusilados/as<sup>15</sup>, encarcelados/as<sup>16</sup>, internados/as en campos de concentración o exiliados/as. Un proceso de erradicación fascista que arremetió contra todo resquicio republicano y cuyo fin no llegó hasta varios años después de la muerte de Franco<sup>17</sup>. Asimismo, este causó que, durante la guerra y la dictadura, buena parte del exilio español se dirigiese a Francia en busca de refugio y de trabajo. Sin embargo, y como testimonió la diputada republicana Victoria Kent, los/as exiliados/as españoles/as no siempre tuvieron una buena acogida en el territorio galo pues, como trataremos en el siguiente apartado, tras el Armisticio del 22 de junio de 1940, Francia fue dirigida por el mariscal Philippe Pétain, quién adoptó una política colaboracionista con el Tercer Reich<sup>18</sup>.



Instalaciones del campo de concentración Gurs (Francia) y refugiados españoles conducidos y vigilados por soldados franceses al campo de concentración de Tour de Carol (Francia), 1939 (*La Guerra Civil II*, 2006: 253 y 227).

14 “Nada tiene que temer de la justicia aquel que no tenga las manos manchadas de sangre”; en “Ellos no olvidan”, *El País*, 23/07/2006, p. 2.

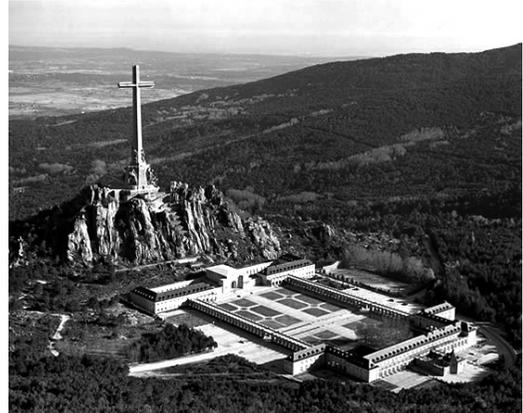
15 “El historiador Santos Juliá, basándose en estudios realizados en 36 provincias (algunos incompletos), da una cifra mínima de 90.000. «Las inscripciones de los paseados [los asesinados sin juicio en cunetas y campos] vienen a representar sólo un tercio de la realidad», escribe en *Víctimas de la guerra civil*, el libro sobre la represión en ambos bandos que coordinó en 1999”; en “90.000 fusilados, 900 desenterrados”, *El País*, 13/08/2006, p. 24.

16 “Tras la contienda, el régimen de Franco encarceló a 270.000 personas [...]. Unos 4.000 murieron de hambre y frío en las cárceles.”; en “Ellos no olvidan”, *El País*, 23/07/2006, p. 2.

17 Durante este oscuro período de la historia del Estado español, bastaba que un/a vecino/a señalase a otro/a como simpatizante del bando republicano para que las fuerzas del orden lo/a encarcelasen y/o le “diese el paseillo”, lo que equivalía a pegarle un tiro. Asimismo, se debe subrayar el hecho de que determinadas penas continuasen vigentes tras la muerte del dictador. Ejemplo de ello es que, hasta 1979 (cuatro años después del fenecimiento de Franco) no se desencarcelasen a los homosexuales a los que se les había aplicado la Ley de Vagos y Maleantes (vigente desde 1933, pero modificada en 1954 los artículos II y VI, añadiendo homosexual como figura delictiva) o la Ley de Peligrosidad Social y Rehabilitación social (1970).

18 “El Gobierno del general Baladier autorizaba la salida de los campos [de refugiados] en ciertas condiciones [...] A los restantes –la inmensa mayoría–, Francia les ofrecería dos opciones: alistarse en la Legión Francesa o hacerse repatriar a la España de Franco.”, (Roig Castellanos, 1986: 310).

Así pues, los/as supervivientes que permanecieron dentro de las fronteras españolas, tuvieron que hacer frente a la reconstrucción de las infraestructuras de los pueblos y de las ciudades que habían sido bombardeadas (dejando destruidos miles de hogares, de instalaciones eléctricas, de suministros de agua, etcétera), y a su vez, a la hambruna, a la pobreza y a las insuficientes condiciones higiénicas que no harían sino agravar el pesimismo generalizado entre la población e incrementar el índice de mortalidad. Una situación más cruda si cabe, para los/as detractores/as del régimen, ya que a ellos/as se les asignaron las tareas físicas y psicológicas más duras<sup>19</sup>.



Presos republicanos construyendo el Valle de los Caídos, e imagen reciente (2010) de dicho compendio arquitectónico en la actualidad (paseandohistoria.blogspot.com [última consulta: 4/06/2012]).

La propia Esther Ferrer hacía referencia a este crudo episodio de la historia del Estado español a través de un recuerdo de su niñez en el que veía pasar vagones de tren repletos de heridos, y nos explicaba su situación económica familiar:

“Vivíamos bien, pero sin lujo alguno, justo lo que necesitábamos. La mayoría de las niñas de mi colegio vivían mucho mejor que nosotras. A mi entender mi familia era la típica representante de la clase media española de la postguerra.” (García Muriana, 2005-2014)<sup>20</sup>.

---

19 Son ejemplo de ello, respectivamente, la construcción de la red ferroviaria que, de acuerdo a la nueva reorganización del territorio español, se centralizó en Madrid, así como la del Valle de los Caídos, donde en un primer momento fueron enterrados únicamente los cadáveres del bando nacionalista.

20 Tal y como indicamos en la Introducción de nuestro estudio, utilizaremos este modelo de cita cada vez que el contenido referenciado sea fruto de una conversación/entrevista mantenida con la artista vía correo electrónico.

Paralelamente a la situación descrita líneas atrás, Franco planteó la reconstrucción del país bajo el argumento de erigir a España como una súper potencia mundial<sup>21</sup>. Con tal propósito y desde un posicionamiento conservador y totalitario, el dictador adoptó un conjunto de medidas económicas y sociales, que dada la perspectiva histórica con la que actualmente contamos, nos permitiremos calificar como “métodos de control social” en pro de la instrumentalización de la sociedad de acuerdo a la ideología y a los propósitos franquistas. Respecto a las medidas biopolíticas aplicadas durante la primera etapa de la dictadura (mantenidas éstas, con algunas modificaciones, hasta el final de la misma), se debe señalar que, fueron dirigidas a restaurar el modelo tradicional de sociedad<sup>22</sup>. Este estuvo fundamentado en la asignación de roles de género y campos de actuación de hombres y mujeres, y si bien es cierto que se aplicaron al conjunto de la población española, como apuntamos en la introducción, perjudicó fundamentalmente a los colectivos considerados como “femeninos” (mujeres y homosexuales). Con objeto de ilustrar la mencionada afirmación, a continuación, nos disponemos a abordar aquellas tecnologías políticas de control que mejor describen el minúsculo margen de actuación de aquellas personas que como Esther Ferrer nacieron con un sexo biológico de mujer.

### 1.1.1. LA IMPLANTACIÓN DE UN CONJUNTO DE MEDIDAS NATALISTAS

Durante la posguerra el régimen implantó una serie de medidas natalistas, intrínsecamente vinculadas a la moral judeocristiana, cuyo fin fue el de repoblar el devastado país. Significativo de ello es que, el Estado procurase premios a la natalidad y adjudicase incentivos económicos a quienes contrajesen matrimonio<sup>23</sup>. En poco tiempo, estas dos medidas revirtieron favorablemente en los índices de natalidad y de nupcialidad, afectando especialmente a los/las jóvenes así como a las parejas que, sin haber pasado previamente por el altar, convivían, según la confesión católica, “en pecado”.

---

21 Además de que dicha fórmula estuvo muy en la línea de los países fascistas, consideramos interesante apuntar que, dada la trayectoria de España como “súper potencia mundial” en su época máximo esplendor, de algún modo, dicha expresión parece querer aludir a aquellos años de “gloria” basados en un colonialismo agresivo.

22 En relación al calado que éste orden social, de marcado carácter patriarcal, es de reseñar que su herencia no sólo se manifestó durante la *Transición española* (1975-1982), sino que, como demuestra la realidad social actual, llega hasta nuestros días.

23 Cabe señalar que las políticas relacionadas con la maternología y eugenesia tienen su apogeo durante el primer tercio del s. XX -desde un punto de vista “médico”-, si bien durante el período franquista tales medidas se acentuaron y mitificaron desde el nacionalsocialismo ideológico. Por ejemplo, el Fuero de los Españoles –calcado del mussoliniano- reconocía una protección especial a las familias numerosas (30 pesetas mensuales a partir de dos hijos, con aumentos progresivos según el número de descendientes, más aparte los mencionados premios a la natalidad).



Familias ganadoras del premio a la natalidad por hijos habidos en el matrimonio y por los hijos que han sobrevivido. De izq. a dcha.: "Premio a la virtud en la vida conyugal. Fotografía Videca. *Crónica*, 11/03/1934 (Théband, 2003: 688) // Barcelona, mayo 1968 (*La dictadura franquista II*, 2006: 126).

Asimismo, cabe señalar que, paralelamente, se inició una persecución en contra de la esterilidad voluntaria y de la práctica abortiva, suponiendo un importante retroceso para con los avances acontecidos en el campo de la contracepción durante la II República. Ejemplo de ello es que, a partir de la ley de 24 de enero de 1941, se estableciesen duras penas contra el ejercicio de las citadas prácticas, así como que se suprimiesen la ley de divorcio (1932), la ley de despenalización del aborto (1936)<sup>24</sup> y la ley de matrimonios civiles (1932)<sup>25</sup>. Y es que en este proceso de aniquilamiento de todo resquicio republicano, el régimen tuvo especial interés por la abolición de aquellas leyes vinculadas a las libertades individuales como es la autogestión del propio cuerpo, afectando más directamente a las mujeres.

Respecto al entorno más cercano de Esther Ferrer, cabría subrayar que la artista se criase en el seno de una familia cuya posición económica no era demasiado holgada, debido en parte a que en su casa convivían nueve hermanos/as, sus padres y su abuela (García Muriana, 2005-2014).

### 1.1.2. EL RESTABLECIMIENTO DEL MODELO DE FAMILIA TRADICIONAL COMO ÚNICO VÁLIDO PARA EL ESTADO

Con el reconocimiento de la oficialidad de la religión católica como la única confesión posible, el matrimonio canónico se convirtió en el modelo exclusivo de unión legal válido a todos los efectos. Un precepto gracias al cual el régimen y la Iglesia católica consiguieron restablecer

---

24 Dicha ley, que había sido promulgada con Federica Montseny como ministra de sanidad republicana, no llegó a ser ejecutada debido al estallido de la Guerra Civil española.

25 "A partir de 1938 [...]Y en 1944 se reinstauraron los artículos derogados, durante la República, relativos a crímenes pasionales, adulterio, etc." (Roig Castellanos, 1986: 316).

el tradicional modelo de familia<sup>26</sup>, articulada en torno al citado tipo de unión y a su función “productivo-económica”<sup>27</sup>. Paralelamente, se estigmatizaron aquellas prácticas e identidades sexuales que no tuvieran como finalidad la procreación, como la masturbación o el sexo por placer (homosexual, heterosexual, plurisexual, intersexual, entre otras)<sup>28</sup>.

La comunidad eclesiástica, por su parte, estipuló y difundió el mensaje de que “la familia debía construirse jerárquicamente en una sociedad jerárquica” (Garrido González *et alii*, 1997: 530), afianzando una estructura interna que confería el “bastón de mando” al padre, al esposo o al hermano (“cabezas de familia”). Una autoridad que, según el catolicismo, le había sido conferida a los hombres directamente por Dios, y en base a la cual se reforzaron los tradicionales roles de género (masculino=hombre, femenino=mujer). De este modo, se justificaba, por un lado, que el varón había sido agraciado de manera “natural” –o lo que es lo mismo, “divina”- con la fuerza física (correspondiéndole por ello, el derecho y el deber de la dominación), y por otro, que la mujer -carente de esta aptitud, al parecer, propiamente masculina- tenía de manera innata un espíritu de sacrificio hacia los demás que le venía dado por su capacidad biológica para procrear -nuevamente nos remitimos a lo divino y a lo natural-<sup>29</sup>.

Contemporáneamente a la difusión de este discurso católico (compartido por el régimen) la ciencia, liderada por cabezas como el endocrinólogo Gregorio Marañón, retomó argumentos propios de la maternología (Nash, 1984: 22)<sup>30</sup> y de la reforma eugenésica de principios de

---

26 En este sentido es interesante señalar que ya en 1939, en vísperas de la II Guerra Mundial, el Papa Pío XII había difundido el mensaje de que “[...] la familia se constituye en la comunidad natural anterior a la sociedad civil, en la unidad que garantiza la cohesión interna de la sociedad y la supervivencia y refugio frente a un mundo externo en continua amenaza”; en Folguera Crespo, Pilar: “El franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975)” (Garrido González *et alii*, 1997: 529).

27 Una lectura más profunda y quizás más retorcida del mencionado posicionamiento eclesiástico podría llevarnos a pensar que, de igual modo, este razonamiento formó parte de la instauración de un sistema social productivo falocrático. Al respecto, cabe recordar la propaganda franquista: “Los niños de hoy son los hombres de mañana y España los quiere sanos y fuertes”.

28 Curiosamente, en este período los matrimonios dormían en camas separadas, y el coito solamente se practicaba en beneficio de la procreación –y en ocasiones, con sayo incluido- y no del placer. Durante siglos la Iglesia católica, defendió “la postura del misionero” como la única válida a ojos de Dios, sosteniendo que favorecía la concepción y que evitaba el gozo pecaminoso procurado mediante otras prácticas sexuales.

29 Respecto a la función reproductiva de la mujer, consideramos relevante subrayar que, como el influjo de tal pensamiento fue común en otros países y culturas, en la década de los setenta, surgió un feminismo conocido como Esencialista, que se caracterizó por defender como condición intrínseca de las mujeres la maternidad. Un debate que todavía en la actualidad permanece vigente en muchos círculos feministas. Véase al respecto, por ejemplo, AMORÓS, Celia; DE MIGUEL, Ana [eds.] (2005): *Teoría Feminista: de la ilustración a la globalización*. Madrid: Minerva Ediciones.

30 La maternología se propuso como una ciencia que garantizara la higiene de la raza y del correcto desempeño de la maternidad biológica. Véase al respecto NASH, Mary (1993): “Maternidad, Maternología y Reforma Eugénica en España, 1900-1939” (Théband, 2003: 687-708).

siglo XX con el propósito de paliar las idénticas exigencias socioculturales, económicas y demográficas de ambos períodos. De este modo, desde la ciencia y la medicina se continuaron tomando muchas libertades para afirmar que, en primer lugar, las diferencias biológicas (características fisonómicas y fisiológicas) de uno y otro sexo, además de naturales eran complementarias por lo que, en segundo lugar, la maternidad se constituiría como el eje fundamental de la feminidad<sup>31</sup>.

En base a las afirmaciones citadas hasta el momento, la asignación de un género u otro a cada uno de los dos sexos aceptados y validados por la ciencia, por la Iglesia católica y por el régimen –reducidos éstos a hombre y mujer- se convirtieron en categorías estancas naturalizadas (que no naturales), que no podían ser ni cuestionadas ni modificadas. Por ello, y como apuntamos líneas atrás, los dos primeros, estigmatizaron aquellas prácticas sexuales que estuvieran fuera de la heteronormatividad y que no tuviesen como único objeto la procreación, y las etiquetaron como enfermedades sexuales o sexopatías<sup>32</sup>. Respecto al fuerte calado y a la expansiva red generada en relación a tales supuestos, cabe mencionar la proliferación de “estudios” sobre sexualidad y maritalidad que fueron publicados a lo largo de la dictadura franquista, cuya pátina de verdad le sería dada por la ciencia médica<sup>33</sup>. Dichos escritos funcionaron como manuales de género y de sexualidad, avalando el discurso médico y religioso de la época<sup>34</sup>.

---

31 En 1939, una vez terminadas las actividades de la Sección Femenina en la retaguardia (apéndice de la FET y de las JONS dirigido por Pilar Primo de Rivera), se reorganizaría con objeto de: “crear una mujer nueva que no podía ser una mujer modernista que empieza por negar su feminidad, evitar la maternidad, ser buena amiga del marido y acaba por ser un simpático compañero del varón, sino una mujer de su tiempo, feliz en la maternidad, educando a sus hijos, demostrando un interés femenino por los asuntos de su marido y proporcionándoles un refugio tranquilo contra los azares de la vida pública; en pocas palabras limpiamente moderna” (Roig Castellanos, 1986: 318); es decir, demonizar el estilo de vida de la mujer moderna.

32 Durante el franquismo, la homosexualidad estuvo constantemente perseguida y castigada por el régimen, por ser considerada como antinatural y constituir un cortocircuito en su sistema de control y de productividad de los cuerpos. Así, bajo el argumento de bien moral y seguridad social, se modificaron determinados artículos del código penal y se establecieron leyes con las que se aplicó dicha actitud homófoba. Recordemos al respecto, la “preocupación” demostrada por la ciencia respecto al comportamiento de estos/as individuos/as (Departamento Especial de Homosexuales), los “electroshocks” –como los llamaba la prensa- como terapia de conversión a la heterosexualidad, la Ley de Vagos y Maleantes –desde la que, como citamos anteriormente, desde 1954 se tipificó la homosexualidad como delito- o la posterior Ley de Peligrosidad Social y Rehabilitación social (1970). Igualmente, cabe recordar que esta última ley no se derogó hasta 1979, así como que no fuese hasta el 17 de mayo de 1990, cuando la Organización Mundial de la Salud suprimiese la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales, dando así fin a siglos de discriminación y torturas “médicamente” permitidas.

33 Destacaremos como ejemplo de ello, la figura del Doctor López Ibor, autor de *El descubrimiento de la intimidad* (1952), el *Libro de la vida sexual* (1968), entre un largo etcétera; o los archiconocidos *El Matrimonio del Éxito* de Salvador Iserte (1969), o *El Libro del Joven* (1960) y *El Libro de la Joven* (1961) del Doctor Carnot.

34 En términos modernos, puede señalarse el nacimiento de la sexopatía principalmente con la publicación del libro *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing (1886), primer escrito dedicado enteramente a las “perversiones sexuales” desde un punto de vista clínico, donde se introduce por primera vez el término “homosexual”. Véase al respecto Mondimore, Francis Mark (1998): *Una historia natural de la homosexualidad*. Barcelona: Paidós.



Pequeña muestra de algunos de los títulos publicados en España entre las décadas cincuenta y setenta (Colección particular).

Pero estas atribuciones que, según la Iglesia católica no tenían sino un origen divino, y según la ciencia provenían de la naturaleza, no sólo determinaron socialmente las capacidades y posibilidades de cada uno de estos dos sexos sino que, además marcaron las fronteras de los espacios de actuación de ambos, siendo el espacio público una prerrogativa del hombre y el ámbito de lo doméstico (privado) el lugar donde dificultosamente trataba de desarrollarse la mujer.

En relación a dicha realidad social y a la biografía de Esther Ferrer, es capital señalar que, como trataremos en el Capítulo III, las supuestas verdades naturales en las que se sustentó el orden jerárquico y dicotómico social, fueron reiterativamente cuestionadas por la artista en los numerosos artículos de tirada nacional publicados entre las décadas 70 y 90. La propia Ferrer nos comentaba acerca del sentido de esta estructura social:

“El que la familia se mantenga unida, pasa por la mujer. Eso seguro. Pero es que la familia era el vehículo de transmisión de los valores del régimen. Eso es importante. Por eso lo hacían.” (García Muriana, 2006b).

De acuerdo con la valoración de Esther Ferrer, consideramos que la figura de la mujer fue clave en este proceso de transmisión de valores, y por ello era primordial conseguir que se mantuviese esta *ficción* de orden social. Para tal fin, y como consecuencia de la obligatoriedad de los mandatos de *La Biblia* (comunes a los del régimen), además se anularon los enlaces civiles, y todas las parejas que habían sido unidas durante la II República (cuando el país era aconfesional) se vieron forzadas a regular su situación frente a un sacerdote<sup>35</sup>. Asimismo y como consecuencia de la derogación de la Ley del Divorcio, se dejaron sin efecto aquellas uniones civiles que habían sido contraídas tras un divorcio previo, por lo que muchos/as

35 Asimismo, es interesante señalar que muchos/as agnósticos/as tuvieron que bautizar a sus hijos/as con nombres que estuviesen incluidos en el santoral. Una realidad que se convertiría por su reiteración e imposición en una costumbre de la que la población española no se pudo librar, dependiendo del lugar, hasta bien entrada la década de los noventa.

pasaron a estar nuevamente casados/as con el/la cónyuge del anterior matrimonio. De este modo, la frase pronunciada por el sacerdote durante la ceremonia del matrimonio católico “hasta que la muerte os separe”<sup>36</sup> ponía el broche de oro a este método de control social, que como planteaba la artista líneas atrás, procuró el perfecto funcionamiento de un engranaje ideado con la intención de transmitir valores (morales, sociales y culturales, entre otros), que por su carácter artificial requieren de una continua reiteración lingüística y *performativa* por parte de la sociedad<sup>37</sup>.

Destacamos también, como una más de las medidas biopolíticas aplicadas desde el comienzo de la dictadura relacionadas con la organización jerárquica del modelo de familia tradicional, la imposibilidad por ley de que las mujeres tuviesen algún bien a su nombre, incluida una simple cartilla de ahorro. De este modo, las españolas pasaron a ser completamente dependientes financieramente de sus maridos, o en su ausencia de éstos, de sus padres y/o hermanos varones. Dicha realidad social no cambiaría hasta mediados de los años setenta: “Margarita Nelken dijo que sólo el divorcio ofrecía a la mujer una garantía de dignidad personal, puesto que, por muy emancipada que estuviese por la ley, todavía estaba expuesta a la posibilidad de injusticia en el seno del matrimonio” (Scanlon, 1986: 267-268), y abocó a muchas solteras a casarse, a hacerse monjas o a prostituirse. Además, la soltería fue asociada a condiciones como el lesbianismo y a posicionamientos como el ateísmo o el agnosticismo.

Por otro lado, es interesante subrayar que, a diferencia del término “solterón”, el de “solterona” estuvo –y sigue estando– asociada a connotaciones negativas ya que fue vista como un sujeto marginal, que voluntaria o involuntariamente, no cumplía los cometidos propios de la feminidad de la época (el de la maternidad ligada al matrimonio)<sup>38</sup>. Curiosamente, la expresión popular utilizada para quienes anduvieron por este sendero fue la de “quedarse para vestir santos” (equivalente a cuidar a sus familiares o enfermos/as), o más literalmente, ser las “siervas de Dios”<sup>39</sup>. En cuanto a quienes como Esther Ferrer, se codearon públicamente con hombres, y que supuestamente “desaprovechaban su potencial casadero”, con frecuencia eran tachadas de *putas*. Sobre esta actitud, en relación al arte y al feminismo, la artista comentaba:

---

36 Respecto a la citada frase, es de subrayar que, como trataremos en el Capítulo IV, ésta forme parte de la pieza *Una proposición ZAJ* (1973-74) de Esther Ferrer.

37 Véase al respecto de este concepto, y su revisión en clave de género, respectivamente, AUSTIN, J.J. (1955): *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.; y BUTLER, J. (2004): *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.

38 Consideramos significativo el hecho de que, como trataremos en el Capítulo IV, Esther Ferrer escribiese un texto titulado “Femenino/Masculino o el sexismo en los diccionarios” (*L'Evidence*, n°1, Été, París, 1993; y publicado también en *Doce Notas Preliminares*, n°4, Para Olvidar el siglo XX, Madrid 1994).

39 Cabe señalar que en la tradición judeo-cristina Dios es representado como un varón de barba y cabello blanco; aludiendo simbólicamente a atributos como la longevidad, la experiencia y la sabiduría, asociados durante siglos por la Iglesia católica a los hombres.

“Con respecto a la lucha puramente feminista, creo que el hecho de que yo hiciera ciertas cosas como Zaj, en España y en el medio machista, ya era un acto de lucha feminista, teniendo en cuenta que a mí me llamaban puta en los periódicos.”  
(*Desacuerdos I*, 2004: 130).

Igualmente, es importante mencionar la reorganización del trabajo extra-doméstico como otra de las medidas biopolíticas asociadas a la implantación del modelo de familia tradicional. Durante la reconstrucción, y como recompensa al valor demostrado en el campo de batalla, el régimen devolvió y/o adjudicó (según el caso) a los nacionalistas aquellos puestos de trabajo que anteriormente habían sido ocupados por los hombres del bando contrario o por mujeres (sin importar en este caso, al bando al que perteneciesen). Una medida que fue reforzada (al igual que su lógica) con la creación de leyes como la Ley de subsidio familiar (18 de julio de 1938) que impedía a las madres buscar “en la fábrica o en el taller un salario con el que cubrir la insuficiencia del conseguido por el padre”<sup>40</sup>, o la Ley de ayuda familiar (marzo de 1946), desde la cual se penalizaba, con la pérdida del plus familiar, a aquellas familias donde la esposa ejerciera un trabajo fuera de los confines del hogar<sup>41</sup>.

Al margen de la legislación vigente, en el ámbito laboral se aplicó lo conocido como “dote nupcial”, que consistía en despedir a aquellas trabajadoras que, en breve, se iban a desposar. Por consiguiente, y a diferencia de los tiempos de la II República, las mujeres de este período se vieron obligadas (por ley<sup>42</sup> o sin ella) a abandonar y/o a ceder los cargos desempeñados antes del golpe de estado franquista, reduciendo aún más si cabe, su margen de actuación al desempeño del rol de madre, de esposa fiel, en definitiva, de “ángel del hogar”, y quedando confinada al ámbito de lo doméstico<sup>43</sup> y a la sumisión casi absoluta.

---

40 “Es consigna rigurosa de nuestra Revolución elevar y fortalecer la familia en su tradición cristiana, sociedad natural perfecta y cimiento de la Nación. En cumplimiento de la anterior misión ha de otorgarse al trabajador —sin perjuicio del salario justo y remunerador de su esfuerzo— la cantidad de bienes indispensables para que aunque su prole sea numerosa —y así lo exige la Patria— no se rompa el equilibrio económico de su hogar y llegue la miseria, obligando a la madre a buscar en la fábrica o taller un salario con que cubrir la insuficiencia del conseguido por el padre, apartándola de su función suprema e insustituible que es la de preparar sus hijos, arma y base de la Nación, en su doble aspecto espiritual y material.” (Régimen Obligatorio de Subsidios Familiares, Publicaciones del Instituto Nacional de Previsión. Ministerio de Organización y Acción Sindical, Santander, 11/1938).

41 En 1940 de cada 100 trabajadoras del campo, 70 lo hacían en concepto de ayuda familiar y sin cobrar salario alguno.

42 “El arquetipo ideal de mujer estaba definido a partir de la radical separación de papeles y ámbitos de actuación decretada el 4 de septiembre de 1938, ratificada por la del 17 de julio de 1945 por «razones de orden moral».” (González *et alii*, 1997: 535).

43 Al respecto, cabría subrayar que, durante la posguerra, se animó a la población a reconstruir de manera humilde y económica sus hogares, utilizando como argumento que la casa era el único reducto que les aislaría de la cruda realidad que se vivía en el exterior. Para llevar a cabo este fin, la mujer fue la encargada de administrar las finanzas familiares y los alimentos, además del cuidado de los retoños y del marido.



Curso de la Sección Femenina durante la dictadura franquista: apuntesdedemografia.wordpress.com, Grupo de Investigación de Dinámicas Demográficas, IEGD, CCHS, CSIC [última consulta: 10/10/2012]<sup>44</sup>.

En relación a dicha situación, consideramos significativo que el padre de Esther Ferrer, Bartolomé Manuel Ferrer Andrea, fuese el único miembro de la familia que contase con un trabajo remunerado fuera del ámbito doméstico (concretamente, ejerciendo de delegado de la firma alemana AEG), y que su madre, Natividad Ruiz Almarza se dedicase, como la mayoría de las mujeres españolas durante la posguerra, a las labores del hogar, al cuidado y a la educación de sus hijos e hijas:

“No éramos en absoluto ricos aunque en algunos aspectos pudiera parecerlo porque, por ejemplo, teníamos muchachas en casa, pero es que había mucho trabajo ¡Nueve niños! Y mi padre no quería que mi madre se agotara, bastante tenía con administrar la casa y ¡dar a luz sin parar! [...] Y los uniformes del colegio y los vestidos de verano, nos los hacía una modista que venía a coser a mi casa -supongo también porque era más barato que comprarlos hechos-, y mis hermanas heredaban cierta ropa de las mayores.” (García Muriana, 2005-2014).

En base al testimonio de la artista, se podría afirmar que, en un sentido formal, la familia Ferrer Ruiz –como tantas otras- se inscribió dentro de las expectativas del régimen. No obstante, dudamos de que su dinámica interna participase estrictamente de las razones de este orden<sup>45</sup>.

---

44 Según los datos del citado blog científico: “En el franquismo se conjugaron el tradicionalismo, el catolicismo de Estado y el nacionalismo fascista para conformar una ideología demográfica en la que la familia ocupaba un lugar central, y debía ser la clave de acceso a unas tasas de natalidad crecientes. En las mujeres recaía la responsabilidad incluso por la muerte prematura de sus hijos, y la sección femenina del movimiento se dedicó a aleccionarlas para evitarlo: «Enseñaremos a las mujeres el cuidado de los hijos, por que no tiene perdón que mueran por ignorancia tantos niños que son siervos de Dios y futuros soldados de España. Les enseñaremos también el arreglo de la casa y el gusto por las labores artesanas y por la música. Les infundiremos ese modo de ser que quería José Antonio para todos los españoles para que así ellas cuando tengan hijos, puedan formar a los pequeños en el amor de Dios y en esta manera de ser de la Falange». (PRIMO DE RIVERA, Pilar -1939-, “Discurso en la Concentración de Medina”. EN: Y, mayo, Madrid, SF de FET de las JONS)” [última consulta: 10/10/2012].

45 Según la propia artista, el pensamiento político de sus progenitores era más bien monárquico, aunque añade: “supongo que si hubiera habido una República se hubieran adaptado, si les hubiesen dejado, sobre todo mi madre, practicar su religión, educar a sus hijos como quería, etc.” (García Muriana, 2005-2014).

### 1.1.3. LA SUPRESIÓN DE LA COEDUCACIÓN Y OTROS MODELOS EDUCATIVOS PROGRESISTAS

En plena Guerra Civil, el bando nacionalista iniciaba un proceso de erradicación de aquellos sistemas o métodos educativos que diferían con sus intereses ideológicos y políticos<sup>46</sup>. Una vez en el poder, Franco, muy consciente de la importancia de la enseñanza como medio de transmisión de valores, desmanteló el sistema educativo instaurado durante la II República en colaboración con la ILE (Institución Libre de Enseñanza) y adjudicó su hegemonía a la Iglesia católica. A partir de ese momento, y de acuerdo a lo descrito al inicio del presente bloque, la mencionada institución se convirtió en el principal agente socializador por el cual se transmitirían desde la infancia hasta la madurez, los valores y la ideología católicos y franquistas<sup>47</sup>.

Asimismo, “por razones de orden moral y eficacia pedagógica”, se suprimió la coeducación prescribiendo la segregación por sexo y la formación particular de niños y niñas en la Educación primaria. En base a tales argumentos, en todos los estudios se introdujeron asignaturas religiosas<sup>48</sup>, y se impartió una formación diferenciada. Para ello, se implantaron materias específicas de acuerdo al rol social estipulado para cada uno de los dos sexos biológicos aceptados, traducándose esto, en el caso de las jóvenes, en la obligatoriedad de la asignatura “Hogar” (por decreto de 28 de diciembre de 1939). Su enseñanza fue encargada a la Sección Femenina (basada ésta en la doctrina cristiana y en los principios nacional-sindicalistas), iniciándose en 1941 en las escuelas de primaria y secundaria. En 1944 se extendió a la Universidad y en 1950 llegó hasta las Escuelas de Magisterio; una carrera que, en la mencionada década, estudió Esther Ferrer. En esta misma dirección, el servicio social sirvió de instrumento para llegar a los sectores de mujeres que quisieron ejercer una carrera o profesión.

---

46 De entre estos, destacamos por su vinculación con Esther Ferrer, las escuelas Freinet. Como trataremos en el Capítulo II, a principios de los años 60, la artista y José Antonio Sistiaga emprendieron y co-dirigieron dos proyectos educativos experimentales basados la pedagogía del francés Célestine Freinet.

47 “En el marco de los agentes socializadores, hay que mencionar a las congregaciones marianas e Hijas de María y a las órdenes religiosas femeninas y, obviamente, a la Sección Femenina. Su discurso estaba dirigido a exaltar el papel de las mujeres como esposas y madres y a garantizar la aplicación de la política natalista del régimen [...]” (González *et alii*, 1997: 535).

48 “[...] «En todos los centros docentes la enseñanza se ajustará a los principios del dogma y la moral de la Iglesia católica» (Artículo 26); «Se garantiza la enseñanza de la Religión católica como materia ordinaria y obligatoria en todos los centros docentes» (Artículo 27).”, “La Ley sobre Ordenación de la Universidad Española (29 de julio de 1943) declara: «La Ley, además de reconocer los derechos docentes de la Iglesia en materia universitaria, quiere ante todo que la Universidad del Estado sea católica. Todas sus actividades habrán de tener como guía suprema el dogma y la moral cristiana y lo establecido por los sagrados cánones respecto a la enseñanza».” (*La dictadura franquista I*, 2006: 210 y 129).



Concentración nacional de las Organizaciones Juveniles; guiones de la Sección Femenina y margaritas, Madrid, 1939 (*La dictadura franquista I*, 2006: 46 y 47).

Dichas modificaciones estructurales procuraron que, al igual que el resto de niñas, la educación de Esther Ferrer estuviese dirigida a la dotación de una serie de conocimientos que las preparara para la vida familiar<sup>49</sup> y que vetaba su acceso a materias formativas que no fuesen “propias” de su sexo y género<sup>50</sup>. Mientras que, en el caso de los varones, desde la escuela hasta el servicio militar, se les transmitían un conjunto de valores tales como la disciplina o la virilidad, y cuyo objeto fue el asimilar su rol de dominación masculina, dentro de las pautas marcadas (fieles éstas a las consignas del régimen y al todo por la patria). Al respecto, es interesante destacar que, en los centros masculinos, se impartió como asignatura homóloga a “Hogar”, la llamada “Formación del Espíritu Nacional”.

Así, la citada remodelación de los contenidos educativos (aplicada tanto en los centros públicos como en los privados<sup>51</sup>), procuró que quienes como Esther Ferrer cursaron la mayoría de sus estudios en el contexto de la dictadura, fuesen adoctrinados/as, desde su infancia hasta su madurez, en el nacional-catolicismo. De este modo, y durante casi cuarenta años, se consiguió naturalizar un constructo social que, teniendo en cuenta la ausencia de modelos alternativos, no tuvo rival.

---

49 “Desde las aulas se recuerda a las jóvenes que las cualidades que deben adornarlas son la obediencia, la subordinación «Vos esposa, habéis de estar sujeta a vuestro marido», se les recuerda a las adolescentes la obediencia y la modestia «... la mujer tiene el deber de rechazar todo cuanto sea en desdoro de su pudor, modestia y recato, que son su adorno y su mayo»” (González *et alii*, 1997: 535).

50 Como abordaremos en el siguiente punto, las opciones formativas profesionales de las mujeres de este período fueron muy limitadas, ya que estuvieron enfocadas a empleos propios del sector servicios, de la industria textil, del calzado o tabacalera, así como al servicio social, pero sobre todo a las labores del hogar.

51 En palabras de la artista: “íbamos a colegios de pago caros, eran los más cercanos a nuestra casa.” (García Muriana, 2005-2014).

### 1.1.4. LA PROMOCIÓN DE UNA FORMACIÓN PROFESIONAL DETERMINISTA PARA LA MUJER

Ante el incalculable número de bajas laborales producidas durante la guerra y la posguerra, a principios de los años cuarenta el Ministerio optó por promocionar la Formación Profesional de la mujer. Así, el Decreto del 17 de noviembre de 1943 fijaba la formación de la Junta Profesional de la Sección de Enseñanzas Profesionales de la Mujer, cuyo objeto fue la instauración de centros de enseñanza femeninos dedicados a ofrecer una formación profesional enmarcada en los dictados de sexo y género. Una opción a la que, de forma preferente, pudieron optar las mujeres del bando nacionalista, repercutiendo “colateralmente” en las republicanas y en las familiares de los/as rojos/as. Con frecuencia, éstas últimas sólo pudieron conseguir su ganapán realizando oficios relacionados con la limpieza y la costura, dedicándose al negocio del estraperlo o ejerciendo la prostitución. En definitiva, fueron convertidas en el último eslabón de la cadena, y en ocasiones, en la cabeza de turco de las redadas policiales<sup>52</sup>.

No obstante, la formación de todas las mujeres (con independencia de su ideología política) fue acotada a determinados tipos de trabajo ya que, desde la citada década se les vetó el derecho a ejercer puestos de poder tales como “[...] abogado del Estado, agente de Cambio y Bolsa, médico del Cuerpo Facultativo de Prisiones, técnico de Aduanas, inspector Técnico del Trabajo, fiscal, juez, magistrado, y también quedó excluida de las oposiciones al Cuerpo Diplomático, Cuerpo de Registradores de la Propiedad y Cuerpo de Notarios.” (Roig Castellanos, 1986: 317). Así, y como consecuencia de dicho dictado social, se redujo muy considerablemente la capacidad de profesionalización y de decisión de las mujeres, procurando así la pérdida de otra de sus parcelas de libertad.

En cuanto a la relación de dicha realidad social de las mujeres con la biografía de Esther Ferrer, es capital destacar que, tras la educación secundaria, la artista estudió Magisterio y poco más tarde, Asistente Social. Asimismo, se debe subrayar que, a finales de la década de los cincuenta/principios de los sesenta<sup>53</sup>, ésta se matriculó en las carreras de Filosofía y Letras<sup>54</sup>, y en Periodismo y Ciencias de la Información. Estudios todos ellos que, de acuerdo al enfoque de nuestro estudio y como trataremos en los Capítulos II y III, reflejan un claro interés y preocupación por lo social, suponiendo el germen de las vías de actuación educativa (década de los 60) y periodística (1976-1997 *ca.*).

52 Curiosamente, hasta 1956, la prostitución fue legal y los burdeles, las mancebías y las casas de tolerancia permanecieron abiertos hasta el citado año; posteriormente, su apertura fue clandestina.

53 Respecto a las fechas exactas en las que Esther Ferrer realizó las citadas carreras, se debe mencionar el hecho de que en la actualidad no existan documentos en los que éstas se reflejen, así como que la propia artista no las recuerde con exactitud.

54 La citada carrera fue abandonada por la artista un año después de su inicio.

### 1.1.5. LA INSTAURACIÓN DE SISTEMAS DE CONTROL SOBRE LOS MEDIOS

El sofisticado engranaje de control informativo y socio-cultural franquista empezó a ser armado tres años antes de que el bando nacionalista venciese al republicano. En 1936 se implantó el que fuera su gabinete de censura (1936-1975)<sup>55</sup>, en 1938 se destituyó por ley la libertad de prensa en el país<sup>56</sup>, y en 1942, el NO-DO se convertía en el único canal de información audiovisual, desde el cual se difundieron los logros y la ideología del régimen hasta la democratización de la TV en los hogares<sup>57</sup>.



Imágenes del NO-DO (fuente: Internet, 2011).

Asimismo, y por su importancia en relación a la grave situación de pobreza y de analfabetismo de la España de posguerra<sup>58</sup>, debe considerarse especialmente el citado monopolio informativo y el control de la radio. Estos fueron los principales medios comprensibles y asequibles para la población de la época, y por ello se debe resaltar, además de su contribución a la integración social, también el carácter de vía de escape a la tan cruda realidad por la que pasaba la sociedad española, todo ello siempre dentro de los preceptos del régimen.

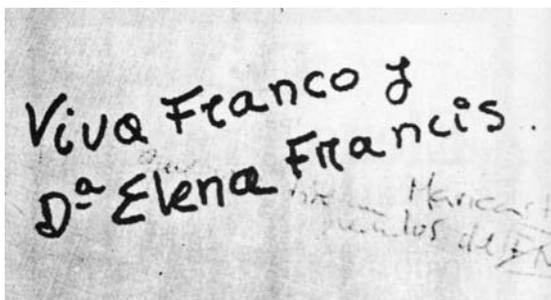
55 “A partir de 1936 se implantaron gabinetes de censura cinematográfica franquista que irían renovándose hasta 1975; desde el año 1942, se crearía una comisión clasificadora de «películas de interés nacional.» (O.R.G.I.A, 2005: 93).

56 Desde la Ley de Prensa del 22 de abril de 1938, la prensa española en general se había convertido en una institución al servicio del Estado”; en Domínguez Prats, Pilar (2003): “Del modelo a la imagen de mujeres y hombres bajo el franquismo” (Nielfa Cristóbal, 2003: 187).

57 El NO-DO (acrónimo de Noticiero Documental) era el formato informativo usado por el régimen franquista. Emitido desde 1942 y hasta 1981, este breve film se presentaba en todos los cines justo antes de la proyección de la película programada para la ocasión.

58 “La baja instrucción de la mujer española, teniendo en cuenta que la media de asistencia a las aulas, entre los años cuarenta y cincuenta, fue de 33,84 por cien, y que según el censo de 1950, todavía la población femenina era analfabeta en un 18,3 por 100, mientras que la masculina lo era únicamente en un 9 por cien (201).” (Roig Castellanos, 1986: 380). Respecto a estos datos, es de señalar que, desde un punto de vista plástico, fueron traducidos por Luí Buñuel en su película-documental *Las Hurdes, tierra sin pan*, 1932. Este film curiosamente fue financiado por el escultor y anarquista Ramón Acín, artífice de una de las escuelas Freinet en Huesca y fusilado por los fascistas en 1936 durante la Guerra Civil española.

Ambas valoraciones fueron tenidas muy en cuenta por los programadores radiofónicos, cuyos principales objetivos fueron entretener y adoctrinar a los/as españoles/as a través de concursos, seriales radiofónicos, programas religiosos y musicales (el folclore y la canción española representaron el “sentimiento español”, y ensalzaron los valores patrios). Dentro de los diferentes formatos comunicativos, en la línea de lo expuesto tuvieron un gran impacto los consultorios como Radio Fémica o el archiconocido de Elena Francis. Este último estuvo personificado en la voz de varias locutoras como María Garriga, Rosario Caballé o Maruja Fernández, entre otras, a lo largo de los casi cuarenta años que duró el programa (1947 y 1984). Destacamos su ávido formato radiofónico consistente en un consultorio expresamente dirigido a las mujeres, desde el cual dicho colectivo haría “visibles” sus problemas y preocupaciones, esperando a que la locutora -con la que se identificarían o idealizarían la mayor parte de las españolas- las guiase en la toma de sus decisiones. Un trampantojo que, como ha quedado demostrado en el libro de Juan Soto Viñolo -también guionista del programa en cuestión-, respondía a una argucia del poder cuyo objetivo fue el de reforzar el prototipo de mujer obediente comprensivo y sin pretensiones que promocionaba la Iglesia y el régimen<sup>59</sup>.



Pintada en el Campus universitario de Somosaguas, Madrid, s.f. // Retrato de Juan Soto Viñolo, la verdadera Elena Francis durante los años 60 (Soto Viñolo, 1996: 104).

De este modo, a través de los mencionados mecanismos de poder (a los que, a partir de 1956 se añadiría la televisión), se seleccionó la información y se fomentaron las escasas actividades culturales que, al margen de la institución de la Iglesia católica, fueron programadas durante los casi cuarenta años de dictadura. No obstante, y dado que el contexto que estamos abordando en el presente bloque es el de la primera etapa franquista, destacaremos de la misma que, si bien desde el gabinete de censura “se regularon” las escenas y los diálogos de las películas proyectadas en los cines, el mensaje de las obras de teatro, y los contenidos de la radio, de las revistas, de las obras literarias y de los estudios y ensayos, con la destitución de la libertad de prensa, se suprimió radicalmente el derecho a conocer y a narrar lo que estaba sucediendo dentro y fuera de la España de Franco.

59 “Desde el franquismo autárquico hasta la transición democrática, la señora Francis envió a las ondas [sic] hertzianas su mensaje moralizante, escrito, leído y producido por otras personas.” (Soto Viñolo, 1996: 29).

Por otro lado, consideramos significativo que, en una España aislada política y socialmente, carente de eventos artísticos y culturales (al margen del citado folclore españolista), la religión se erigiese como el pilar de la vida cotidiana de la mayoría de los/as españoles/as, y el ocio se limitase al culto a los toros y al fútbol (dirigidos a un público masculino) y a los santos (devoción femenina).



Mujeres con peineta y mantilla en una procesión de Semana Santa, 1953 // Miguel Báez *El Litri*, 1952 y 1955, (*Toros y estas populares*, 2006: 101, 98 y [99]).

Así pues, como trataremos en el siguiente apartado y desarrollaremos en el Capítulo II, la esfera artístico-cultural española se redujo a dar visibilidad y a promocionar la ideología y los valores propios del régimen<sup>60</sup>. Obstaculizando y/o erradicando con tales fines, cualquier tipo de disidencia representacional y cultural que pudiera suponer una amenaza para el franquismo.

Respecto a este árido episodio de la historia del Estado español en relación a la biografía de Esther Ferrer, es capital poner de relieve que, desde muy temprana edad acompañó a su padre a los escasos conciertos y obras de teatro programadas por entonces en el contexto vasco. En torno a dicha cuestión, incluimos un fragmento de la conversación mantenida con la artista:

“- Me comentaste que tu padre te llevaba a conciertos y a otros eventos ¿Tenía tu padre alguna relación directa con el mundo del arte?

- No ninguna pero leía mucho, cuando tenía tiempo porque trabajaba muchísimo

---

60 Un sentimiento que fue alentado desde el terreno de lo filmico en *Raza* (1942), cuyo guión fue escrito por la pluma de Francisco Franco, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, y que mostraba el inequívoco y válido punto de vista del bando vencedor en la Guerra Civil. O mediante otras tecnologías como el reconocimiento de la diversidad -siempre “española”-, en el proyecto de *Coros y Danzas*, y sus múltiples concursos y exhibiciones tanto a nivel nacional como internacional.

para mantener a la familia y le gustaba la música y el teatro.” (García Muriana, 2005-2014).

En relación al calado que estas experiencias tuvieron sobre Esther Ferrer, consideramos importante subrayar que, como trataremos a lo largo de nuestro estudio, éste se ve reflejado en el interés demostrado por la artista durante toda su vida por la música.

Tras haber expuesto las principales las medidas biopolíticas implantadas por el régimen en esta primera etapa de la dictadura, y haber abocetado el modo en que éstas fueron aplicadas y la lógica a través de la cual fueron justificadas, damos paso al tratamiento de la segunda etapa franquista. En ésta se mantuvo la citada mística de la sexualidad (interiorizada y naturalizada socialmente) que sirvió para avalar la tradicional asignación del género (rol social) a cada sexo biológico, hombre (masculino) y mujer (femenino), eliminando cualquier duda tras los locos años 20 y los republicanos años 30. El modelo de “la nueva mujer” surgido como consecuencia de la I Guerra Mundial (cuyo momento dorado se establece en el período de entreguerras europeo coincidente con la bonanza económica y las mejoras estructurales del Estado español durante la dictadura de Primo de Rivera), a diferencia del modelo del “ángel del hogar”, aspiró a incorporarse a diferentes facetas de la vida pública (trabajo remunerado con la consiguiente independencia económica, etc.) (Sentamans, 2010). Asimismo, es conveniente subrayar que, como trataremos en el Capítulo III, el restablecimiento del tradicional modelo de familia (y de los consabidos roles) fue una política común aplicada en la mayoría de los países extranjeros.

## **1.2. CAPACIDAD DE ADAPTACIÓN Y FISURAS EN EL ENGRANAJE FRANQUISTA (1945-1975)**

Tras haber descrito anteriormente la nueva realidad de la población española durante la primera etapa franquista, y habiendo definido también las medidas biopolíticas que más contribuyeron a transformar el entramado social del momento, en el presente bloque nos disponemos a abordar la segunda etapa de la dictadura (1945-1975). De este modo, y de acuerdo al objetivo del actual capítulo, estudiaremos el contexto en el que Esther Ferrer pasó su juventud y buena parte de su madurez, y en el que estudió las carreras de Magisterio, Asistente Social, parcialmente Filosofía y Letras, y se licenció en Periodismo y Ciencias de la información. Asimismo, es capital subrayar que, en este marco espacio-temporal se inscribieron los primeros viajes de la artista al territorio galo, su incursión en el círculo artístico vasco, su primer encuentro con ZAJ, la co-dirección de dos proyectos educativos experimentales, dos estancias breves en París y una gira por Europa como miembro de ZAJ.

Debido a que el enfoque de nuestro estudio está directamente vinculado a las cuestiones relacionadas con el sexo, el género y la sexualidad, en el actual bloque, nos centraremos en estudiar cómo las medidas biopolíticas implantadas en el periodo anterior se vieron ligeramente modificadas a consecuencia de la derrota de las fuerzas del Eje (1945), los posteriores pactos con el bando capitalista durante la Guerra Fría (1945-1991) y la participación de España en el desarrollo de la nueva industria europea (años 60). Así, durante el tardofranquismo (etapa en la que Esther Ferrer siguió residiendo en San Sebastián, a excepción de los años que pasó en Madrid), el régimen se benefició económica y políticamente de su relación con principal potencia vencedora de la II Guerra Mundial, pero también se vio obligado a modificar algunas de las medidas adoptadas durante la primera fase de la dictadura. Esto provocó las que hemos considerado como las primeras fisuras en el sofisticado engranaje franquista, las cuales como trataremos a continuación, fueron aprovechadas por los bandos e individuos contrarios al régimen, y contribuyeron a la sutil transformación en los modos de vida de la sociedad española, y tímidamente la de los estereotipos de género.

### **1.2.1. CONSECUENCIAS PARA LA ESPAÑA DE FRANCO TRAS LA DERROTA DEL FRENTE DEL EJE**

Atendiendo al orden cronológico de los hechos históricos acontecidos, presentamos como primer agente de cambio el posicionamiento adoptado por los Aliados y por sus organizaciones e instituciones tras su victoria en la II Guerra Mundial. Dicho resultado puso temporalmente en jaque al régimen, ya que la afinidad de Franco con la política fascista y

con los principales mandatarios de las potencias del Eje provocó la inmediata retirada de los embajadores extranjeros de Madrid, el rechazo unánime de Estados Unidos, de Francia y de Inglaterra al régimen franquista, y la negativa de la ONU<sup>61</sup> a que España formase parte en la mencionada organización<sup>62</sup>.

Como apuntamos líneas atrás y contra todo pronóstico, la derrota de los estados totalitarios y el rechazo de los mencionados países y de la ONU, no significó el restablecimiento de la democracia en el Estado español. Ello a pesar de que los gobiernos democráticos instaron al “generalísimo” a que abandonase el poder, así como al fortalecimiento de los sindicatos y partidos políticos que continuaban su actividad en la clandestinidad<sup>63</sup>. De este modo, y durante este intersticio temporal, Franco consiguió el apoyo ideológico y financiero del dictador argentino Juan Domingo Perón<sup>64</sup>, y dado que su afinidad con el fascismo era vox pópuli, inició con carácter de urgencia un “lavado de cara” de su gobierno. Entre las medidas tomadas para tal fin destacamos: la retirada del uniforme de camisa azul de la Falange, la eliminación por decreto (11 de septiembre de 1945) del saludo fascista (el brazo en alto), y la estrategia de distracción de la Ley de Referéndum Nacional de 22 de octubre de 1945, que antecedía su siguiente movimiento, siendo éste, la presentación ante las Cortes en 1947 del Proyecto de Ley de Sucesión a la Jefatura de Estado. Esta fue na ley cuya esperada aprobación, por parte de los/as detractores/as del régimen, se convirtió en un espejismo

---

61 Organización de las Naciones Unidas. “El nombre de «Naciones Unidas», acuñado por el Presidente de los Estados Unidos Franklin D. Roosevelt, se utilizó por primera vez el 1º de enero de 1942, en plena segunda guerra mundial, cuando representantes de 26 naciones aprobaron la «Declaración de las Naciones Unidas», en virtud de la cual sus respectivos gobiernos se comprometían a seguir luchando juntos contra las Potencias del Eje, Alemania, Italia y Japón. [...] Las Naciones Unidas empezaron a existir oficialmente el 24 de octubre de 1945, después de que la Carta fuera ratificada por China, Francia, la Unión Soviética, el Reino Unido, los Estados Unidos y la mayoría de los demás signatarios.” ([www.un.org/es/aboutun/history/](http://www.un.org/es/aboutun/history/) [última consulta: 20/03/2011]).

62 Al respecto, cabría destacar que, contemporáneamente a estos hechos, el dictador proporcionó a un número incalculable de nazis, una buena acogida en distintas localizaciones del territorio español, siendo predilectas las Islas Baleares y el litoral mediterráneo. Véase al respecto *La huella de la bota. De los nazis del franquismo a la nueva ultraderecha* (Joan Cantarero, 2010), que señala Denia como un epicentro de concentración, o el documental *A la caza del último nazi* (2009), producido para el programa Documentos TV de La 2 de Televisión Española, y emitido el 24/07/2010 ([www.rtve.es/noticias/20090917/caza-del-ultimo-nazi/292863.shtml](http://www.rtve.es/noticias/20090917/caza-del-ultimo-nazi/292863.shtml)) [última consulta: 10/05/2011]).

63 Cerca de 14.000 afiliados/as de UGT y el PCE intentaban articular un ejército guerrillero con los/as milicianos/as.

64 “Cuando parece que todo el mundo se vuelve contra el régimen, Argentina, regida por la dictadura militar de sesgo populista del general Perón, tiende su mano a Franco votando a favor de España en la ONU y firmando un tratado comercial hispano-argentino. Perón concede a España un crédito de 350 millones de dólares que asegura el suministro de grandes cantidades de trigo, carne congelada, lentejas y maíz con los que socorrer a la hambrienta España.” (*La dictadura franquista I*, 2006: 163).

de democracia<sup>65</sup>. Igual de vanos fueron los esfuerzos de los sindicatos, partidos políticos y milicianos/as que, como mencionamos líneas atrás, reforzaron su actividad, sobre todo, durante los dos primeros años que sucedieron a la derrota del Eje.



Niños acogidos en el centro de Auxilio Social, Galicia // Fco. Franco y Carmen Polo en Santiago de Compostela (*La Guerra Civil II*, 2006: 101 y 191) // Colegio electoral, Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado, 6 de julio de 1947, Madrid (*La dictadura franquista I*, 2006: 167).

## 1.2.2. LA REPERCUSIÓN DE LA GUERRA FRÍA EN EL ESTADO ESPAÑOL

El segundo agente de cambio a mencionar es el desencadenamiento de la Guerra Fría (1945-1991), siendo éste un conflicto ideológico que amenazaba con convertirse en la siguiente contienda bélica, en la que se confrontaron los gobiernos de los países defensores de los modelos capitalista y comunista. No obstante, la Guerra Fría supuso un enfrentamiento político, económico, social, tecnológico, militar e informativo, que afortunadamente nunca llegó a convertirse en un combate “cuerpo a cuerpo”, de ahí su nombre.

Tal y como apuntamos en la introducción anterior, el papel ejercido por el Estado español en este nuevo conflicto mundial estuvo ligado a que la península fuese considerada como un punto estratégico geopolítico clave de cara a librar dicha batalla. Por este motivo, tanto la ONU como algunos de los países democráticos y defensores del modelo capitalista que, inicialmente se habían mostrado contrarios al franquismo, decidieron levantar el cerco y

---

65 “[...] en su artículo 3.º que «Todos los ciudadanos españoles, mayores de veintitún años, sin distinción de sexo, estado o profesión, tienen derecho y la obligación de votar». Así quedaba establecido el derecho a voto de la mujer española en el nuevo orden. Sin embargo, ¡oh paradoja!, la primera vez que pudo ejercer fue para votar —ya que aquellos días no votar podía traer malas consecuencias— una ley que establecía que la mujer no podía reinar, ateniéndose a la Ley Sállica, importada de Francia por la Casa de Borbón y defendida desde el pasado siglo únicamente por los carlistas. (Treinta años más tarde volvería a ocurrir otro tanto, aunque entonces lo que se votaba era una Constitución democrática).” (Roig Castellanos, 1986: 376).

estrechar las manos con el dictador. Ante este inesperado golpe de suerte que toleraba la política del régimen, en 1947, y tras un duro año de lucha activa de las guerrillas y a consecuencia de las bajas en los frentes republicano y anarquista, las esperanzas de oposición se vieron defraudadas. El PCE decidió abandonar la lucha guerrillera y al igual que éste, muchos/as milicianos/as, también conocidos/as como maquis, se retiraron sin encontrar la ocasión de reorganizarse hasta bien entrada la década de los sesenta.



Marina Jinesta, miliciana y miembro de la Juventud Comunista, Hotel Colón, Barcelona 1936 (*La Guerra Civil I*, 2006: 54-55) // FERRER, Esther (1977): "Una mujer, capitana del ejército republicano", *El País semanal*, 09/01/1977, pp. 4-5.

En 1950 la ONU admitía a España en la organización de alimentación y agricultura (aliviando la escasez de víveres y ampliando el mercado español), y poco después se restablecieron las relaciones diplomáticas con los países miembros, siendo clave en esta decisión el voto favorable de Estados Unidos<sup>66</sup>. Un año más tarde, el país fue aceptado en la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). En 1953, Francisco Franco firmaba el Concordato con la Santa Sede<sup>67</sup>, y formalizaba el trato con EE.UU., materializándose éste en el *Primer Plan de Desarrollo* (consolidado en 1959 con el *Segundo Plan de Desarrollo*). Dicho acuerdo procuró el establecimiento de las bases militares norteamericanas en el territorio español, y como contraprestación, el régimen obtuvo una substancial inyección financiera que contribuyó a propulsar el desarrollo industrial y el restablecimiento económico del país<sup>68</sup>.

66 Frente al voto favorable de EE.UU. se debe señalar la abstención de Francia e Inglaterra, pero más todavía, el voto en contra de México (país que habría acogido buena parte del exilio español durante la Guerra Civil y la primera etapa franquista) y de diversos países comunistas.

67 "[...] motivo de muchas dificultades después de la celebración del Vaticano II, en el que entre otros puntos, se reconocía la exclusividad del matrimonio canónico con valor civil; adaptación de la enseñanza al dogma y enseñanza religiosa obligatoria a todos los niveles; además de la creación de un patrimonio eclesiástico y conveniente dotación del clero." (Roig Castellanos, 1986: 377).

68 El acercamiento entre estos dos países será interpretado de un modo corrosivo en la película de Luis García Berlanga *Bienvenido Mister Marshall* (1952).



Firma del Concordato entre España y la Santa Sede, agosto 1953, Roma (Italia), (*La dictadura franquista I*, 2006: 210).

Sin embargo, aunque en esta etapa de la dictadura se contó con el beneplácito de las dos potencias mundiales, la económica y la espiritual (EE.UU. e Iglesia católica)<sup>69</sup>, asegurando así su permanencia en el poder, el dictador se vio forzado a incluir (a petición de la ONU) un paquete de reformas jurídicas y legales. La política franquista tuvo pues que adaptarse a las nuevas circunstancias haciéndose necesaria la reforma del Código Civil<sup>70</sup>, ya que como país aliado España tenía la obligación de cumplir muchos de los mandatos incluidos en la Carta de Naciones Unidas y otros organismos dependientes de la ONU. Un hecho significativo para con las mujeres y que está en relación con este proceso de adaptación del régimen es que, por primera vez, se organizase un Congreso Nacional de Justicia y Derecho en el Estado español, en el que se inscribieron ponencias relacionadas con la situación jurídica de la mujer en la familia así como en determinados aspectos del derecho privado<sup>71</sup>.

Además, y como apuntábamos, el dictador se vio forzado a modificar ligeramente algunas de las medidas biopolíticas adoptadas en el periodo anterior, provocando así las primeras fisuras en su engranaje político. De entre estas, destacamos inicialmente, la apertura de fronteras del país, pues además de mejorar las relaciones con los nuevos aliados del régimen, también facilitó el retorno de algunos/as exiliados/as y favoreció a quienes como Esther Ferrer se propusieron viajar al extranjero y adquirir una experiencia e información, difícil y/o imposible de conseguir en la España de Franco.

---

69 Ambos apoyos fueron reforzados unos años más tarde debido a la participación de los tecnócratas del Opus Dei ya que “El Plan de Estabilización de 1959 y las reformas económicas, jurídicas, administrativas y educativas puestas en marcha por los ministros del Opus Dei bajo el amparo del almirante Carrero abrieron las ventanas de oportunidad necesarias para impulsar el desarrollo económico y modificar la estructura social del país.” “La renta per cápita pasó de 300 dólares en 1960 a 2.500 en 1975; la tasa anual de crecimiento superó el 7%.” (*La dictadura franquista II*, 2006: 7).

70 El 24 de abril de 1958 se promulgó una ley por la que quedaron reformados sesenta y seis artículos del Código Civil.

71 Aunque las conclusiones del mencionado congreso no fueron muy satisfactorias, este acontecimiento fue considerado por algunos/as como un hecho muy significativo. Además, se fundó la Asociación de Mujeres Universitarias (1956 ca.) y se convocaron una serie de seminarios entorno al tema “La mujer y la ley”.

“Yo no me acuerdo exactamente de la fecha, como no me acuerdo de ninguna fecha de mi vida, pero éramos lo suficientemente mayores como para ir en coche; porque nosotros «pasábamos» en coche. [...] Yo no tenía coche, nunca he tenido, pero mis amigas o mis amigos sí tenían. Pues empezamos a pasar a Francia, pasábamos cuando queríamos. De vez en cuando cerraban las fronteras y no se podía pasar, porque había ocurrido algo en España. Nosotras íbamos a Hendaya, Bayona, Saint-Jean-de-Luz... raramente hasta Burdeos. Leíamos sobre todo los periódicos para enterarnos de lo que pasaba en España. Los leíamos en los cafés, comprábamos revistas, íbamos al cine. Nos enterábamos de lo que pasaba artísticamente en el mundo. Así conseguíamos información. Luego, cuando estuve estudiando en Madrid, muchos años más tarde, había una librería que si les pedías un libro que no se podía encontrar en España, te lo conseguían. En San Sebastián también había una pero era más complicado, si les dabas la referencia de un libro o de una revista extranjera, te lo pedían, y «bajo cuerda», evidentemente, te lo vendían. Pero claro, tenías que conocer a la gente y tener un poco de confianza, porque eran libros que no se publicaban en España o que estaban prohibidos.”<sup>72</sup>

Como pone de manifiesto el testimonio de la artista, sus circunstancias personales del momento (su vinculación a San Sebastián, que esta ciudad fuese un paso fronterizo con Francia, y que sus amistades tuvieran coche y viajaran con frecuencia al país vecino), facilitaron que Esther Ferrer pudiese beneficiarse de algunas de las consecuencias de la referenciada “concesión” franquista; de entre las que destacamos, el tráfico de información clandestino, y la posibilidad de ser testigo de primera generación de parte de lo que acontecía en el extranjero.



Reapertura de la frontera con Francia, Irún (Guipúzcoa), 1948 // Franco y Eisenhower, Madrid, 1959, (*La dictadura franquista I*, 2006: 179 y [287]).

<sup>72</sup> Respuesta a propósito de la pregunta de “Empecemos por los viajes que esporádicamente realizabas a Francia, alrededor de los años cincuenta, ¿qué edad tenías entonces?” (García Muriana, 2006b).

De este modo, la alianza del dictador con el bando capitalista se tradujo en una lenta y raquítica apertura al resto del mundo, simbolizada por las visitas de importantes figuras políticas como el presidente de EE.UU. D.D. Eisenhower, de estrellas del celuloide como Ava Gardner o Rita Hayworth, o de músicos tan en boga como The Beatles<sup>73</sup>. Una mutación que paulatinamente procuró el paso del “[...] primer Estado dictatorial de los años cuarenta, configurado como anticapitalista y contramoderno desde la tradición imperial nacionalcatólica, al modelo capitalista globalizado, posmoderno y de talante neoimperialista impulsado por Estados Unidos”<sup>74</sup>.



La actriz norteamericana Rita Hayworth, plaza de toros de la Maestranza, Sevilla, 1950 (*Toros y estas populares*, 2006: 96)// Visita del grupo musical The Beatles, Aeropuerto de Barajas, Madrid, julio, 1965 (*La dictadura franquista II*, 2006: 84).

En relación dicho momento de transformación, es conveniente recordar que, contemporáneamente, Esther Ferrer estuvo cursando las carreras de Magisterio y de Asistente Social. Un recorrido académico que, de acuerdo al testimonio de la artista se sitúa alrededor de los años 1956 y 1958. Cuando en 2006 le preguntamos a Ferrer qué le llevó a estudiar los mencionados estudios, nos contestó:

“Siempre me ha preocupado/interesado la cuestión social, pero soy alérgica a la disciplina monolítica de los partidos. En esta carrera se estudiaba sociología, algo de economía, psicología, derecho laboral, etc. Me parecía que facilitar la información en una empresa, por ejemplo, enseñar a los trabajadores cuáles eran sus derechos, al menos sobre el papel, informarles, ayudarles y estimularles para que los exigieran cuando correspondía, era algo realmente eficaz.” (García Muriana, 2005-2014).

73 Es posible que el desconocimiento de la lengua anglófona por parte de la mayoría de la población española fuese un elemento clave para la toma de esta decisión, pues muchas de las letras de las canciones de este grupo inspiraban a la juventud a comportarse fuera de los dictados del régimen.

74 Véase al respecto, Vilarós, Teresa M.: “Línea de Fuerza: Banalidad y Biopolítica: La transición española y el nuevo orden del mundo” (*Desacuerdos 2*, 2005: 40).

Respecto al interés y preocupación manifestado por la artista en la cita anterior, es capital subrayar que su defensa por los derechos de las personas será un *continuum* en su trayectoria vital. Siendo éste un aspecto clave para la defensa de la hipótesis principal de nuestra investigación ya que, como trataremos a lo largo del estudio, esto se refleja en las principales vías de actuación desarrolladas por la misma. Significativo de ello es, que tras su primera estancia breve en París (principios de los años 60), Ferrer se matriculase en la Universidad de Navarra<sup>75</sup>, en las carreras de Filosofía y Letras (Campus de San Sebastián), y de Periodismo y Ciencias de la Información (Campus de Pamplona), así como que, paralelamente emprendiese, en colaboración con el artista José Antonio Sistiaga, un proyecto pedagógico de tintes políticos<sup>76</sup>.

### 1.2.3. LA INCIDENCIA DEL DESARROLLO INDUSTRIAL EUROPEO Y DEL MERCADO TURÍSTICO

El tercer agente de cambio a analizar es el momento álgido de desarrollo industrial vivido en Europa en los albores de la década de los sesenta. Como trataremos a continuación, este fenómeno contribuyó significativamente a generar algunas de las principales grietas en la política franquista, y como consecuencia, a transformar sutilmente el tejido social español del momento.

La eclosión producida en el seno de la industria europea y, en consecuencia, la mejora de las condiciones de vida disfrutada por buena parte de los países capitalistas, demandó mano de obra barata. Esta oportunidad fue aprovechada por el régimen para incentivar a la población española a que saliese fuera a ganarse el jornal, provocando un importante movimiento migratorio a países que, como Francia o Alemania, eran próximos a la península, así como a continentes como América latina y Australia. De este modo, durante el tardofranquismo, miles de familias españolas mejoraron su situación económica (aliviaron la escasez de víveres, de condiciones higiénicas y de asistencia médica), y dicho desarraigo laboral, comportó una notable inyección económica al país<sup>77</sup>, viéndose ésta reforzada con la aparición del *boom* turístico.

---

75 En 1952 se fundó la Universidad de Navarra dependiente del Opus Dei, que iniciaría a partir de 1961 un proceso de expansión fuera de su territorio, creando un campus satélite en San Sebastián. La propia artista comenta que esta universidad tenía una fama nada merecida. De su expulsión alrededor de 1968 de dicha institución, hablaremos más adelante.

76 Dada la importancia del mencionado proyecto para con nuestra investigación, éste será abordado con más detenimiento en el Capítulo II.

77 Véase al respecto *El tren de la memoria* (2005), documental dirigido por Marta Arribas y Ana Pérez (emitido en La 2 de TVE el viernes 23 de octubre de 2009).

De entre los factores que participaron en el desarrollo económico español de este período destacamos, además del nuevo orden social internacional, de la estabilidad económica e incremento del poder adquisitivo de la clase media extranjeros, y del desarrollo de la cultura del ocio en el mundo occidental, la producción en cadena de automóviles cada vez más asequibles (algidez del modelo *fordista*), la construcción de carreteras y autopistas (permitiendo un mayor flujo de viajeros/as), y la sustitución del avión de hélice por el de reacción (inicio de los vuelos *charter*), entre otros.



1960 – Falcon Tudor Sedan



1960 – Comet Sedan



1.963 – Galaxie 500 Convertible

Imágenes de campañas publicitarias asociadas a los nuevos modelos de Ford ([www.autopasion18.com/HISTORIA-FORD.htm](http://www.autopasion18.com/HISTORIA-FORD.htm) [última consulta: 15/12/2012]).

Igualmente, y especialmente vinculadas al turismo, se deben mencionar las condiciones climáticas y gastronómicas del país, así como el valor de la peseta. Unas circunstancias que se tradujeron en la llegada de oleadas de turistas a la “España Cañí”, “de los toros y de la peineta”, aportando al Estado pingües beneficios financieros. Así, y parafraseando el título de una película de factura nacional y de la época, el turismo se convertía en “un gran invento”<sup>78</sup> e impulsaba la economía del país desde el sector servicios<sup>79</sup>.

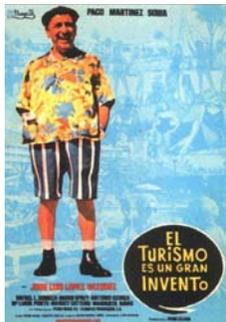
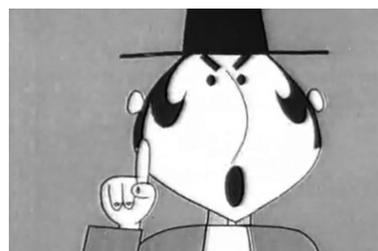
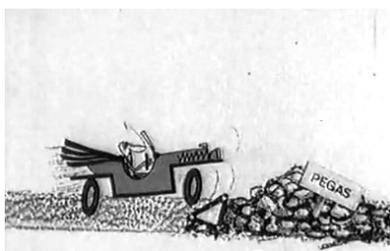


Imagen publicitaria y fotograma de la película de Pedro Lazaga, *El turismo es un gran invento*, 1967.

78 Véase al respecto una visión caricaturesca de lo citado en *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1967), o en otros ejemplos como *Amor a la española* (Fernando Merino, 1966); la visión siniestra del mismo fenómeno es observable en *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976).

79 Con objeto de poner de relieve lo importante que fue el turismo para el régimen franquista, nombraremos el episodio ocurrido en 1966 en la localidad almeriense de Palomares, donde tras la colisión de un bombardero B-52 y un K-125 de las Fuerzas Aéreas Estadounidenses, el Ministro de Información y Turismo (1962-1969) Manuel Fraga Iribarne, se retrató para los medios de comunicación sumergiéndose en el agua donde fueron vertidos los litros de gasoil y armas nucleares que transportaban los mencionados aviones.

Así, si la emigración procuró a la población española un primer acercamiento a los sistemas políticos y modos de vida alternativos (no dictatoriales), el turismo extranjero confirió cierta visibilidad a otros modelos identitarios, y propició un leve *fluir* de información. Este fue un conocimiento que trató de ser regulado por los dispositivos de vigilancia franquistas (como el citado Gabinete de Censura franquista o los distintos Ministerios), pudiendo ser obtenido con mayor “pureza”, básicamente, a través de la experiencia directa o mediante la narrativa oral de testigos de primera mano que habían viajado y/o residido en el extranjero.



Fotogramas de la campaña promocionada por el Ministerio de Información y Turismo español a principio de la década de los 60, con el propósito de instruir a los/as españoles/as en el respeto de los usos y costumbres de los/as turistas extranjeros/as<sup>80</sup>.

Este es el caso de Esther Ferrer, quien como comentaba en una de las citas anteriores, aprovechó sus circunstancias personales y las del momento para viajar a Francia y conocer la realidad político-social de ambos contextos. Asimismo, la artista se vio beneficiada, por el regreso al entorno cultural vasco de algunos/as artistas exiliados/as, así como por el hecho de que, desde aproximadamente el año 1961, su hermana Matilde Ferrer residiese en París, donde por entonces estudiaba en École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Según la propia Esther Ferrer, su primera estancia en la capital francesa tuvo lugar entre los años 1958-1962, y tuvo como intención estudiar arte; una formación que, como trataremos en el Capítulo II, finalmente obtuvo por la vía autodidacta<sup>81</sup>. Durante ese período, la donostiarra trabajó como *au pair* (cuidando a una niña), un empleo que le permitió mantenerse económicamente y que además, le procuró mucho tiempo libre para disfrutar de la oferta cultural del París de mediados del siglo XX:

80 “Es curioso que se celebre el turista mil millones pidiendo a los turistas que respeten la cultura de los sitios que visitan. En la España de los sesenta, la España de la turista un millón, se ponía el foco en recomendar a los españoles que aprendieran a respetar a los que llegaban y sus culturas, como muestran las campañas publicitarias de la época.”; en “Del turista un millón de España al turista mil millones del mundo”, *El País*, «Economía», 13/12/2012 (www.elpais.com [última consulta: 13/12/2012]).

81 Presuponemos que los motivos que llevaron a la artista a querer formarse artísticamente fuera del territorio español estuvieron relacionados, por un lado, con la situación de estancamiento cultural en la que se encontraba el país, y por otro, con el panorama socio-político y cultural francés. Recordemos que Francia a pesar de conservar un buen número de valores tradicionales había incluido -aunque de manera parcial e instrumental- a la mujer en la esfera pública, y que París compartiría con Nueva York el centro neurálgico artístico internacional.

“Fueron unos años maravillosos, por supuesto difíciles porque no teníamos ni un duro, pero unos años fantásticos por la posibilidad de ver miles de exposiciones, de ir a la cinemateca, -que costaba nada-, y ver todos los días tres películas que nunca hubiéramos soñado poder verlas en España: películas de los inicios del cine, exposiciones de fotografías, etc. Por tanto, desde el punto de vista de la formación artística, fueron unos años geniales. [...] el resto del tiempo hacíamos lo que nos daba la gana que era vivir sumergidas en el mundo del arte, no hacíamos más que eso. Yo dibujaba mucho en aquella época, no guardo ninguno de estos dibujos y ahora me da pena pero en aquella época la vida era más importante que todo, el poder ir y venir, ver, etc. Recuerdo que había cócteles en las galerías, y como no teníamos un duro todo el mundo sabía cuando había un *vernissage*, aunque la exposición no nos interesara íbamos claramente a comer y eso era nuestra cena. Conocimos a muchísimos artistas, fue una época maravillosa, y esta experiencia me ha formado muchísimo más que la universidad.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

A pesar de que, como señalamos con anterioridad, la duración de esta primera estancia en la capital gala es confusa e imprecisa<sup>82</sup>, esta experiencia le proporcionó a Esther Ferrer un cierto conocimiento de la escena artística y cultural extranjera, así como de la realidad socio-política francesa. Esta fue una información que, como profundizaremos en los Capítulos II y III, se vio complementada por las vivencias de quienes, por motivos políticos, ideológicos o económicos se habían marchado al extranjero, y regresaron gracias a las fisuras del engranaje franquista. La experiencia de éstos/as procuró otros puntos de vista, desde los que, de algún modo, se pondría en tela de juicio la veracidad de la “realidad” divulgada por el engranaje informativo del régimen.

Presuponemos que por ello, a partir de la aparición de TVE (el 28 de octubre de 1956), se reforzaron las argucias comunicativas perpetradas por el aparato de censura franquista. Como trataremos a continuación, la nueva plataforma audiovisual procuró la renovación de la industria cinematográfica española, siendo televisión y cine cruciales en el proceso de difusión y reafirmación de los estereotipos de género promocionados durante el franquismo<sup>83</sup>. Asimismo, es conveniente subrayar que, en el caso español, el uso del citado medio difirió significativamente de su empleo en el extranjero. Pues si bien es cierto que, como la mayoría de los países capitalistas, España aprovechó esta etapa de esplendor del medio tecnológico para incentivar el consumo y reiterar los tradicionales modelos de familia, de femineidad

---

82 Al respecto cabría recordar que, su estancia en París estuvo interrumpida por las frecuentes visitas que la artista realizó a España, y por su breve paso por Londres.

83 En relación al análisis de los prototipos de masculinidad y femineidad promocionados desde cine y la publicidad durante el tardofranquismo, véase el estudio llevado a cabo por el colectivo O.R.G.I.A: “Bastos, copas, oros espadas y dildos. Los reyes de la baraja española”, en VV.AA: *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*, Universidad de Valencia, Valencia 2005, pp. 84-95.

y de masculinidad, a diferencia de éstos, el único canal televisivo estatal no se hizo eco de la conflictiva situación político-social que contemporáneamente se estaba viendo a escala mundial.



La artista francesa Pascale Petit posando en bikini en las playas de Benidorm, 1965 (jdiaz474.wordpress.com [última consulta: 09/2012]) // Elke Sommer luciendo en una playa mayorkina el primer bikini del cine español (www.lne.es [última consulta: 09/2012]).

Así, a mediados de la década de los sesenta, debido a la proliferación del género fílmico y al acrecentado fenómeno turístico, se introducían en el cine español nuevas temáticas, siendo la más novedosa, la protagonizada por extranjeras. Significativo de ello, es la predilección demostrada por muchos<sup>84</sup> directores de la época, por construir personajes femeninos procedentes de países que estaban en vías de reivindicar la liberación sexual<sup>85</sup>. El uso de

84 De entre las raras excepciones de mujeres que consiguieron ejercer la profesión de cineasta dentro del contexto franquista, citamos, en primer lugar, el caso de la directora de cine, de radio y de televisión, Pilar Miró (1940-1997), quien, a pesar de haber trabajado en TVE a partir de 1960, no conseguiría dirigir su primera película *La petición*, hasta 1976 (una vez muerto el dictador). Y en segundo lugar, el de Josefina Molina (1936-...), galardonada en 2011 con el Goya de Honor. En palabras de esta directora veterana, el mayor logro de su amplia trayectoria es «haber sido una mujer nacida en el año 36 en una ciudad de provincias andaluza, que consiguió contra viento y marea hacer el trabajo que le gustaba. Por eso me pondría todas las medallas del mundo», en Nebreda, Marcos: “Josefina Molina, toda una vida de tenacidad y entusiasmo detrás de una cámara”, *El Mundo*, «cine», Galicia, 24/02/2012. [última consulta: 01/03/2012]. De acuerdo con la cineasta, esta tara se arrastró en España hasta mediados de la década de los noventa, y aún hoy día sigue siendo “un techo de cristal” para las mujeres.

85 Recordemos que, contemporáneamente al puritanismo nacional, en muchos de los países capitalistas que estaban disfrutando de los privilegios de un Estado del bienestar, se estaba extendiendo, desde mediados de los años sesenta, por un lado, un cambio en la moda que cada vez dejaba más a la vista el cuerpo de la mujer, un uso de su cuerpo sexualizado más descarado en la publicidad, y una reivindicación de libertad sexual asociada al movimiento hippie y más tarde a cierta rama del feminismo.

prendas de vestir como la minifalda<sup>86</sup> y el bikini<sup>87</sup> (dos grandes hits de la moda del momento), y del esmalte de uñas de colores llamativos, convirtió a sus portadoras en el principal agente de trasgresión de la moral defendida por la Iglesia católica y por el régimen, a través del modelo de femineidad tradicional<sup>88</sup>. Así, frente a la gazmoñería española, la nueva actitud propia de la mujer “liberada y autónoma”, desafiaba por su osadía a la moral españolista y al orden establecido, y al mismo tiempo, avivaba las fantasías eróticas de muchos españoles, y de otras tantas españolas, así como las lenguas de una sociedad pacata.



O.R.G.I.A: *PN.B. (Producto Nacional Bruto)*, video digital, 2005 [fotogramas].

Como comentábamos líneas atrás, la visibilidad de esta mujer hiper-feminizada –e hiperbólica– no sólo se limitó a las playas sino que fue también divulgada a través del cine de los años 60 y 70, en la mayoría de los casos, bajo el prisma de *femme fatal* devoradora de hombres casados<sup>89</sup>. Entre los efectos que tal enfoque fílmico provocó en la sociedad del momento, destacamos el hecho de que muchas españolas viesan a esta tipología de mujer como una amenaza

86 En 1967, dos años después de su “invento”, en algunos clubs de Madrid, se empezaron a hacer los primeros concursos de minifaldas.

87 Respecto a la acogida de esta prenda en el extranjero, es interesante señalar que, debido a su morfología, el citado traje de baño fue considerado como “indecente”, y por ello su diseñador, el ingeniero francés Louis Réard, tuvo que recurrir a la bailarina parisina de *striptease*, Micheline Bernardini, para que lo presentase en el mercado. Según, Prieto García-Seco, “El 5 de julio de 1946, día en el que tuvo lugar la presentación del bañador, la prensa de todo el mundo hablaba del atolón Bikini, destruido parcialmente por los norteamericanos el 1 de julio al lanzar sobre él una bomba atómica durante unos ensayos nucleares. Parece ser que la señorita Bernardini le dijo al creador del bañador: «Señor Réard, su bañador va a ser más explosivo que la bomba de Bikini»”; en Prieto García-Seco (2012): “Falsas segmentaciones (2): monokini (o monoquini) y trikini (o triquini), 22/06/2012 (<http://cvc.cervantes.es> [última consulta: 08/08/2012]).

88 La importación del bikini a las costas españolas vino de la mano de las extranjeras e inicialmente chocó con los preceptos y la moral judeo-cristina del régimen. Significativo de ello es que, a principios de la década de los 50, se multase con 40.000 pesetas, a una turista británica por tomar el sol en una terraza y en bikini. En 1952, el alcalde de Benidorm era el primero en legalizar el uso de esta prenda, desatando la polémica.

89 “Si la cultura imperante de este período está determinada por películas que actúan a modo de fetiches narrativos para un alivio sintomático del trauma que suministra el propio régimen, difícilmente podremos encontrar otros medios que aporten una visión más cercana a la controvertida situación” (O.R.G.I.A, 2005: 93).

desestabilizadora. A las trabas del idioma también se sumó la no visibilidad –ni participación, ni conocimiento- del fenómeno de “desencorsetamiento” vivido, contemporáneamente, por muchas mujeres en sus países de origen. Esto procuró que, el acercamiento de las españolas a este modelo identitario fuese únicamente a través de un subgénero de la comedia española comercial. En éste las extranjeras fueron harto representadas por los cineastas como mujeres autónomas, liberadas sexualmente, que siempre iban ligeras de ropa<sup>90</sup>. Y que además, se sentían irresistiblemente atraídas por el varón celtibérico (prototipo medio del español de la época: bajito, moreno, obsesionado con las mujeres y *reprimido* sexualmente) promocionado por el régimen y encarnado por actores como José Luis López Vázquez o Alfredo Landa<sup>91</sup>.



O.R.G.I.A: *Serie Verde* (secuencia1#5, secuencia1#4" y secuencia2#1), fotografía, 2005.

Continuando con la descripción de los estereotipos de género importados del extranjero y fomentados por la renovada industria cinematográfica, consideramos de igual relevancia destacar el modelo de masculinidad utilizado en muchos de los films “extranjeros” como los *Spaguetti Western*<sup>92</sup>. A pesar de que este género también reiteraba los tradicionales valores de la masculinidad (duro, rudo y conquistador, eran atributos propios del personaje principal

90 “[...] «El marido que tolera la inmodestia a su costilla merece que le pongan faldas. El padre que no estima la honestidad de su hija y no ve el peligro de andar ligera de ropa merece un castigo...» [...]” (González *et alii*, 1997: 530).

91 No en vano este último prestó a este tipo de comedia de bajo presupuesto, y puramente evasiva su apellido: “landismo”. Así, la represión sexual dio pie en España a subproductos de ínfima calidad que aprovechaban que se abría la mano de la censura en los últimos años del franquismo. Ese anhelo libidinoso facilitó la existencia de películas donde la trama era casi la excusa para incluir escenas picantes: *Lo verde empieza en los pirineos* (Vicente Escrivá, 1973), *No deseas al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), o *Novios 68* (Pedro Lazaga, 1967), entre muchas otras cintas.

92 Véase, por ejemplo, *El bueno, el feo y el malo* (1966), tercera película de la *Trilogía del dólar*, dirigida por Sergio Leone y rodada en Almería como consecuencia a los bajos costes que suponía rodar en España.

del tebeo español de la época *El Capitán Trueno*<sup>93</sup>), en cierta forma significó una alternativa a la del prototípico españolito “de a pie” que babeaba (literalmente) detrás de las extranjeras, que en el fondo, conectaba con el mito del bandolerismo nacional, que tuvo su apogeo en el s. XIX.



Sean Connery y Brigitte Bardot durante el rodaje de la película *Shalako* (1968) en Tabernas (Almería, 1967) [fotograma].

Paradójicamente, la masculinidad promocionada desde los films extranjeros, aunque fue igualmente equivalente a poder, inteligencia y fuerza -en definitiva, dominación-, amplió su definición a la de belleza y galantería. Mientras que el intrusismo de la mujer “liberada”, si bien sirvió para reafirmar (sobre todo a través de la reiteración de este modelo desde la ficción) la importancia de la pureza, de la virginidad y de la fidelidad<sup>94</sup>, fue de alguna manera, un agente de visibilidad de una alternativa al ya mencionado “ángel del hogar”. Al fin y al cabo, las posibilidades laborales de las mujeres españolas en el extranjero les permitió, como bien pone de relieve el caso de Esther Ferrer, emanciparse y disfrutar de cierta autonomía.

En definitiva, aunque ambos estereotipos (el de la extranjera hipersexualizada y el del justiciero norteamericano) continuaron avalando los tradicionales roles de género de acuerdo a una identidad biológica, despertaron en las mentes más ávidas un sentido crítico<sup>95</sup>. Esto, de algún

---

93 El Capitán Trueno fue uno de los tebeos con más tirada en el Estado español entre 1959 y 1968. Fue ilustrado por Miguel Ambrosio Zaragoza con el guión de Víctor Mora Pujadas, y su personaje principal, el heroico Capitán Trueno, personificaría el ideal de macho conquistador, defensor de la justicia cuyas acciones eran inequívocas por lo que nunca tenía nada que reprocharse respecto a sus hazañas. Es curioso que en este período proliferaran este tipo de tebeos de género medieval -*El Guerrero del Antifaz*, *El Corsario de Hierro* o *El Jabato*-, con reminiscencias de los cómics de superhéroes norteamericanos propios de la época y de películas de aventuras medievales tan en boga en la época como lo fueron *El Príncipe Valiente*, *Ivanhoe* y *El Talismán*. Según su propio guionista, *El Capitán Trueno* tiene rasgos faciales que nos recuerdan a actores norteamericanos como Gary Grant o Gregory Peck.

94 Según el dicho popular español de la época: “La mujer debe ser una dama en la calle, una señora en su casa y una puta en la cama”.

95 A nuestro modo de ver, la similitud entre los estereotipos de hombre y mujer autóctonos y foráneos se deberá a la política heterosexista y falocentrista común a los distintos gobiernos (el español, el francés, el norteamericano, entre otros). Una cuestión que quedará apuntada tanto en el siguiente apartado como en el Capítulo III, cuando tratemos las motivaciones feministas que darían lugar al desarrollo del Feminismo de Segunda Ola.

modo, llevó a muchas españolas a cuestionarse y/o a interesarse, por las condiciones de vida y comportamientos de las extranjeras en contraste con la situación nacional. Así, y a pesar de que ambos fenómenos no supusieron la ruptura de los modelos de masculinidad y femineidad promocionados por el régimen, sí contribuyeron a la discreta transformación de los arquetipos de género establecidos durante la posguerra. En este sentido es significativo, que dentro de los grupos de oposición antifranquistas que se vieron fortalecidos durante las décadas 60 y 70 (partidos políticos democráticos, sindicatos, estudiantes, grupos terroristas, entre otros) se encontrase un incipiente movimiento feminista. Como indicamos en la introducción al capítulo y estudiaremos en el Capítulo III, Esther Ferrer participó muy activamente en dicho frente, tras trasladar su residencia a París a finales de 1973 y contemporáneamente a sus trayectorias artística y periodística (1976-1997). Como trataremos entonces, la situación del feminismo español se vería condicionado por las particularidades de la dictadura franquista, mientras que el francés estaría en plena efervescencia. A partir de 1975, y una vez muerto el dictador, se comenzó a atisbar un cambio mínimo en la estructura social y política española, pero que hizo posible el desarrollo y fortalecimiento del feminismo estatal.

Una vez estudiada, a grandes rasgos, la situación político-social y económica característica de las dos etapas de la dictadura franquista, y expuestas algunas de las consecuencias de las medidas biopolíticas que tan drásticamente cambiaron las condiciones de vida de las mujeres y en contra de las que lucharán las feministas de ese período, a continuación destacaremos de este primer apartado cinco cuestiones por ser de importancia capital para con nuestra investigación. La primera es que, desde su niñez hasta parte de su madurez, Esther Ferrer vivió en un país marcado decisivamente por una guerra civil de carácter ideológico así como por un régimen dictatorial que instrumentalizó a la población y vetó su libertad de acuerdo a sus intereses políticos, ideológicos y financieros. La segunda es, que durante tan larga y dura etapa, se construyó un discurso hegemónico desde numerosos ámbitos en los que, inevitablemente se situaría la artista y se eliminó la amenaza de aquellas voces y manifestaciones capaces de alterar, aunque fuese mínimamente, el relato de “verdades absolutas” elaborado y divulgado por y desde el engranaje franquista. La tercera es, que la situación descrita se agravaría drásticamente para quienes como Esther Ferrer nacieron con un sexo biológico de mujer. La cuarta es, que la dirección de sus actos no siguió la línea trazada por el poder político sino que, en cuanto tuvo la ocasión, la traspasó persiguiendo *hacer* en libertad. La quinta es que, y como trataremos en el siguiente apartado, ello amplió su experiencia y nutrió su pensamiento crítico. Como nos proponemos demostrar a lo largo de nuestro estudio, la (re)acción y/o respuesta a tales experiencias se puede apreciar en sus principales vías de actuación: la artístico-educativa, la feminista-activista, la periodística y la artística, apuntado todas ellas hacia la defensa de la libertad.

## 2. FRANCIA, 1945-1970 *ca.*

De acuerdo con los objetivos descritos en la introducción del actual capítulo, en este segundo apartado nos proponemos contextualizar a Esther Ferrer en la Francia que la artista comenzó a frecuentar a partir de finales de los años 50 hasta 1970<sup>96</sup>. Inscrito en este marco temporal se sitúan sus constantes “idas y venidas” de la España de Franco al territorio galo (1958 *ca.*-1973), dos estancias breves e indeterminadas en París (a principios y a mediados de la década de los 60), un viaje a Londres y la 2ª tournée ZAJ (Rouen y París, mayo 1968). Asimismo, y como trataremos en el Capítulo II, dichas actividades van a ser contemporáneas a su participación en uno de los reductos artísticos más destacables del Estado español (País Vasco, 1960 *ca.*-1973), a la co-dirección de dos proyectos artístico-educativos experimentales (1962 *ca.* -1967 *ca.*), a su integración en el grupo artístico ZAJ (1967), a la elaboración de Conciertos ZAJ<sup>97</sup> en Alemania (Colonia y Düsseldorf, 1968), y a sus estudios de Filosofía y Letras (San Sebastián, 1962 *ca.*) y de Periodismo y Ciencias de la Información (Pamplona- Madrid, 1962-1968 *ca.*)<sup>98</sup>.

Debido a que la hipótesis de la que partimos contempla que las circunstancias vividas por la artista vasca en el marco acotado enriquecieron su experiencia y se manifiestan a modo de “reflejo biográfico” en sus principales vías de actuación, y muy especialmente en su forma de crear, hemos considerado acertado subdividir en dos partes este apartado. En ellos, y de acuerdo al enfoque de nuestro estudio, examinaremos el contexto socio-político francés desde los años 40, aunque haciendo especial hincapié en los años cincuenta y sesenta, prestando atención fundamentalmente a la situación de las mujeres en estas dos últimas décadas. De este modo, nos proponemos trazar una vasta panorámica que nos permita conocer algunas de las principales causas de la eclosión del movimiento feminista de 2ª Ola y de la renovación del discurso artístico de los años 60.

Como indicamos en la introducción al capítulo, éstos dos ámbitos de actuación en los que Esther Ferrer ha participado muy activamente, y que por su relevancia para con nuestra investigación, desarrollaremos pormenorizadamente en el resto de capítulos, vinculándolos a la biografía de la artista, y por ende, a la hipótesis principal de nuestro estudio.

---

96 Como apuntamos anteriormente, limitamos el presente apartado hasta tres años antes de que Esther Ferrer estableciese su residencia definitiva en París. Las motivaciones son varias: porque dicha fecha marca el inicio de la organización del movimiento feminista francés como lucha autónoma y específica; y porque debido a la implicación de la artista en el mismo, es necesario un análisis más profundo que tendrá lugar en el Capítulo III.

97 Dicho término fue utilizado por ZAJ para referirse a la selección de acciones y/o performances programadas para su realización en distintas ciudades y espacios. Dado que su uso tiene un trasfondo de gran interés para con nuestro estudio, profundizaremos en el mismo en el Capítulo II.

98 Respecto a la inexactitud de las fechas referentes a las actividades citadas, es imprescindible recordar que, como advertimos en la introducción de nuestro estudio, esto es debido a que Esther Ferrer no recuerda muchas de las mismas.

## 2.1. NOTAS SOBRE LA SITUACIÓN POLÍTICO-SOCIAL FRANCESA ANTERIOR A LA LLEGADA DE ESTHER FERRER (1940-1958)

Como antecedente a la situación socio-política francesa de la década de los sesenta, en esta primera parte examinaremos el panorama galo de las décadas cuarenta y cincuenta. Habida cuenta de que profundizar en dicho periodo excedería los límites de nuestro estudio, y teniendo en cuenta los objetivos del actual apartado, hemos optado por tratar aquellos hechos históricos que más repercutieron en la sociedad francesa en general, y de forma más restrictiva, en la de las mujeres en particular. Será este un contexto en el que, a partir de 1958 *ca.*, Esther Ferrer se desarrolló como emigrante, española y mujer.

Con tales propósitos, destacamos como acontecimientos que marcaron decisivamente la transformación del entramado social, en primer lugar, la ocupación nazi durante la II Guerra Mundial (1940), por la que el país tuvo que someterse a la política de corte totalitarista y tradicionalista durante el Régimen de Vichy (1940-1944); en segundo lugar, la victoria del Ejército de Liberación Francés (1944), gracias a la cual se restituyó la democracia en Francia; y en tercer lugar, la adscripción de Francia al bando capitalista durante la Guerra Fría (1945-1991). Asimismo, es importante mencionar el estallido de la Guerra de la Independencia de Argelia (1954 -1962); colonia francesa en ese momento.

Este panorama es anterior y/o paralelo (según el caso) a los años dedicados a reconstruir la nación tras el conflicto bélico, a la participación francesa en el apogeo de la industria europea, a la consecuente aparición del fenómeno conocido como *Estado del bienestar*, así como al malestar social que dio lugar a la primera revuelta contracultural vivida a escala mundial, cuyo máximo exponente fue el Mayo Francés.

A través de un repaso a este concatenamiento de acontecimientos, además pretendemos trazar una vasta panorámica que nos acerque a las causas del resurgimiento del movimiento feminista y de la renovación del discurso artístico en las décadas de los sesenta y setenta. Este fue un período en el que, como ya habría sucedido en España al término de la Guerra Civil, se implantaron también en Francia un conjunto de medidas biopolíticas que contribuyeron al restablecimiento de la economía del país y a recuperar una estructura y orden social tradicionales anteriores al de las décadas veinte y treinta. Como estudiaremos a continuación, dicho esquema de poderes procuró una realidad asimétrica para hombres y mujeres, masculinizando y feminizando los espacios y cometidos de ambos, asegurando “el correcto” funcionamiento del principal sistema de producción económica y de transmisión de valores: el modelo de familia tradicional.

## 2.1.1. LA RECONFIGURACIÓN DEL TRADICIONAL MODELO SEXO-GÉNERO. ANTECEDENTES

Durante la primera parte de la II Guerra Mundial, Francia fue derrotada sucesivamente, hasta que en junio de 1940 París fue ocupada por el ejército germano. Ese mismo año el mariscal Philippe Pétain asumió el poder y firmó un armisticio con Alemania (22/06/1940) bajo la velada amenaza de que de no hacerlo, Francia se arriesgaba a unas condiciones de paz mucho más duras con el III Reich. Ello provocó que la mitad norte y parte del oeste del país fuese invadida por los alemanes, y que la mitad sur fuese gobernada por la élite colaboracionista de Vichy<sup>99</sup>.



Pétain y Hitler, 1940 ([www.actuallynotes.com](http://www.actuallynotes.com) [última consulta: 1/06/2012]) // Mapa de Francia tras la ocupación nazi ([www.lasegundaguerra.com](http://www.lasegundaguerra.com) [última consulta: 25/03/2011]).

La también conocida como Francia de Vichy, comportó al pueblo francés cuatro años de sometimiento a la política de corte totalitarista y tradicionalista del mariscal Pétain, lo que supuso un importante retroceso en los modos de vida de la sociedad francesa de los años 20 y 30, y muy especialmente, en lo que respecta a los logros obtenidos por las mujeres en dichas décadas<sup>100</sup>. Como indicamos líneas atrás, dicho sistema de poder fue acompañado de un conjunto de medidas biopolíticas que, como en el caso franquista, encaminaron el restablecimiento de un orden conservador basado en la tradicional estructura de roles de género. Desde éste se otorgó al hombre la potestad de la familia (“cabeza de familia”) y del

<sup>99</sup> Toma su nombre precisamente del desplazamiento de la sede del gobierno francés a dicha ciudad de la región de Auvernia. La Francia de Vichy o Régimen de Vichy supone un estado de excepción de corte autoritario con respecto a la III República, que mostró una evidente cercanía con la ideología fascista, y que colaboró activamente con el holocausto judío.

<sup>100</sup> Véase, al respecto, por ejemplo, BARD, Christine (1998): *Les garçons. Modes et fantasmes des Années folles*. París: Flammarion.

espacio público, mientras que a las mujeres se las relegó a las funciones de procreación<sup>101</sup> y cuidado, y al ámbito de lo doméstico<sup>102</sup>.

Así, durante el mandato de Pétain y de acuerdo con su lema Trabajo, Familia, Patria, se ensalzaron los valores religiosos, patrióticos y familiares, y paralelamente se dificultaron los trámites de divorcio, se castigó duramente la práctica abortiva<sup>103</sup>, y se condecoró a los padres de familias numerosas. Igualmente, es de destacar que, desde 1941 se determinase la segregación por sexo en la enseñanza francesa, tanto en lo que respecta a las aulas como en lo concerniente a la no formación de las mujeres en profesiones consideradas “propias” del sexo masculino. Esto las empujó a ocupar trabajos tipificados como “femeninos” y/o con pocas probabilidades de lograr posiciones de poder. De este modo, el esquema social se repartió con la adjudicación de la productividad laboral a los hombres y la de la productividad sexual –entendida ésta como maternidad obligatoria- a las mujeres<sup>104</sup>, procurando una “vuelta al orden” que, como tratamos en el apartado anterior y por idénticos motivos a los citados entonces, se tradujo en una nueva masculinización y feminización de los roles y de los ámbitos de actuación.

En 1944, el país fue liberado gracias a los esfuerzos conjuntos de los Aliados, la Resistencia francesa y las tropas de Francia Libre o Fuerzas Francesas Libres (lideradas por Charles De Gaulle), y Pétain fue detenido por alta traición. Tras un gobierno provisional de dos años encabezado por el general De Gaulle, dio comienzo la IV República (1946-1958), la cual estuvo marcada por los duros años de reconstrucción, así como por los conflictos en las colonias de Indochina y Argelia. Así, el regreso de Francia al bando Aliado y el restablecimiento de la democracia en el país, procuraron un giro político que, una vez terminada la II Guerra Mundial, hizo posible un conjunto de pactos ideológico-financieros con Estados Unidos, de

---

101 La vuelta de la mujer al hogar tras los periodos bélicos inspiró algunas de las medidas gubernamentales de Pétain “en beneficio” de la novia, de la madre y del padre de familia: “La virgo nationalis recibirá una dote del Estado si se compromete a no ejercer funciones remuneradas. La mater nationalis, a partir del tercer niño, se beneficiará con una tarjeta de prioridad en tanto que su cónyuge tendrá derecho a horas extraordinarias en su trabajo.” (Roig Castellanos, 1986: 279).

102 En 1941, el mariscal Philippe Pétain instauró el salario único y recompensó a las mujeres que permanecieron en casa, mientras que penalizó a aquellas que desarrollaron un trabajo extra-doméstico.

“En cuatro años se dictaron 15.000 condenas o medidas judiciales, algunas a trabajos forzados y dos de pena de muerte en París” (Roig Castellanos, 1986: 280).

103 “En cuatro años se dictaron 15.000 condenas o medidas judiciales, algunas a trabajos forzados y dos de pena de muerte en París” (Roig Castellanos, 1986: 280).

104 Del mismo modo que exponíamos en el apartado anterior, dedicado a la España de Franco, a estos dos sexos (el masculino y el femenino) se le atribuyeron, respectivamente, una serie de aptitudes como la inteligencia, la fortaleza o la virilidad -todas ellas de carácter activo-, o como la sensibilidad, la pureza, la dedicación, la sumisión –siendo éstas de carácter pasivo-.

entre los que destacamos por su protagonismo el Plan Marshall (1947)<sup>105</sup>.

De este modo, y en contraste con lo que contemporáneamente acontecía en la España franquista<sup>106</sup>, tras lo ocurrido durante el Régimen de Vichy, el país vecino se convirtió en una deseable alternativa para muchos/as españoles/as de la época. Asimismo, París empezó a recobrar buena parte de la relevancia artística de la que había gozado durante principios del siglo, suscitando nuevamente el interés de los/as artistas<sup>107</sup>. A pesar de ello, y como trataremos a continuación, la situación francesa de mediados de la década de los cuarenta tampoco fue la panacea, pues la restitución de la democracia no supuso la erradicación de las medidas biopolíticas implantadas durante el mandato de Pétain, sino su continuidad. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, esto fue debido a intereses ideológico-económicos que apuntaron a resolver problemáticas como la debilitación demográfica de la sociedad, el restablecimiento de la economía en el país, y la presión ejercida por los soldados que esperaban ser recompensados por su participación en el campo de batalla, entre otras. Así, ante tan conflictiva situación, el por entonces presidente de la IV República Francesa, Charles De Gaulle, optó por poner en marcha lo que se ha conocido como “la mística de la reconstrucción”<sup>108</sup>. Éste fue un proceso “normalizador” sustentado, principalmente, por los siguientes dos supuestos: la mujer como principal agente restaurador de la nación (haciéndose efectivo a través de medidas natalistas); el hombre como sustentador económico de la familia (adquiriendo por ello puestos de trabajo que, durante la contienda, habían sido ocupados por las mujeres). Nuevamente, y como habría sucedido en muchos países al término de la I Guerra Mundial, desde el Estado se promocionó y reforzó el modelo de familia tradicional (basado en la lógica de la supremacía jerárquica del varón) estratificando así la sociedad de acuerdo a los estereotipos de género determinados según el sexo biológico de cada individuo/a.

---

105 El Plan Marshall fue elaborado por los Estados Unidos con el propósito de hacer posible y/o facilitar –según el caso- la reconstrucción de los países europeos aliados en la II Guerra Mundial. No obstante, y como afirman muchos/as historiadores/as, el European Recovery Program (ERP) -como se le denominaría oficialmente-, si bien significaría una importante ayuda financiera, apuntaría a contener un posible avance del comunismo durante la Guerra Fría.

106 Al respecto, cabría recordar que, como tratamos en el apartado anterior, tras la II Guerra Mundial, Franco inició un proceso de lavado de cara del régimen (del mismo, destacamos la Ley de Referéndum de 1947), con la intención de que se le desvinculase con el bloque fascista. Dicho estratégico plan dio como resultado la continuidad de su mandato, y por lo tanto, el no restablecimiento de la democracia en el país, así como el debilitamiento de las actividades clandestinas llevadas a cabo por los bandos contrarios al dictador.

107 Como trataremos en el Capítulo II, durante la II Guerra Mundial (y como ya habría sucedido en la contienda precedente), se produjo un movimiento migratorio masivo a Estados Unidos en el que se encontraron muchos/as de los/as principales abanderados/as de la vanguardia artística europea. Dicha “fuga de cerebros” en combinación con la salubridad económica de la principal potencia vencedora de la segunda gran guerra, contribuyó a convertir a Nueva York en la nueva capital artística.

108 La “mística de la reconstrucción” sería fomentada por los dirigentes, los sindicatos y los partidos políticos –incluido el comunista-, quienes recomendarían al proletariado –conformado, como antes de la guerra, mayoritariamente por varones- a no ejercer el derecho a huelga.



Fabricación de obuses, Francia 1916. Bibliothèque Nationale de France ([gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr) [última consulta: 10/03/2013])  
 // Mujer trabajando en la fundición de la Fábrica de Peugeot Citroën durante la II Guerra Mundial en Francia ([www.psa-peugeot-citroen.com](http://www.psa-peugeot-citroen.com) [última consulta: 10/03/2013]).

De este modo y de forma similar a Franco, durante la reconstrucción De Gaulle hizo uso de los poderes legislativo y judicial, así como de los argumentos de Iglesia católica y de la ciencia médica<sup>109</sup>, para hacer efectivos los cometidos y ámbitos de actuación de hombres y mujeres de acuerdo a la tradición. Una vez más, la fe en lo intangible (espiritual) y la fe en "lo demostrable"<sup>110</sup>, justificaban la ejecución de las medidas natalistas adoptadas para paliar el altísimo porcentaje de fallecidos en la contienda y el bajo índice de nacimientos resultante de este período. Todo ello se vio reforzado por la persecución y castigo de la práctica abortiva, por la limitación de la Ley del Divorcio, por la restricción del acceso de las mujeres a la educación, y por publicaciones de cariz esencialista como la archiconocida revista femenina *Elle*<sup>111</sup>, entre otros. La gratificación a los hombres por la heroicidad demostrada en el campo

109 Así, la potencia espiritual se encargaría de difundir y de recordar a hombres y mujeres por medio de las misas y de otros actos, cuáles eran las condiciones que la naturaleza y Dios habían otorgado a cada uno de estos dos sexos. Mientras que por su parte, el discurso científico-médico apelaría a la función procreadora de la mujer como regeneradora de la nación, sustentando de esta manera, la "veracidad" de dichas categorías. Debe tenerse en cuenta que, desde la Ilustración, se le adjudicó a la Ciencia la capacidad de distinguir/decidir qué era "verdad" (real y natural) y qué no lo era.

110 Cabe señalar que, en buena parte de las ocasiones, la ciencia, como otras disciplinas, es interpretada desde ella misma, influyendo en esta lectura el marco ideológico propio de cada época y emplazamiento geográfico.

111 Encontramos claros ejemplos ilustrados en revistas de la época como *Elle*; fundada en Francia en 1945 por Hélène Lazareff -antigua colaboradora de Marie-Claire y de Harper's Bazar -quien contaba en su haber con una prolongada estancia en EE.UU. (coincidiendo con la II Guerra Mundial) donde aprendió todo lo relacionado con la elección de portadas, titulares, composición, etc. Lazareff aplicó dichos conocimientos a *Elle*, con la intención de hacer olvidar a las francesas la miseria que invadía el país y de devolverles la alegría de vivir. Según Jean Maudit (director de la revista en ese momento) la imagen de mujer que *Elle* transmitía a sus lectoras, era la de sentimental y encantadora, a la par que realista. El prototipo de mujer que *Elle* fomentó durante su primera etapa (de 1945 a 1956) fue el de una mujer optimista, salvaguarda del hogar, alejada de toda responsabilidad social e interesada por la moda, la casa, la salud y la actualidad. Esta publicación estaba formada por apartados como: cuestionarios psicológicos o trucos y chapuzas, entre otros.

de batalla tuvo la forma de los mejores puestos de trabajo así como con el control del ámbito de lo público. Simultáneamente a las mujeres se las devolvió a la esfera de lo doméstico y a los cometidos asociados a su rol tradicional.



Portadas de la revista *Elle*, 1946 (fuente: Internet, 2011).

Así pues, al inicio de la Guerra Fría (1945-1991) y gracias a la inyección financiera obtenida con el Plan Marshall se impulsó la reconstrucción del país, se empezó a saldar esta deuda con EE.UU. y se consiguió mantener la opresión sobre la colonia francesa argelina. No obstante, el gobierno francés, muy consciente del poder que las mujeres podrían ejercer en unas inminentes elecciones<sup>112</sup>, optó por no excluirlas completamente del mundo laboral extra-doméstico. Así, a diferencia del posicionamiento adoptado por el Caudillo con respecto a las viudas y a las solteras, el gobierno de la IV República<sup>113</sup>, permitió que el mencionado colectivo ocupase puestos tipificados como “femeninos”<sup>114</sup>, los cuales con frecuencia coincidieron con los que no eran de interés para los varones y por los que cobraron un sueldo menor al de sus iguales.

Al respecto, es importante subrayar que, debido a la cierta autonomía que les procuró ejercer un oficio, durante la reconstrucción las francesas disfrutaron de mayores oportunidades que

---

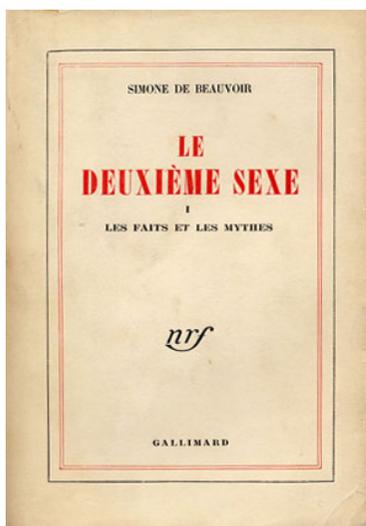
112 Gracias a una Orden del General De Gaulle, fechada el 21 de abril de 1944, se reconoció a las francesas el derecho a ser elegidas y elegibles. Además, el texto de la Constitución de la IV República de 13 de octubre de 1946, confirmado por la Constitución de 1958 (V República), establecía en su preámbulo: La Ley garantiza a la mujer en todos los campos, iguales derechos a los del hombre.

113 Al respecto, cabría matizar que tras el mandato de Charles De Gaulle de dos años (1944-1946), le sucedieron los presidentes Vicent Auriol, (1947-1954) y René Coty (1954-1959).

114 Ello a pesar de que, en 1947, las Naciones Unidas (órgano al que también desde 1945 pertenecía Francia) constituyeron la *Comisión para la condición Femenina*. En su primera sesión se reivindicaba la igualdad de las mujeres en materia laboral: sueldo, vacaciones, derechos civiles y seguridad social; innovando de este modo en el terreno de la pluralidad, al defender la condición de la mujer independientemente de la nacionalidad, clase, raza, lengua o religión que éstas tuviesen.

sus antepasadas de *La Résistance*<sup>115</sup> (y como vimos en el apartado anterior, que sus coetáneas las españolas). Sin embargo, las trabas sociales y políticas que dificultaron la compaginación del trabajo extra-doméstico con las tareas asociadas a la casa y a la familia –pues una obligación no eximiría a la otra-, no hicieron sino agravar más su situación. En 1949, las infraestructuras de Francia estaba prácticamente restablecida. Una vez más, y como también habría sucedido al término de la I Guerra Mundial, la organización de una sociedad bipolar (masculino-femenino; activo-pasivo; heterosexual-homosexual, etc.) y jerárquica, procuró la recuperación de la nación así como un largo período de discriminación para con las mujeres como sujetos sociales de pleno derecho.

Esta fue una táctica de instrumentalización de los cuerpos que, como denunciaba en su ensayo *El Segundo Sexo* (1949) la filósofa feminista francesa Simone de Beauvoir (1908-1986) estaba basada en los supuestos de género, los cuales no eran sino es una construcción social (es decir, algo artificial, ajeno a las cuestiones biológicas y por tanto, a la naturaleza). Al respecto, es importante anticipar que, poco más tarde de su publicación y a pesar de las trabas para conseguir esta clase de publicaciones, Esther Ferrer la añadiría a sus lecturas.



Portada de la primera edición del libro de Simone de Beauvoir *El segundo sexo*, Francia 1949 (bibliotheque.sciences-po.fr [última consulta: 30/11/2012]).

115 En 1940, tres mujeres inventaron *La Résistance*: Germaine Tillion, detenida y enviada a un campo de concentración en Ravensbrück en 1942; Sylvette Lelen, condenada a muerte por hacer llegar alimentos a los prisioneros y facilitar su evasión a Inglaterra, y Hélène Studler, que organizó una cadena de evasión detrás de las líneas alemanas. Se unirían más tarde nombres como el de Lise Ricol, hija de un emigrado español, que organizó los Comités Femeninos en la región parisiense; la catedrática de origen judío Simone Weil, deportada al campo de concentración de Auschwitz y entrevistada por Esther Ferrer en 1988 para *El Globo* (la hermana de Weil fue llevada al de Manthausen); Eva Goldgevid, o Danièle Casanova, fundadora de La Unión de Mujeres Francesas –también muerta en Auschwitz-, entre otras. Mujeres todas ellas que a pesar de sus distintas inclinaciones políticas o religiosas representaban la variedad de ideologías contrarias a la ocupación nazi y que constituyeron la Resistencia interna francesa.

En base a tal pionero planteamiento, y de acuerdo a su elaborado análisis sobre el papel adjudicado a la mujer a lo largo de la historia, De Beauvoir afirmó que “no se nace mujer: se llega a serlo”<sup>116</sup>. Asimismo, en su texto la autora denunciaba que la estructura de las sociedades capitalistas estaba fundamentada en un sistema dicotómico (hombre=masculino y mujer=femenino) elaborado por y para el beneficio de los hombres, respondiendo esto a la dialéctica del amo y del esclavo<sup>117</sup>. Por ello, desde sus páginas incitó a las mujeres a ejercer una profesión que les permitiera una independencia económica, y también, a liberarse sexualmente, es decir, a romper con la inercia generada por este sistema y a adueñarse de su destino<sup>118</sup>. En poco tiempo, el *Segundo Sexo* se convirtió en una de las publicaciones más relevantes para con la toma de conciencia de las mujeres, influyendo decisivamente en el feminismo de las décadas de los sesenta y setenta<sup>119</sup>.

En relación a lo anterior, y como anticipo del siguiente punto, cabe destacar que, a lo largo de la década de los 60, y debido al aumento del número de trabajadoras así como al conservador posicionamiento del gobierno y de la sociedad francesa, la situación de las mujeres empeoró considerablemente. Las consecuencias de la revalidación de la tradicional estructura de género en la que se sustentan las políticas capitalista y poscolonialista<sup>120</sup>, llevó a muchas a interesarse y/o participar en asociaciones y partidos de índole sindical y política. Una movilización que, dada la similitud entre contextos y como demuestran los estudios feministas, se dio contemporáneamente en muchos de los países capitalistas, y entre cuyos principales objetivos se destaca la igualdad entre hombres y mujeres (sobretudo en materia laboral). A finales de la década de los sesenta, el incipiente movimiento feminista se fortalecía en el mundo anglosajón, poco más tarde lo hacía en Francia (1970 *ca.*), y muy posteriormente en España (1975 *ca.*).

---

116 En palabras de De Beauvoir: “No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico, define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; el conjunto de la civilización elabora este producto intermedio entre el macho y el castrado al que se suele calificar de femenino. Sólo la mediación ajena puede convertir un individuo en *Alteridad*.” (De Beauvoir, vol. II, 1999: 13).

117 “La dialéctica del amo y el esclavo encuentra aquí su aplicación más concreta: al oprimir, uno se convierte en oprimido. Su propia soberanía es la que encadena a los varones; la esposa exige cheques, porque únicamente ellos ganan el dinero, porque solamente ellos ejercen un oficio en el que ella les impone la necesidad de triunfar, porque exclusivamente ellos encarnan la trascendencia que ella quiere arrebatarles al hacer suyos sus proyectos, sus éxitos.” (De Beauvoir, vol. II, 1999: 13).

118 Al respecto, se debe subrayar que estas consideraciones serán fundamentales para el movimiento feminista de 2ª Ola estadounidense y europeo desarrollado en las décadas de los sesenta y setenta, así como para la teoría y accionismo *queer*, surgido en la década de los ochenta.

119 De hecho, el calado de este libro llega hasta nuestros días.

120 Como antecedente del feminismo poscolonial puede considerarse la década de los setenta, en la que el feminismo negro y el feminismo lesbiano se despegó del feminismo “existente” predominante (blanco, occidental, heterosexista), y criticó el racismo y el etnocentrismo. Véase al respecto, por ejemplo, las publicaciones de Gayatri Spivak, Gloria Anzaldúa, Trinh T. Minh-ha o Griselda Pollock.

## 2.2. LA REACCIÓN DE LA POBLACIÓN “FEMENINA” Y DE SOCIEDAD FRANCESAS (1958-1970)

Una vez descritos someramente los acontecimientos históricos que más marcaron a la sociedad francesa de las décadas 40 y 50, y esbozadas algunas de las consecuencias de las medidas biopolíticas aplicadas por los mandatarios del momento, en este segundo punto, abordaremos cómo la política y la ideología capitalistas afectaron a la población en general y a las mujeres en particular durante los años 60. De este modo, nos proponemos perfilar el marco francés frecuentado por Esther Ferrer durante el tardofranquismo, en el que, como apuntamos en la introducción, desde 1958 *ca.* se inscriben las frecuentes “idas y venidas” de la artista del País Vasco al territorio galo, sus dos estancias breves en París (principios y mediados de la década de los 60), y su primera tournée con ZAJ (mayo 1968).

Dentro de este período, el clima sociopolítico francés estuvo muy caldeado debido, principalmente, a los últimos coletazos de colonialismo, a la no adaptación del gobierno a la situación social generada a causa de la hiper-industrialización del país y ante el aumento demográfico del país, así como a los concadenados conflictos ideológicos y económico-belicistas relacionados con la Guerra Fría. Respecto a dicho caldo de cultivo, es conveniente señalar que, dada la semejanza existente entre la política económica, colonialista y de género francesa y la de muchos de los países capitalistas, el malestar social generalizado se dio, prácticamente, a escala mundial. Igualmente, y por su relación con el trabajo efectuado a partir de 1976 por Ferrer como periodista, es capital destacar el relevante papel ejercido por los medios de comunicación. Estos confirieron visibilidad y difundieron tanto los conflictos bélicos como las revueltas y manifestaciones que, con motivo del rechazo a los sistemas de poder hegemónicos y a las políticas de desigualdad, se produjeron en el seno de la sociedad.

Todo ello desencadenó en 1968 en una revolución social transnacional (la más relevante del siglo XX) conocida como Mayo 68, que si bien tuvo su origen en la primera potencia vencedora de la II Guerra Mundial (EE.UU.), ese mismo año, gozó de su máximo esplendor en París, durante el llamado Mayo Francés. Dicho acontecimiento tuvo una gran importancia para la movilización de diversos sectores de la sociedad francesa (estudiantes, sindicatos, intelectuales, feministas, entre otros), así como para con la biografía de Esther Ferrer. Sin embargo, aunque la movilización de la sociedad francesa no consiguió derrocar los sistemas de poder, sí impulsó el desarrollo de las luchas específicas como la pacifista, la racial o la feminista. Respecto a la última, cabe subrayar que fue justamente durante la década de los 60 cuando se produjo una fuerte toma de conciencia de las mujeres, funcionando el fracaso del Mayo del 68 como detonante para que, en 1970, se crease el primer movimiento organizado feminista francés, el *Mouvement de libération des femmes* (MLF), y paralelamente surgiesen iniciativas grupales e individuales a las cuales, y a partir de 1973, se unió Esther Ferrer.

### 2.2.1. ANTECEDENTES DEL MAYO FRANCÉS Y DEL FEMINISMO GALO

El período de la colonización francesa de Argelia arranca en el año 1830, regido por una serie de medidas administrativas adoptadas desde el gobierno francés desde las que se establecieron las bases del conflicto entre la metrópolis y el país colonizador. Entre éstas, cabe destacar el expolio de las tierras de los naturales del país, la desigualdad legal a favor de los franceses y en contra de los argelinos, la privatización de la mayoría de los derechos civiles a la población árabe y la anti-arabización o destrucción de la sociedad autóctona en pro de un afrancesamiento de la población. No fue hasta 1944 cuando se empezó a conceder a los/as argelinos/as musulmanes/as la posibilidad de convertirse en franceses, aunque hasta 1946, los/as musulmanes/as de Argelia no pudieron disfrutar de derechos similares a los de los/as franceses/as, nunca idénticos. A esta situación, se sumó la negativa de Francia a desarrollar un plan de descolonización suponiendo el detonante de la Guerra de Independencia de Argelia en 1954<sup>121</sup>.

En 1958 el ambiente político francés estaba muy agitado debido a las insurrecciones que desde hacía algún tiempo se estaban produciendo no sólo en Argelia, sino en otras colonias francesas como Madagascar, Indochina, Túnez y Marruecos. Pero la crisis de Argelia, mucho más agravada por las actuaciones del FLN (Frente de Liberación Nacional argelino) y de grupos de ultraderecha francesa como el OAS<sup>122</sup>, amenazaba con poner a Francia al borde de una guerra civil. La división y frustración por parte del ejército y de los partidos de derecha e izquierda, la pugna casi endémica entre franceses y colonos, y el descontento generalizado de la sociedad francesa, propiciaron el retorno del general Charles De Gaulle quien, aprovechando el alzamiento militar<sup>123</sup>, se presentó a las elecciones. En diciembre de 1958, De Gaulle (quien ya había probado las mieles del poder durante su presidencia del gobierno provisional francés que hizo de bisagra entre el Régimen de Vichy y la IV República) fue nombrado presidente de la V República (1958-...).

---

121 El conflicto finalizaría con la victoria de Argelia, seis años más tarde, en 1962, con el primer gobierno de uno de los líderes más activos del FLN, Ahmed Ben Bella.

122 La Organisation de l'Armée Secrète (en castellano, algo así como Organización del Ejército Secreto, en castellano), fue un grupo terrorista francés de extrema derecha, armada y clandestina, dedicada desde 1962 a la guerra sucia contra los independentistas argelinos, y que atentó contra instituciones y personas.

123 Se reconoció la autodeterminación de los pueblos y se creó la Communauté (libre asociación de las antiguas colonias —ya independizadas— con su antigua metrópoli). También las mujeres serían partícipes de la defensa de los derechos de los pueblos a su propia autodeterminación. Por ejemplo, cabe destacar la labor de Gisele Halimi —abogada conocida por su militancia en la unión de las izquierdas—, que sería en 1989 copresidenta del grupo feminista por la liberación de la mujer, Choisir, del cual hablaremos en el Capítulo III.



Semana de las barricadas, Argel, 1960 (fuente: Internet, 2011).

Es en este panorama de agitación social donde se enmarcan los primeros viajes de Esther Ferrer a Francia:

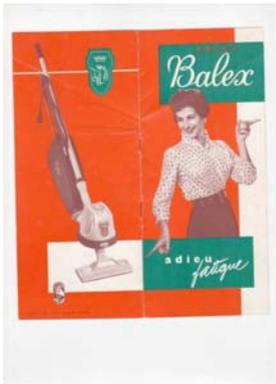
“[...] yo la primera vez que fui a Francia era al final de la Guerra de Argelia, prácticamente había algunos atentados del OAS-, pero ya la guerra estaba terminada.”  
(García Muriana, 2005-2014).

Así pues, se podría decir que debido a los cambios políticos acontecidos tras el alzamiento militar de la colonia de Argelia en 1958 (el establecimiento de la V República y la recuperación de uno de los héroes de la II Guerra Mundial como presidente de la misma) quedaba inaugurada precozmente la década de los sesenta en Francia. Un período en el que, como indicamos en el apartado anterior y en la introducción al presente apartado, estuvo marcado por el desarrollo industrial europeo, procurando una masiva demanda de empleo (autóctona y extranjera<sup>124</sup>) que, ahora sí, reclamó la incorporación de las mujeres al mundo laboral.

La hiper-industrialización revirtió favorablemente en las arcas francesas pero además, procuró la aparición de un Estado del bienestar, el cual, ligado a los tradicionales dictados de género-sexo-sexualidad, dio lugar a un fenómeno conocido como *baby boom*. Al respecto, es fundamental señalar que este aumento del índice de natalidad y el florecimiento del consumismo más exacerbado y sexualizado (artículos del hogar y de belleza para mujeres, y automóviles y nuevas tecnologías para los hombres, entre otros), fueron dos fenómenos que se dieron contemporáneamente en la mayoría de países democráticos capitalistas. Este contexto común tuvo lugar en plena Guerra Fría (1945-1991) y a la vez que los numerosos conflictos ideológico y belicistas que protagonizaron la estampa social de este período<sup>125</sup>.

124 Como comentábamos anteriormente, el desarrollo de la industria europea y las fisuras del régimen, procuraron que un buen número de españoles/as emigrasen a países como Francia, Alemania o Suiza (entre otros) para trabajar y enviar dinero a sus familias. Se debe subrayar que los puestos ocupados por éstos/as fueron, en la mayoría de los casos, los que la población del país de destino no estaba interesada en cubrir, como fueron las fábricas, almacenes y, sobre todo en el caso de Francia, en la agricultura. Aún hoy en día, se sigue produciendo un movimiento migratorio del Estado español a Francia con motivo de la temporada de la vendimia.

125 Destacamos en el terreno de lo social, el envío de soldados franceses a la Guerra de la Independencia de Argelia y al frente occidental de la República Federal Alemana, así como la carencia de unas condiciones laborales dignas.



Publicidad francesa Balex y Philips, décadas de 1950-1960 (fuente: Internet, 2013).

Respecto a tal panorama político-social y a su relación con la situación de las mujeres, consideramos imprescindible subrayar el conservador posicionamiento adoptado por el gobierno de la V República y por la población francesa. Como trataremos a continuación, desde ambos frentes se procuró la permanencia de los tradicionales dictados de sexo-género-sexualidad, contribuyendo decisivamente en la pérdida de parcelas de libertad para con las mujeres. De igual modo, desde la publicidad, el cine y los medios de comunicación, entre otros, se reforzaron aquellos planteamientos deterministas que declaraban que el espacio público y la acción eran una prerrogativa del varón, mientras que la procreación, el cuidado, la sumisión y la belleza pertenecían a la esencia natural femenina.

A pesar de todo ello, el escenario francés de los años sesenta se presentaba, en comparación de la situación franquista, como una tentadora oportunidad para quienes como Esther Ferrer se interesaron por ampliar su perspectiva y por disfrutar de las posibilidades culturales y artísticas que se ofertaban<sup>126</sup>. Según la propia artista y coincidiendo con los viajes que empezó a realizar con sus amistades al territorio galo próximo al País Vasco:

“En España no se tenía acceso a ninguna información, pero como vivíamos en San Sebastián podíamos atravesar en coche o en tren la frontera e ir a Francia para enterarnos de lo que pasaba en realidad en España, de lo que se nos ocultaba. Comprábamos los periódicos, los leíamos en los bares, porque no podíamos pasarlos ya que te registraban, y luego volvíamos. Libros de arte, revistas y toda la información artística la conseguíamos en Francia, pero se ha de tener en cuenta que el País Vasco Francés es lo más reaccionario que había en Francia en la época y de hecho creo que aún sigue siéndolo.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

126 Al respecto, es fundamental apuntar que, como trataremos en el Capítulo II, la política cultural franquista no permitió ni la mínima intrusión del arte de vanguardia. Por el contrario el París posterior a la II Guerra Mundial se mostró mucho más tolerante a la participación de las nuevas corrientes artísticas en su programación, en su propósito de recuperar la hegemonía artístico-cultural perdida durante la citada guerra.

Como indicamos en el apartado anterior, a principios de la citada década, Esther Ferrer se marchó un tiempo a París donde, como vimos entonces, su hermana Matilde Ferrer estudiaba arte. Este interés fue compartido por ambas gemelas pero que, en el caso de la primera, fue desarrollado de manera autodidacta. Una opción por la que se habían decantado años antes muchos/as de sus allegados/as, entre los que destacamos a J.A. Sistiaga, amigo que también residía en la capital gala y con quien, Esther Ferrer viajó con frecuencia. Asimismo, cabría recordar, que durante una de sus estancias en París, la artista trabajó como *au pair*. Este oficio le permitió mantenerse económicamente, pudiendo así disfrutar de su oferta cultural, ampliar sus conocimientos artísticos<sup>127</sup> y sus experiencias. Además, le dio la oportunidad de reconocer las principales trabas sociales a las que estaban sometidas las mujeres de este período, y más concretamente, las relacionadas con su condición de emigrante:

“Era al final de los años 60, y Francia era otra Francia de la que es ahora, tenía mucho que ofrecer todavía, y había eso que nos hacía «el mito francés» que todavía funcionaba. Y para nosotros por supuesto funcionó. Luego ya te acostumbras a vivir en el extranjero y esta sensación de ser extranjera en todas partes, incluso aquí, es muy gratificante, tienes los ojos más abiertos, y te das más cuenta de los defectos de unos y otros.” (García Muriana, 2005-2014).

Una experiencia directa que, como pone de manifiesto la artista, le procuró acrecentar su sentido crítico y ampliar sus puntos de vista, y que tuvo lugar en pleno proceso de modernización del país, en el que se hizo necesaria la participación de las francesas ocupasen muchos de los puestos de trabajo generados por la nueva industria. Así, en poco tiempo, las mujeres pasaron a ser un porcentaje de la población activa muy elevado<sup>128</sup>.

Sin embargo, como comentamos en el punto anterior, debido a su falta de formación profesional, éstas sólo pudieron aspirar a trabajos subalternos -de poco poder- y sin posibilidades de promoción. Esta fue una situación que se agravaría en el caso de aquéllas que emigraron a Francia. Aunque en la teoría el acceso a la educación en Francia era el mismo para hombres que para mujeres (salvo en el caso de las escuelas militares), en la praxis, esto no fue así. El conservadurismo de la sociedad francesa se hizo manifiesto en el escaso

---

127 Dado que, como abordaremos en el Capítulo II, durante el franquismo el contexto artístico y cultural español se vio afectado muy negativamente por la política de Franco, dichas experiencias vividas como testigo de primera generación, de algún modo ayudaron a contrarrestar dicha situación.

128 En 1962 el número de mujeres mayores de 15 años que realizaban trabajos remunerados fuera del ámbito familiar constituía un tercio de la población. Hemos de señalar que entre las trabajadoras se encontraría un número considerable de mujeres de edades comprendidas entre 35 y 40 años, que tras haber criado a sus hijos/as, tenían más de 20 años de vida activa por delante.

número de estudiantes matriculadas en contraposición al de varones<sup>129</sup>. De este modo, y como indicamos líneas atrás, las posibilidades laborales de las mujeres se redujeron ya que, por un lado, su deficiente preparación limitó su acceso a puestos y/o cargos superiores, y por el otro, sirvió para justificar la promoción de los hombres en el ámbito laboral. A lo largo de la citada década, el destino profesional de las francesas prácticamente se redujo a cubrir vacantes en sectores como la construcción, la electricidad, la siderurgia o la metalurgia (desempeñando tareas repetitivas y monótonas), y a ocupar empleos prototípicamente “femeninos” tales como secretaria, tendera, administrativa, entre otros<sup>130</sup>.

Por otro lado, y como una de las trabas más características de este momento para con las mujeres –y cuya vigencia es harto reconocida-, cabría subrayar que el desinterés mostrado por el gobierno francés ante la posibilidad de que las mujeres se alejasen de los dictados de sexo-género-sexualidad. Esto procuró una deficiente conciliación laboral, y por ende, la sobrecarga de éstas; añadiendo al trabajo doméstico, el extra-doméstico. Para ello, y como trataremos a continuación, el gobierno se opuso a la creación de centros de planificación familiar y de guarderías así como a aplicar una adecuada educación sexual a la sociedad. De este modo amortiguó el cortocircuito social que amenazaba con provocar un cambio substancial en el modelo de familia tradicional que procuraba –y procura- el correcto funcionamiento del sistema económico-productivo patriarcal.

### **2.2.1.1 MATERNIDAD VOLUNTARIA Y SEXUALIDAD CONSCIENTE: LA APARICIÓN DE LA PÍLDORA ANTICONCEPTIVA**

Respecto al desinterés del gobierno por la conciliación laboral se debe subrayar que, en 1960 sólo había un centro de planificación familiar en toda Francia<sup>131</sup>, *Maternité Heureuse*,

---

129 El número de matriculadas en las enseñanzas técnicas y superiores era muy inferior en comparación a sus compañeros y al porcentaje de las mujeres inscritas en primaria y secundaria. Por ello, la no distribución de las alumnas en diferentes áreas de conocimiento tuvo como consecuencia la disminución del número de profesionales liberales, hecho que junto la situación general propició en cierto medida, la consolidación de una precaria formación profesional de las mujeres que, como apuntábamos, impediría que las mujeres se adaptasen a las nuevas circunstancias laborales.

130 Un ejemplo que ilustra lo mentado es que, a pesar de que en 1966 las escuelas profesionales abrían sus puertas “de par en par” a las jóvenes francesas, el gobierno galo no se preocuparía por afrontar cuestiones vinculadas con la educación universitaria de la mujer o la adecuada formación profesional de las trabajadoras.

131 En España las primeras noticias sobre anticoncepción fueron difundidas también en los círculos libertarios y anarquistas a través de publicaciones como *Salud y Fuerza* o la heredera del folleto de Paul Robin *Génération Volontaire*, *Generación Consciente* y *Estudios*. Véase al respecto Nash, Mary: “El neomaltusianismo anarquista y los conocimientos populares sobre el control de natalidad en España”, en Nash, Mary (Ed.) (1984): *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*. Barcelona: Serbal. Posteriormente, y desde la Ley de Federica Montseny anteriormente citada y sin ejecutar, no se podrá abortar legalmente hasta la ley orgánica de 1985, revisada en 2010 y aún en proceso de reforma.

y que éste fue creado a partir de la revista homónima<sup>132</sup>. Dicha publicación fue fundada en 1956 por la ginecóloga Marie Andrée Lagoona Weill-Hallé y por un grupo de profesionales mujeres procedentes de campos como la medicina, la psicología, el derecho, la sociología y el periodismo, ante la imperiosa necesidad de hacer frente al altísimo porcentaje de abortos clandestinos. Durante este período, y debido a que la interrupción voluntaria del embarazo en Francia fue ilegal hasta 1975<sup>133</sup>, las francesas que tuvieron o decidieron abortar, básicamente tuvieron tres opciones. Éstas fueron, bien marcharse a Inglaterra donde el aborto estaba legalizado desde 1967, bien abortar en sus casas de forma clandestina, o bien arriesgarse a hacerlo en clínicas ilegales. En cuanto a sus contemporáneas españolas, durante las décadas 60, 70 y 80 y dependiendo de su poder adquisitivo, viajaron a Londres o aprovecharon sus contactos (e incluso, los de otras) en Francia para poder abortar. La propia Esther Ferrer comentaba al respecto:

“[...] lo mejor era esta complicidad entre mujeres, por ejemplo en la lucha contra el aborto -las mujeres en España venían a abortar a Francia, y yo me he encontrado en muchas situaciones en las que me pidieron amigas que les buscara un sitio, etc.-. En estos casos se daba esta complicidad verdaderamente femenina, de mujeres. Yo no tenía ninguna conciencia, ni la tengo ahora, de que eso fuera una lucha política, y por supuesto que era una lucha política, como el arte es una lucha política, pero no lo hacías por motivaciones políticas, era una urgencia, había que hacerlo, ante la evidencia de los problemas ni te lo planteabas, era como comer, era necesario hacer una serie de cosas y se hacían.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

De acuerdo al testimonio artista, así como al de decenas de mujeres de su generación, dicha situación de urgencia procuró una red colaborativa que, al margen de que posteriormente se halla circunscrito al término feminismo, se basó en algo tan esencial como el derecho a decidir y a ejercer en libertad sobre el propio cuerpo.

---

132 En 1964 la cifra de centros Maternité Heureuse inaugurados en el país ascendió a sesenta. No obstante, cabe señalar que a finales del s. XIX, el pedagogo anarquista y difusor de ideas neomalthusianas Paul Robin fundó en París un centro donde se informaba y se expedían productos anticonceptivos, y que podría ser considerado como el primer centro de planificación familiar galo. Las ideas neomalthusianas también tuvieron su repercusión en la España prebélica, especialmente en los círculos anarquistas y libertarios, a través de la revista y editorial *Salud y Fuerza*. A la cabeza del proyecto estuvo Luis Bulffi autor en 1908 de *¡Huelga de vientres!*, y ni que decir tiene que todo ello fue erradicado por el aparato franquista.

133 EL Código Napoleónico o Código Civil de Francia (1804) ya tipificaba como delito el aborto inducido, llegando a castigarse con la pena capital durante el Régimen de Vichy (la última ejecución se produjo en 1942). Tras la guerra, dicha medida fue abolida, aunque la práctica del aborto se mantuvo en la ilegalidad hasta la Ley Veil de 1975 (impulsada por la citada Simone Weil), y hasta 1982 no fue asumida por la Seguridad Social francesa.

Pero volviendo al caso que nos ocupa, durante la década de los sesenta, se produjo un aumento de número de abortos practicados en Francia<sup>134</sup>, siendo esto consecuencia en buena medida de la inestabilidad laboral, de los bajos salarios, de la escasez de centros de planificación familiar y de guarderías que hiciesen posible la conciliación laboral. Un problema del que fue conocedor el gobierno francés, y al que volvió la espalda permitiendo que los escasos centros de planificación familiar tuviesen unas infraestructuras insuficientes así como un personal poco numeroso e insuficientemente formado. Estos fueron dos factores que, junto con la desinformación de la población (consecuencia de la política francesa del momento) dieron mala prensa a la labor realizada por el *planning familiar* francés, provocando la desconfianza y/o el rechazo de las posibles futuras usuarias, de sus parejas<sup>135</sup> y/o familiares.

Contemporáneamente al panorama social descrito, se produjo en el seno de la ciencia médica uno de los avances más significativos en este sentido: la invención de la píldora anticonceptiva. Este revolucionario hallazgo abrió un campo de posibilidades impensables hasta el momento, vinculadas todas ellas a la autonomía y a la autogestión del propio cuerpo de las mujeres, posibilitando una cierta libertad sexual además de una maternidad más consciente y voluntaria<sup>136</sup>. Sin embargo, aunque la "Quinta Libertad"<sup>137</sup> fue posible gracias al trabajo de la regidora del primer centro de control de natalidad de Nueva York (1950), Margaret Sanger<sup>138</sup> y del especialista endocrino francés Gregory Pincus, al inicio ésta sólo fue autorizada en Estados Unidos (23/06/1960)<sup>139</sup>. En 1961 no sólo fue legalizada en Gran Bretaña sino que fue incluida de forma gratuita en el Servicio Nacional de Salud (NHS). Las españolas, por su parte, tuvieron que esperar hasta el año 1978 para que se legalizase y pusiese en venta el citado fármaco.

---

134 La falta de información y educación sexual fue otro de los factores que repercutieron en la proliferación de abortos clandestinos. Según la clase médica el número de interrupciones del embarazo anuales oscilaba entre 400.000 y 800.000 (Roig Castellanos, 1989: 344).

135 No se debe obviar que la dependencia impuesta, desde el Estado y desde la sociedad francesa, sobre las mujeres también afectó, aunque en mucha menor medida, a aquellos hombres que compartieron el posicionamiento liberal de aquéllas que eran partidarias de la conciliación laboral y/o del aborto.

136 Cabe recordar que, de acuerdo a la lógica de los dictados de género promocionados y defendidos desde y por la Iglesia católica, el Estado y la Medicina, la maternidad era un deber que la mujer estaba obligada a cumplir. Habida cuenta de que, en este período la irrupción voluntaria del embarazo era penada y los anticonceptivos farmacológicos no existían, no era posible ejercer una maternidad consciente, y en muchas ocasiones, tampoco voluntaria.

137 Denominada de este modo por los/as anglosajones/as.

138 Esta activista norteamericana de origen irlandés, nacida en las postrimerías del S. XIX, fue pionera en materia de control de natalidad desde 1916. Después de enfrentarse a las represivas leyes y prejuicios de su país (llevándola incluso a prisión en varias ocasiones) Margaret Sanger no descansó hasta lograr que el movimiento a favor del control de la natalidad fuese reconocido mundialmente. Poco más tarde Sanger sugirió al doctor Pincus que investigase acerca de la elaboración de un fármaco anticonceptivo y como resultado de dicha investigación, en 1960 apareció en el mercado farmacéutico Enovid.

139 Cabe destacar que, en esta época, el Women's Lib (Movimiento de Liberación de la Mujer estadounidense) estuviese a la cabeza de la lucha feminista.



Imágenes de confecciones de la píldora de la época (fuente: Internet, 2013).

Respecto al caso francés, se debe destacar que, no fue hasta 1965 cuando, por primera vez, se reflejase en un programa electoral una mínima iniciativa favorable a la legalización de los anticonceptivos. Fue François Mitterrand, el único representante político de la izquierda, quien probablemente con vistas a las inminentes elecciones presidenciales, se mostró a favor de los mismos. Un año más tarde, el diputado de UDR (Unión de Demócratas por la República), Lucien Neuwirth presentaba un proyecto de ley para legalizar los métodos anticonceptivos, el cual fue aprobado en 1967. Sin embargo, la llamada Ley Neuwirth no se puso en vigor hasta 1972, y contrariamente a las expectativas generadas, resultó poseer un carácter fundamentalmente restrictivo. Esta circunscribía la anticoncepción al marco conyugal, prohibía la venta libre del fármaco, así como la publicidad de los contraceptivos<sup>140</sup>.

Así, a las puertas del Mayo 68, la sociedad francesa carecía de la información necesaria para llevar a cabo una adecuada educación sexual<sup>141</sup> y contaba con una alta tasa de muertes debido a infecciones u otras complicaciones acontecidas durante la interrupción voluntaria del embarazo. Estas dos cuestiones contribuyeron a aumentar el malestar por la práctica abortiva, aunque fue la primera de ellas la que despertó un mayor recelo en buena parte de la población “masculina” francesa (ahora en convivencia con otras culturas y religiones) ante la posibilidad de que los métodos contraceptivos procurasen gozar de una libertad sexual que, hasta el momento, sólo fue permitida a los varones. Al respecto, incluimos la valoración de Esther Ferrer como testigo en primera persona de la referenciada situación social:

140 Como trataremos en el Capítulo III, Esther Ferrer dedicó muchos de sus artículos periodísticos a la práctica abortiva, a la maternidad consciente y voluntaria, a la legislación, y al caso de la píldora RU-486. Dicho método anticonceptivo nació en 1980 y no fue legalizado en Francia hasta 1988.

141 “En 1968, el Instituto Nacional de Estudios Demográficos llevó a cabo una encuesta en que el 81% de las mujeres ignoraba la legislación sobre el control de la natalidad. El 77% declaraba haber oído hablar de la regulación de los nacimientos, pero la mitad eran incapaces de definir lo que se entendía por limitación, control o regulación de nacimientos. La ignorancia era tanto mayor cuanto más baja era la instrucción y la edad más elevada. Años más tarde el 90% de las francesas continuaban contando con muy escasa información y el 50% la ignoraban del todo.” (Roig Castellanos, 1989: 343).

“[...] en esa época, los hombres no pensaban más que en sexo [...] No pensaban que la liberación de la mujer pasaba por el trabajo y por ocupar puestos que ellos tenían por ‘derecho propio’ y porque tenían una ‘colita’ [...] O sea, es como decir, «si mi mujer se ha liberado, me engaña»” (García Muriana, 2006b).

De acuerdo a las declaraciones hechas por la artista, la toma de conciencia de las mujeres de este período no sólo surgió de la necesidad de recuperar el control de sus propios cuerpos (sexualidad y placeres, incluidos), sino también, como alentaba De Beauvoir en el citado ensayo, también de su destino como sujetos de pleno derecho. Así, y tal y como indicamos líneas atrás, a lo largo de los años sesenta el interés de las mujeres por la práctica política y/o sindicalista se fue reavivando. Su participación en asociaciones y organizaciones pro equidad legal, laboral, social y jurídica se fue acrecentando, dando lugar a la reorganización de la lucha feminista en Francia tras un largo período de ausencia<sup>142</sup>.

### 2.2.2 PANORAMA MUNDIAL A PUERTAS DE MAYO 68

En vísperas de Mayo 68, y como había sucedido una década antes, la situación política y social en Francia volvía a ser muy delicada. A la reivindicación de las mejoras laborales planteadas desde los sindicatos y a las continuas denuncias feministas, se sumó el malestar social generado por la política de corte imperialista del gobierno de Charles De Gaulle. Este descontento generalizado, como trataremos a continuación, se vio agravado por la confrontación, no sólo ideológica sino también belicista, entre los países capitalistas y los comunistas, y consiguió poner en tela de juicio el funcionamiento de los sistemas de poder. Todos estos factores provocaron una profunda falla en el Estado del bienestar disfrutado por los países hiper-industrializados, que se habían enriquecido a costa de la explotación de los/as trabajadores/as y de los recursos naturales de países menos desarrollados.

Dado que abordar el complejo y conflictivo panorama político-ideológico y social de este período excedería los límites de nuestro estudio, optaremos por nombrar algunos de los sucesos más destacados que tuvieron una mayor repercusión en la sociedad francesa como fueron el abatimiento del avión estadounidense U-2 en territorio aéreo de la URSS (1960), los hechos acontecidos en Bahía de Cochinos, Cuba (1961), la Guerra de Vietnam (1964-1975),

---

142 Si bien es cierto que en los años sesenta, Francia contó con una élite importante y combativa de mujeres -del 18% de mujeres afiliadas al partido feminista en 1951, se pasó a un 25% en 1966 (según la encuesta llevada a cabo en el XVIII Congreso). Sin embargo, la cifra de subproletariado femenino explotado seguía siendo muy elevada durante el mencionado período, y la conciliación familiar seguiría siendo un problema sin resolver hasta bien entrados los setenta.

o el levantamiento de El Muro de Berlín (1961-1989)<sup>143</sup>, entre muchos otros. Los restos del colonialismo decimonónicos y los intereses geopolíticos (entre otros factores) conllevaron, a finales de la década de los sesenta, un ininterrumpido período bélico económico-ideológico que fue retransmitido, en ocasiones al unísono, por los medios de comunicación. Entre los efectos “colaterales” procurados por la difusión (visibilidad) de los *mass media* destacamos la estimulación de ciertos sectores de la sociedad que eran contrarios a la política capitalista (estudiantes, sindicatos, asociaciones de mujeres, partidos de izquierda y extrema izquierda, entre otros) y el fortalecimiento del diálogo entre los grupos de oposición de los distintos países. Ejemplo de ello es que la revuelta contracultural estadounidense protagonizada por el movimiento por los derechos cívicos (Black Panther Party), los comités anti-Vietnam, el movimiento *Hippy* y el Movimiento de Liberación de la Mujer estadounidense (Women’s Lib), fuesen rápidamente conocidos en el Viejo Continente. No obstante, y a diferencia de Francia, el influjo de los citados colectivos en la España de Franco fue muy débil, y su eco sobre todo resonó en la comunidad universitaria, siendo éste un ámbito donde, como apuntamos en el apartado anterior, se halló Esther Ferrer:

“En la época del franquismo, durante los años sesenta, consideras lucha política el hecho de que te expulsen de una universidad, que es mi caso, a mí me echaron de la universidad del Opus Dei de Pamplona en el 68, que es uno de mis timbres de gloria. Nos echaron a tres chicos y a mí y nos hicieron un tribunal casi inquisitorial me dijeron «y además siendo mujer», por lo visto siendo mujer lo peor es que te rebeles. En el contexto de aquellos años en España todo era política”. (*Desacuerdos 1*, 2004: 130).

Al respecto, cabría señalar que su expulsión –y presuponemos que, su reciente actividad como miembro de ZAJ (1967)- la condujo a terminar la carrera de Periodismo y Ciencias de la Información en Madrid; ciudad donde por entonces residían Juan Hidalgo y Walter Marchetti.



Logotipo del Black Panther Party // Protesta anti-vietnam en el Pentágono, 1967 // Manifestación *hippy* (fuente: Internet, 2013).

143 Tras la II Guerra Mundial, la ciudad alemana fue dividida en la zona oriental: perteneciente a la URSS (país comunista por excelencia) y en la zona occidental: área compartida por Francia, Inglaterra y Estados Unidos (países capitalistas).

Debido al origen de las revueltas de Mayo 68 estuvo directamente relacionado con la toma de conciencia de la sociedad en relación a la opresión e instrumentación ejercida desde el poder político, y que, como trataremos en el Capítulo II, sus causas también repercutieron en las principales corrientes artísticas emergidas durante este período<sup>144</sup>, a continuación, apuntaremos algunos aspectos clave vinculados a la misma. En primer lugar, citamos por su influencia en la población y en el arte, el fortalecimiento de los movimientos por los derechos civiles y contracultura extranjeros. De entre éstos destacamos el movimiento pacifista, integrado casi en su totalidad, por los comités anti-Vietnam y por el movimiento *hippy*. En ambos casos, se reivindicó el derecho de objeción de conciencia y se reclamó el regreso de las tropas enviadas al frente. Sin embargo, y como una forma de rechazar los modos de vida propios de las sociedades hiper-industrializadas, los/as hippies propusieron el retorno a la naturaleza. Asimismo, y en continuidad con esta línea, el citado movimiento atentó contra los modelos de familia y de sexualidad promocionados y defendidos por sus gobiernos, y para ello promovió y defendió con su práctica –aunque no siempre–, la vida en espacios naturales y en comunidad. En lo que respecta a este sistema de convivencia, conocido bajo el nombre de “comuna”, es importante mencionar que abogó –sobre todo desde la práctica– por el ejercicio de una sexualidad al margen del matrimonio, no monógama y contraria a la heterosexualidad obligatoria. De este modo, y en cierta medida, los/as hippies trasgredieron la estructura de poder propia del sistema económico productivo occidental. Su repercusión, junto a la del movimiento feminista anglosajón<sup>145</sup>, pudo verse en el excepcional fenómeno en expansión conocido como “liberación sexual”, que se hizo más notable en los/as jóvenes de las generaciones sesenta y setenta.

También en este período y como segundo factor a destacar, mencionamos el acrecentado consumo entre la juventud de Dietilamida de Ácido Lisérgico, comúnmente conocido bajo el nombre de LSD. Su popularidad fue debida a su funcionamiento como un acelerador del proceso de “desencorsetamiento” del/la individuo. Así, la ingestión de este agente desinhibidor y liberador “transportaba”<sup>146</sup> a su consumidor/a lejos del mundo de la consciencia, y

---

144 De entre éstas, destacamos por su vinculación con la trayectoria artística y método de creación de Esther Ferrer, el arte de acción. A través de dicho lenguaje, y como trataremos en los Capítulos II y IV, la artista conseguirá aunar el arte con la vida, disociando así, en cierto modo, la creación del ámbito cultural. Este propósito fue fundamental para algunas de las principales disciplinas y corrientes posteriores –otras anteriores– a la II Guerra Mundial.

145 Como indicamos líneas atrás y trataremos en el Capítulo III, en este período y debido a sus circunstancias, las feministas anglosajonas iban “un paso por delante” con respecto a sus contemporáneas europeas. Es por ello por lo que han sido consideradas como pioneras en la reivindicación del control de su propio cuerpo, así como en la experimentación sexual al margen del matrimonio y/ de la procreación.

146 El LSD fue conocido también como *trippy*, siendo éste un vocablo anglosajón que remite directamente al efecto de “viaje” producido por el consumo de la sustancia. En cierto modo, y desde una perspectiva actual, se podría decir que los efectos de los alucinógenos corroboran la consideración apuntada por Simone De Beauvoir a finales de los años 40, y desde la cual subrayaba que la identidad psicosocial no es inherente a la condición humana sino a las cábalas del espacio-tiempo que sitúan a los/as individuos en una cultura específica que, de acuerdo a la ideología y convicciones de su tiempo, asignará un rol psicosocial, es decir, artificial.

por lo tanto, de los convencionalismos morales y sociales a través de las cuales se regula el comportamiento de una sociedad.

En relación a este rechazo o alejamiento de la lógica materialista y racionalista propia de los países de Occidente, y como tercer caso, subrayamos el sorprendente interés demostrado por esta generación, así como por la que vivió la II Guerra Mundial, por la astrología pero sobre todo por la filosofía oriental. Como trataremos en el Capítulo II, las enseñanzas budistas y el Zen se ven reflejadas en el trabajo de ZAJ, en su etapa anterior, en el de sus principales referentes como es Jonh Cage, e incluso, como veremos en el capítulo IV, en la metodología de Esther Ferrer.

Finalmente, en cuarto lugar, y relacionado con el ámbito político, destacamos el cuestionamiento de la teoría marxista clásica por parte de la nueva izquierda estadounidense. En el caso francés, la revisión del “racionalismo” contrastó con el dirigismo de los grupos de extrema izquierda, quienes, en su afán de orientar la práctica política hacia la lucha por los derechos de igualdad y libertad de los emigrantes (colonos), de las mujeres (feminismo) y de la gente de color (Black Power), desatendieron algunas cuestiones relacionadas con la opresión ejercida en el seno de la vida cotidiana.

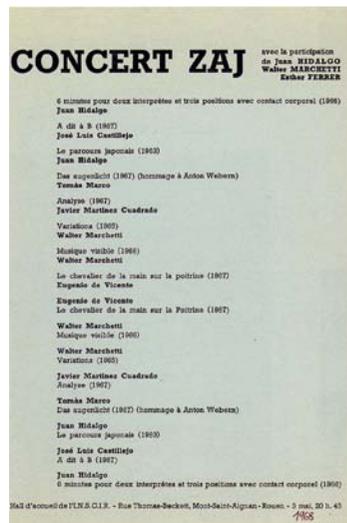
Antes de dar paso al siguiente punto, cabría subrayar que las medidas propuestas y los posicionamientos adoptados por los movimientos contraculturales estadounidenses ejercieron una influencia decisiva sobre la conciencia política y social europea, y muy especialmente sobre la población francesa, como bien demuestra el Mayo Francés. Respecto a su repercusión en el Estado español, como apuntamos líneas atrás, fue muy débil, viéndose posibilitado por las fisuras generadas en la política del régimen durante el tardofranquismo, pero en todo caso con escasa difusión.

### 2.2.2.1 LA REACCIÓN DE LA SOCIEDAD FRANCESA EN EL MAYO FRANCÉS

Paralelamente a lo que estaba sucediendo en el extranjero, y coincidiendo con los primeros días del Mayo Francés (1968), Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti iniciaban la segunda tournée ZAJ<sup>147</sup> el 3 de mayo en Rouen (Francia), continuando tres días más tarde en París.

---

147 ZAJ, en cuyas particularidades ahondaremos en el Capítulo II, realizaría su 2ª *Tournée* por Europa en 1968 –la primera para Esther Ferrer–, coincidiendo con otros/as artistas que al igual que ellos, realizarían performances formando parte de la configuración del Arte de Acción a nivel mundial.



*Análisis*, acción de Javier Martínez Cuadrado (1967) en la que intervienen: Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Fotografía tomada por Françoise Janicot, durante el *Concierto ZAJ*, Sala del Instituto Superior de Química Industrial, Rouen, 3 mayo de 1968 (Sarmiento, 1996: 137).

Así pues, y con la intención de ilustrar el ambiente que se respiró en el agitado corazón de París durante el Mayo Francés, y la influencia que lo acontecido pudiese haber ejercido en Esther Ferrer, y en la forma de desarrollar las vías de actuación artística, periodística y activista-feminista, a continuación, apuntaremos algunos de los hechos más significativos del momento. Comenzamos pues, señalando que el origen de la revuelta social más significativa del Siglo XX, tuvo lugar en los diferentes actos de protesta llevados a cabo por un grupo de estudiantes de la Universidad de Nanterre –muchos afines a las ideologías anarquistas, trotskistas y maoístas-, desde los cuales criticaron la política capitalista, la Guerra de Vietnam, la sociedad de consumo y reivindicaron la urgente modernización del sistema educativo universitario. No obstante, lo que en un primer momento supuso un grito de denuncia, aislado y minoritario de un grupo de estudiantes<sup>148</sup>, acabó extendiéndose a las diferentes capas de la sociedad (implicando a intelectuales, estudiantes, proletariado, entre otros), y provocando una serie de revueltas callejeras, de manifestaciones y de huelgas que no vieron su fin hasta junio de ese mismo año.



París, mayo 1968 (fuente: Internet, 2011).

148 Debido a esta primera manifestación, la Universidad de Nanterre fue cerrada, y el 3 de mayo se convocaría una asamblea estudiantil en la Sorbona; una sesión que sería interrumpida por las fuerzas del orden.

El 6 de mayo, coincidiendo con el *Concierto ZAJ* en París, empezaron los enfrentamientos en el Barrio Latino, dejando a 805 personas heridas. Al día siguiente, 30.000 estudiantes se manifestaban en las calles más céntricas de la capital<sup>149</sup>, a los que a partir del 13 de mayo, se les unieron los movimientos sindicalistas y alrededor de diez millones de obreros. El día 14 los/as manifestantes ocuparon las fábricas y al día siguiente, el Odeon fue tomado por miles de estudiantes. La huelga se hizo extensible a los servicios públicos el 17 de mayo; y el 24, ante la gravedad de la situación, el general De Gaulle propuso un referéndum anunciando que, de serle adverso, se retiraría.

En relación a estos enfrentamientos, es fundamental subrayar que la población arrancase buena parte de los adoquines de las calles parisinas y que los utilizase como arma arrojadiza. Como comprobaremos en los Capítulos III y IV, la artista incorporaría en su serie Pavés el uso del mencionado objeto, y en 1978 recuperaría para el diario vasco *Egin*, algunos de los eslóganes protagonista de esta batalla:

“No hay pensamiento revolucionario. No hay más que actos revolucionarios”; “El arte eres tú”; “La política está en la calle”; “Te quiero... dígaselo con adoquines”; “Prohibido prohibir”; “La imaginación al poder”; etcétera<sup>150</sup>.

Es interesante señalar que muchas de estas consignas procediesen de movimientos artísticos tan contestatarios como lo fue el Situacionismo (desarrollado en Italia y en Francia de forma casi contemporánea); siendo ésta una corriente por la que la artista declara mostrarse interesada.



Barricada hecha con adoquines, París, mayo de 1968, (fuente: internet, 2011).

149 Hasta el 11 de mayo no se levantarían las barricadas en la calle Gay-Lussac.

150 Trasladando de esta manera las nuevas ideologías oriundas de los movimientos contraculturales a la práctica política revolucionaria. Ferrer, Esther (1978): “Graffitis de mayo 68: Nostalgia de la revolución cultural”. *Egin*, mayo 1978.

El 28 de mayo de 1968, y como consecuencia de la virulenta marcha de estudiantes, sindicatos e intelectuales, entre otros, el Ministro de Educación francés dimitía<sup>151</sup>. A pesar de ello, el movimiento estudiantil continuó manifestándose (aunque fue perdiendo fuerza a medida que la policía iba ocupando las escuelas y universidades) en su propósito de renovar la estructura educativa. Las elecciones legislativas de finales de junio fortalecieron a los gaullistas quienes obtuvieron el triunfo sobre la izquierda, sin embargo y a pesar de ello, el presidente francés dimitió bajo el argumento de una necesidad de cambio político en Francia.

Al respecto cabría señalar que, aunque la dimisión de De Gaulle no fue fruto de una derrota electoral -lo cual dice mucho de la sociedad francesa del momento-, y no se consiguió derrocar ni el sistema capitalista, ni las élites del saber, el Mayo Francés evidenció la fuerza que la población era capaz de ejercer. Su ejemplo fue seguido por otros países europeos, y como bien confirman las numerosas revueltas sociales que acontecen en la actualidad, se convirtió en un referente histórico<sup>152</sup>. Según el director del periódico francés *Le Monde*, Jean-Marie Colombani, “[...] la juventud se unió para acabar con cierta clase de autoritarismo, para denunciar las castas del poder y del saber, para cambiar las condiciones de las mujeres y también de todos aquellos enfermos, inmigrantes, dejados a su suerte por la vida moderna, cuyos sufrimientos, hasta entonces sin rostro, pronto describió Michael Foucault.”<sup>153</sup>.

Respecto a la opinión formada de Esther Ferrer como periodista<sup>154</sup>, a continuación, facilitamos un extracto de uno de los reportajes que, con motivo del 20 aniversario de Mayo 68 escribí para la revista española *El Globo*:

“Qué queda hoy de la crítica de la sociedad de consumo, de la sociedad del espectáculo («arriba la información, abajo la teleinformación») o del movimiento de liberación de las mujeres? En fin, ¿qué es lo que queda del Mayo del 68, si algo queda? En el 68, hace 20 años, el aborto era todavía ilegal y la contracepción iniciaba su andadura, pues había una ley votada previamente, el decreto de aplicación que permitía que fuese efectiva no se votó hasta cinco años después en 1972. De todo

---

151 En tanto crecía la virulencia de los enfrentamientos, comenzaban las primeras divergencias en el seno de la izquierda. La moderación de la Confederación General del Trabajo y del Partido Comunista tuvo que enfrentarse con las tendencias revolucionarias de otros grupos comunistas y con el Movimiento del 22 de marzo, fundado por Daniel Cohn-Bendit. El 25 de mayo, patronos, sindicatos firmaron los acuerdos de Grenelle, que las bases consideraron insuficientes, pero la CGT lanzó la consigna de vuelta al trabajo. El 28 dimitió el ministro de Educación. El 30 de mayo de regreso de Baden-Baden, De Gaulle disolvió la Asamblea Nacional, convocó elecciones, y en su discurso llamó a los franceses a la acción cívica.

152 Véase al respecto el movimiento 15 M en el Estado español (mayo 2011), y su extensión mundial al movimiento 15 O (movilización 15 octubre 2011), el movimiento primavera valenciana (2012), etc.

153 COLOMBANI, Jean-Marie: “Una herencia bajo los adoquines”, N° Especial: «68. El año que hizo temblar al mundo», *El País Semanal*, Madrid, 3/05/1998.

154 Como profundizaremos en el Capítulo III, Esther Ferrer iniciaría su la trayectoria periodística en 1976 (unos meses más tarde de la muerte de Franco) y la finalizaría en 1997 (el mismo año de su 1ª exposición individual).

esto sabe mucho Catherine Lesterpt, una de las dos responsables del planing [sic] familiar francés a nivel nacional y que abandonó por el momento su profesión de geógrafa para dirigirlo: «Sí, creo que quedan todavía cosas del Mayo del 68, pero sobre todo por lo que respecta a la mujer, la contracepción, el aborto, etcétera. Las mujeres tomaron la palabra, comenzaron a plantearse todos los problemas a nivel feminista. Muchas abandonaron la militancia tradicional, se dieron cuenta que podían jugar un papel político importante tanto a través de los grupos mixtos como de los no mixtos. Creo que quedan cosas del 68, se han producido cambios.»<sup>155</sup>.

Podemos apreciar en el texto de la artista, la reflexión pero también la denuncia de algunos de los sucesos acontecidos en dicho período, pudiendo extraerse de ello cual fue su posicionamiento y su enfoque a la hora de conferir visibilidad a través de un medio escrito. Asimismo, recuperamos el testimonio de Lesterpt para remitirnos al hecho de que, Mayo 68 supone el paradigma de la revolución social de este período, pues además de reflejar el rechazo de la sociedad al orden establecido por un sistema de poder político y hegemónico, funcionó como catalizador para los principales movimientos contraculturales como el feminismo y repercutió en las corrientes artísticas de vanguardia. Dos ámbitos en los que, como iremos tratando a lo largo de nuestro estudio, Esther Ferrer se ha situado desde hace casi cinco décadas.

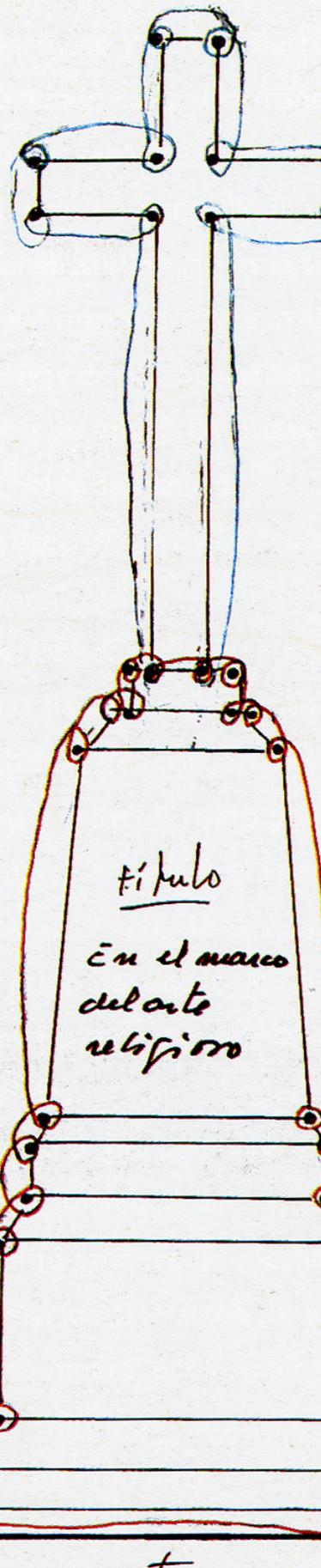
Una vez abordado el contexto político-social francés en el que Esther Ferrer se inscribió como mujer, como emigrante española y como artista, y habiendo contemplado sus similitudes y diferencias en materia de sexo-género-sexualidad con el caso español, a continuación subrayaremos dos cuestiones puestas de relieve en el presente capítulo y que son de gran interés para con nuestra investigación. La primera es que, voluntariamente y con intención de conocer en primera persona lo que estaba sucediendo política-social y culturalmente fuera del contexto franquista, Ferrer visitó con frecuencia y residió en dos ocasiones en Francia. Allí tuvo la ocasión de conocer la situación de las mujeres francesas de su generación, la relevancia que estaban teniendo los nuevos medios de comunicación y el malestar social generalizado que, consecuencia de la política capitalista, heterocentrista y falocéntrica, se vivía entonces a escala mundial. Y la segunda es que la dirección de esos actos, así como la de sus estudios, estaría relacionada con su interés y preocupación por lo social, así como por la inquietud demostrada por el arte de vanguardia. En ambos casos, el hecho de que sus espacios de actuación y cometidos estuviesen marcados por haber nacido con un sexo "femenino", no la detendrían. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, tal (re)acción o comportamiento, significará su proximidad al posicionamiento de algunas de sus contemporáneas extranjeras (artistas y no artistas), y de otra manera, al de algunos/as de los/as creadores/as españoles/as que, como veremos en los Capítulos III y II, respectivamente, apostaban por la libertad creativa. Como estudiaremos en el siguiente capítulo, la importancia que la libertad tiene para Esther Ferrer se va a ver reflejada en su faceta como educadora y como artista (en la que profundizaremos en el Capítulo IV), así como también en el trabajo desarrollado como periodista y en su actividad feminista (Capítulo III).

155 FERRER, Esther (1988i): "Recuerdos del sueño francés". *El Globo*, 6/05/1988, p. 69.

l'art"

Se realiza  
con clavos  
en la pared  
hilos (o cable)  
tensado.

mejor hilo  
blanco con  
clavos  
blancos  
solo 2  
vera



todas las líneas  
paralelas  
deben ser  
independientes



la cruz se hace  
independientemente  
por eso la he puesto  
en verde

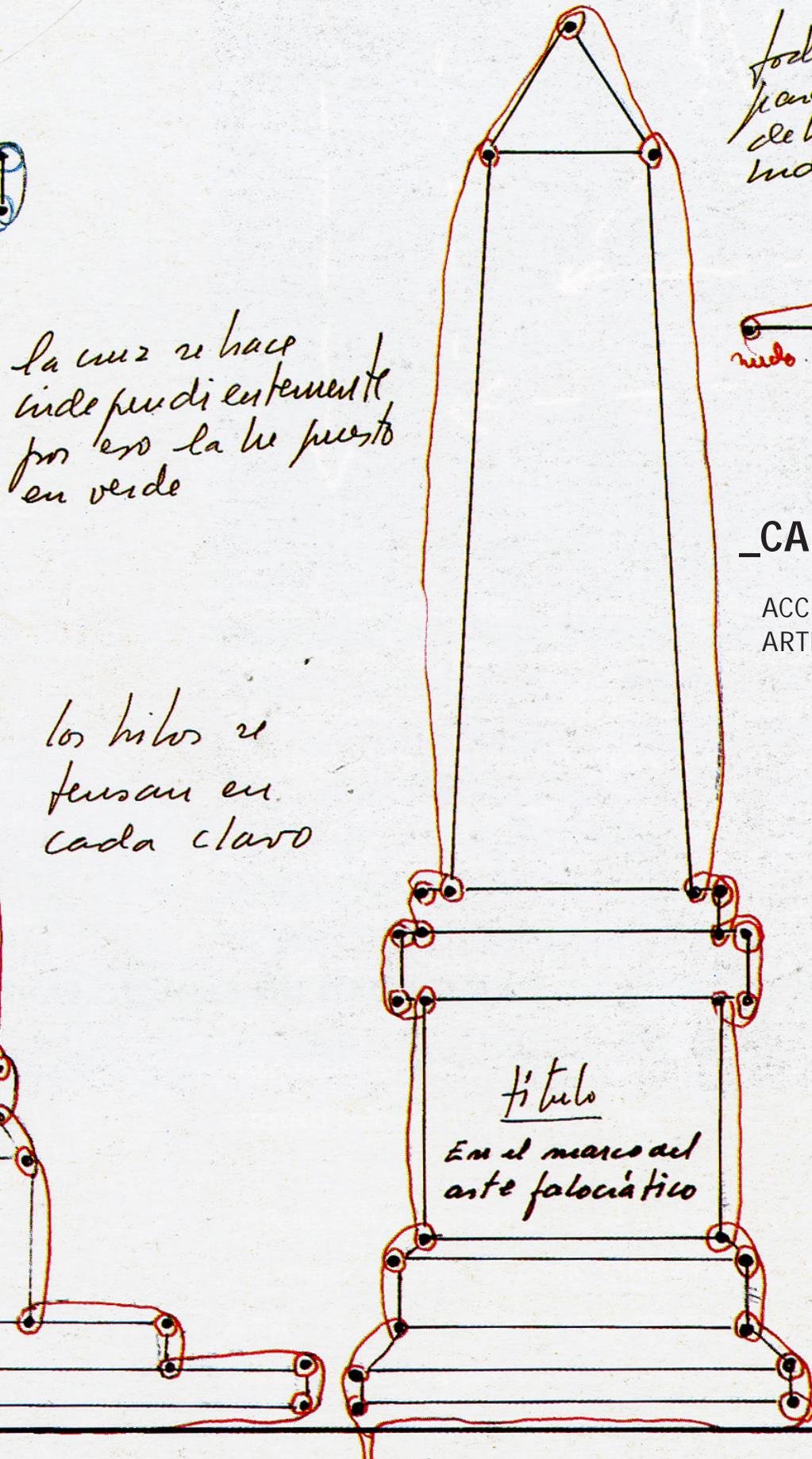
los hilos se  
fuerzan en  
cada claro

## CAPÍTULO II

ACCIÓN Y (RE)ACCIÓN II:  
ARTE Y CULTURA

título

En el marco del  
arte falocriático



Una vez descrito el escenario resultante de la dictadura franquista, particularmente las medidas biopolíticas que reducirían más si cabe el margen de actuación de las mujeres, y habiendo visto sus analogías con el contexto galo, así como perfilado la dirección de los actos de Esther Ferrer, en el presente apartado realizaremos un estudio de, y por este orden: la política artístico-cultural franquista y el círculo artístico de la donostiarrá; la relación entre los inicios del Arte de Acción y su trayectoria en ZAJ (1967-1996). Así, el marco espacio-temporal acotado abarcará el período que comprende, además de su formación académica, sus constantes idas y venidas de San Sebastián a Francia, dos estancias en París, un viaje a Londres, su incursión en la red artístico-cultural vasca, dos proyectos artístico-educativos, su recorrido como ZAJ.

Para abordar tan complejo y dinámico escenario, subdividiremos el capítulo en dos apartados desde los que, en primer lugar, examinaremos, por un lado, el tipo de arte “consumido” por la artista durante su niñez y juventud, y sus consecuencias<sup>1</sup>, y por el otro, la situación en la que se hallaba culturalmente el Estado español durante las etapas en las que se formó y desarrolló como artista, y ejerció como educadora. Describiremos además, la clase de actividades desarrolladas por Esther Ferrer y su círculo artístico más cercano durante su etapa de formación. En segundo lugar, estudiaremos sucintamente y a modo de introducción, el nacimiento y desarrollo del Arte de Acción definido como tal. Y abordaremos la confluencia de caminos que llevarían a Esther Ferrer a convertirse en la primera artista de Arte de Acción española y en una de las pocas mujeres que trasgredieron los límites marcados por los dictados de género para producir su arte en libertad.

Como trataremos en profundidad en los Capítulos III y IV, a partir de 1973 y 1976, respectivamente, su actividad artística sería contemporánea a su militancia feminista y a la gran labor que como periodista realizó publicando en el Estado español textos relativos a la actualidad social y artístico-cultural del momento. Partimos pues, del tratamiento de una etapa decisiva de la biografía personal y profesional de la artista para perfilar un conjunto de puntos clave que contribuyan a demostrar que la postura adoptada por Esther Ferrer en sus principales vías de actuación -siendo la artística la prioritaria<sup>2</sup>- se ha caracterizado por la puesta en práctica de su *hacer* en libertad, así como por la defensa de los derechos individuales, entre los que se destacan, los de las mujeres. O lo que visto desde otra perspectiva es lo mismo, por ser contraria a un orden social establecido de acuerdo a los intereses del poder

---

1 Como trataremos en el primer bloque del actual capítulo, dicha política sufrirá una serie de transformaciones coincidiendo con las etapas del primer franquismo y del tardofranquismo, definidas en el capítulo anterior.

2 Aunque la predilección de Esther Ferrer por la vía creativa puede comprobarse en su trayectoria vital, cabría mencionar que, esto ha sido afirmado por la artista en numerosas ocasiones. Véase al respecto, García Muriana, 2006b; u Olivares, 2011, entre muchas otras fuentes. Asimismo, conviene aclarar que hemos establecido el inicio de su recorrido artístico en el año 1967 porque, aunque Ferrer comenzó a crear antes de la citada fecha, en sus declaraciones, sólo alude a su trabajo anterior si se le pregunta específicamente al respecto (García Muriana, 2006b).

(político, ideológico o económico, entre otros) que operan en ámbitos como el cultural y el social, condicionando (a menudo, por motivos de sexo-género-sexualidad, clase o raza) las vidas de las personas.

Como prólogo necesario al capítulo, apuntaremos seguidamente y de forma breve cómo tras la II Guerra Mundial y durante la Guerra Fría, el modelo económico capitalista influyó decisivamente en la sociedad y en la cultura, provocando una fuerte reacción en las políticas identitarias, en el feminismo y en el arte de mediados del siglo XX.

En contraste a la situación de aislamiento, represión e instrumentalización a la que estuvo sometida la población española durante el tardofranquismo, y una vez concluida la II Guerra Mundial (1939-1945), la principal potencia vencedora de la contienda, viviría uno de los períodos de mayor bonanza económica, de bienestar social, y de esplendor cultural de su historia. El papel jugado por el gobierno norteamericano como acreedor y la intervención de su ejército en el campo de batalla europeo procuró que Estados Unidos, por un lado, fuese recuperando con creces buena parte del dinero invertido en los planes de desarrollo (como el citado Plan Marsall), y por el otro, no tuviese que enfrentarse a la reconstrucción de sus infraestructuras, y por lo tanto se centrase en el desarrollo de las mismas. Además, ese país se vio beneficiado por el exilio artístico, sobre todo, por el europeo. El bagaje de los/as creadores/as exiliados/as contribuyó a afianzar la posición de Estados Unidos como uno de los principales centros neurálgicos artísticos de la época, y la de Nueva York como su máximo baluarte. Asimismo, tal situación fue igualmente aprovechada por quienes regresaron a sus países de origen y/o se mantuvieron “a caballo” entre ambos<sup>3</sup>. Con la ampliación de sus conocimientos y experiencias en el exilio, esta generación enriquecería a su regreso el panorama artístico europeo, como sucedió en el caso español. Posiblemente en relación a tan relevante fluctuación artística, a principios de los años cincuenta, se produjo un especial interés por rescatar y visitar el trabajo de las vanguardias de principios del siglo XX y de entreguerras (sobre todo, del Dadaísmo, del Surrealismo y del Futurismo, entre otras), así como de Stéphane Mallarmé, Antonin Artaud o Bertolt Brecht, destacadas figuras influyentes reconocidas por la historiografía en el desarrollo de éstas<sup>4</sup>. La lectura o relectura de quienes tuvieron acceso a esta información, en buena medida, contribuiría a retomar y a reinterpretar muchos de los postulados teóricos y prácticos planteados en tales períodos.

---

3 Como veremos, éste fue el caso de personas tan allegadas a Esther Ferrer como José Luis Castillejo, miembro de la primera formación de ZAJ que desde 1959 ejerció de secretario en la Embajada Española de Washington; así como también el del lituano George Maciunas (exiliado en EE.UU. desde 1948), de quien cabe destacar, su relevante papel como dinamizador de Fluxus. Como trataremos en el segundo apartado del presente capítulo, dicho colectivo artístico tuvo una línea de investigación similar a la de ZAJ, con el que entablaría una estrecha relación a partir de la segunda mitad de los años sesenta.

4 Según Kristine Stiles (1996: 679-694), en los años cincuenta empezaron a publicarse documentos relativos a las primeras manifestaciones de lo que, en la década de los sesenta se denominó como Arte de Acción, así como a realizarse recopilaciones sobre el Dadaísmo y Marcel Duchamp. Dicho material (difícilmente asequible en la España de Franco) ejercería una notable influencia en el elenco artístico internacional de mediados del siglo XX.

Probablemente debido a la posición abanderada de EE.UU. en la Guerra Fría (1945-1991) y en el proceso de transformación de los modos de vida, fue uno de los primeros países en experimentar una importante reacción social, artística e intelectual, contraria al hegemónico modelo capitalista. En este sentido, es significativo que en las décadas de los 50 y 60, Norteamérica se convirtiese en el principal caldo de cultivo del que emergieron y en el que cobraron fuerza aquellos movimientos cívicos contrarios a la guerra y a la política neoliberalista, patriarcal, sexista, heterosexista, clasista y racista.

De entre las principales causas que provocaron el malestar social de esa generación y de las numerosas protestas estudiantiles, pacifistas, *hippies*, proletarias, antirracistas y feministas (entre otras), destacamos el papel jugado por EE.UU. en la Guerra de Corea (1950-1953), en la Guerra de Vietnam (1965-1975), o los alzamientos militares de las colonias. En el plano sociopolítico estadounidense destacamos el restablecimiento, tras la segunda gran guerra, de los tradicionales roles de sexo-género-sexualidad, que reforzó la asignación de los cometidos y espacios de actuación de hombres y mujeres. En relación a la situación del que se llamó “sexo débil”, conviene mencionar que el restablecimiento del “orden social” relegó a las estadounidenses al desempeño de labores domésticas, al cuidado de la familia y a la maternidad<sup>5</sup>. Sin embargo, aunque ello consiguió apartarlas notablemente del ámbito público, las necesidades de la nueva industria facilitaron su rápida reincorporación al mundo laboral extra-doméstico. Como tónica general, las norteamericanas ocuparon puestos subalternos o tipificados como “femeninos” y cobraron sueldos inferiores a los de sus iguales los hombres. Esta estrategia biopolítica discriminatoria -como vimos en el capítulo anterior- también fue aplicada durante las décadas 60 y 70 en países como España y Francia, obteniendo así idénticos resultados.

Asimismo, y como también ocurrió a principios de ese siglo, las políticas del modelo social sumado al desarrollo de la industria y los avances tecnológicos, se tradujeron en los nuevos productos de consumo de la sociedad del bienestar, en el cine, en la publicidad y en los medios de comunicación. Dado su fuerte componente visual, mediático-repetitivo, y por lo tanto identitario, fueron unos ámbitos desde los que, como comenzaría a denunciar el Feminismo de 2ª Ola a partir de finales de los años sesenta, se validaron, difundieron y

---

5 Como planteamos en el Capítulo I y como puede comprobarse haciendo una lectura comparativa de los datos históricos, al término de cualquier guerra, la tónica sistémica de los estados es desarrollar y aplicar políticas eugenésicas de carácter restrictivo. Ponemos por casos, lo ocurrido en España tras el alzamiento militar de 1936 o la política adoptada por la mayoría de mandatarios de los países involucrados en la I y II Guerra Mundial, 1914-1918 y 1939-1945, respectivamente. Es reveladora en este sentido, la expresión usada para referirse al incremento de la natalidad producida casi contemporáneamente en la mayoría de los países que se beneficiaron del desarrollo industrial y de los avances tecnológicos de estas décadas tras la segunda gran guerra: *Baby Boom* o “explosión de la natalidad” (T.L.).

normalizaron los estereotipos de género masculino y femenino<sup>6</sup>:

“El género es la estilización repetida del cuerpo, una serie de actos repetidos —dentro de un marco regulador muy rígido— que se congela con el tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una especie natural del ser. Una genealogía política de ontologías del género, si se logra hacer, deconstruirá la apariencia sustantiva del género en sus actos constitutivos y ubicará y dará cuenta de esos actos dentro de los marcos obligatorios fijados por diversas fuerzas que vigilan la apariencia social del género”. (Butler, 2001: 67).

Como afirma Butler (2001 y 2008), la reiteración lingüística y performativa de los modelos de conducta contribuye a naturalizar los dictados de sexo-género-sexualidad y por lo tanto a hacerlos efectivos en la sociedad. Además, como han demostrado los estudios culturales y feministas en general, la reiteración que desde las citadas plataformas de difusión se hizo de tales modelos desde la infancia<sup>7</sup>, contribuyó decisivamente a que se revalidasen e interiorizasen en la sociedad. De este modo, se produjo una naturalización del discurso político-cultural a través del cual se argumentó la jerarquía y el orden social articulados desde el poder.

De acuerdo a tal planteamiento, y tras dos décadas (1945-1968) de revalidación y difusión de los tradicionales dictados de sexo-género-sexualidad, se produjo una toma de conciencia que llevaría a muchas personas de esta generación a interesarse por la causa feminista y/o a participar en la misma. Como trataremos en el Capítulo III, las feministas de mediados del siglo XX retomarían la labor de sus antecesoras, insistiendo en el derecho a la igualdad entre hombres y mujeres, a la contracepción, al aborto o al divorcio (entre otras). Pero además, éstas incorporarían el reclamo del control de sus propios cuerpos en relación a una sexualidad activa de las mujeres al margen de la maternidad, e incluso, de la heterosexualidad, así como el endurecimiento de las condenas por violación (entre otras)<sup>8</sup>. Como profundizaremos entonces, y sobre todo, después de Mayo 68, las distintas líneas de pensamiento que

6 De entre las estrategias de mercado, destacamos de acuerdo a estos estereotipos de género el invento del modelo de pago a plazos, que facilitaría la adquisición de los nuevos productos con marca de género; por un lado, los productos de belleza, moda y hogar, así como los innovadores aparatos domésticos para los quehaceres domésticos propios del modelo de familia tradicional, todo ello destinado a la reiteración del prototípico modelo de mujer de los cincuenta y sesenta; por otro lado, los medios de automoción y artículos “masculinos” para el hombre casado y soltero. Este último modelo identitario, sería reinventado en la época por Hugh Hefner de acuerdo a su proyecto articulado en el imperio *Play Boy*. Véase al respecto el estudio analítico que hace Beatriz Preciado en su libro *Pornotopía* (Barcelona: Anagrama, 2010).

7 Ambos patrones fueron continuamente reforzados a través de la sociedad de consumo. Un buen ejemplo de ello lo constituye la comercialización de los muñecos *Barbie* (1959) o su novio *Kent* (1961) de Mattel, así como su surtido abanico de complementos —o prótesis identitarias.

8 Véase al respecto VANCE, Carol S. [com.] (1989): *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa.

confluyeron en el movimiento feminista de este período, aportaron nuevos enfoques (en ocasiones, contrarios entre sí y/o complementarios)<sup>9</sup>.

Paralelamente a tales acontecimientos y transformaciones, se reavivaría el interés por planteamientos de autores como Nietzsche, se fortalecieron corrientes filosóficas como el Existencialismo (entre cuyos principales representantes destacamos al tándem Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir), y se impulsaron vías de investigación desde las que, pensadores como Michael Foucault, analizarían el control social ejercido en las sociedades disciplinarias. Asimismo, y con frecuencia vinculado al repunte de una conciencia ecológica y pacifista, se cuestionó el orden establecido que, además de no haber conseguido evitar tragedias como el genocidio nazi, habría procurado otras como el lanzamiento de la bomba atómica sobre las poblaciones de Hiroshima y Nagasaki (Japón), por citar algunos ejemplos. Por todo ello, Occidente volvió su mirada hacia Oriente, acrecentando el interés por la cultura oriental y por filosofías como el Budismo Zen. A tales efectos orientalistas, y de forma similar a como habría ocurrido a principios de siglo XX en un sentido formal, sucumbirían los/as creadores/as de las décadas de los cuarenta, cincuenta, sesenta y setenta<sup>10</sup>.

Como ejemplo del calado de la situación político-social y cultural en la generación artística de mediados de los años cuarenta, cabría citar la emergencia del Expresionismo Abstracto y del Informalismo. Estas “dos” corrientes, como veremos, contribuirían al alejamiento del arte de los tradicionales valores de *verdad*, *belleza* y *orden*, interesándose por la subjetividad del/la artista y por el proceso creativo más que por el producto final. La rápida expansión y consolidación de tales procedimientos artísticos (en buena medida, gracias al desarrollo tecnológico) se verán reflejadas en el trabajo producido por muchos/as de sus contemporáneos/as europeos/as y nipones/as.

Todo ello provocó un espectacular giro en el ámbito artístico, sobre todo a partir de las décadas de los cincuenta y sesenta. Fue entonces cuando emergieron numerosas manifestaciones artísticas desde las que se retomaría el diálogo entre el/la artista y la sociedad, como también habría ocurrido a principios de ese siglo<sup>11</sup>. Es el caso del Situacionismo (1957-1972), el Nuevo Realismo (1960-1970), el Arte Povera (1967-...), el Minimal Art, (1960-...), el Land Art (1968-...), el Pop Art (años 50), el Arte Feminista (años 60-...), el Conceptual (década de

---

9 Véase al respecto, por ejemplo, con motivo de los posicionamientos enfrentados en torno a cuestiones como la prostitución o la pornografía, OSBORNE, Raquel (1989): *Las mujeres en la encrucijada de la sexualidad*. Barcelona: La Sal, u OSBORNE, Raquel (1993): *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra.

10 Entre los múltiples ejemplos encontramos a la propia Esther Ferrer y a artistas tan cercanos a ella como fueron Juan Hidalgo, Walter Marchetti o John Cage.

11 Al respecto, cabría recordar el referenciado interés editorial y expositivo que, en torno a las vanguardias del primer tercio del S. XX, se produjo en la década de los cincuenta. Este dato arroja cierta luz a la relación entre la generación artística de principios y la de mediados del citado siglo, así como que la historiografía denominase a algunas de las corrientes artísticas emergidas durante las décadas de los cincuenta y sesenta como Neo-Dadá.

los 60), o las distintas modalidades recogidas bajo el nombre de Arte de Acción (happening, body art, performance, etc.), entre muchas otras corrientes. Éstas se caracterizarían por la experimentación plástica con materiales, técnicas y dispositivos propios de su época, así como a través de la incorporación de temas relacionados con las diversas problemáticas y planteamientos de su marco espacio-temporal. De entre estos, cabría mencionar: la preocupación y el respeto por la naturaleza, la crítica a la sociedad del bienestar, al consumismo, a la alienación social, al racismo, a los dictados a propósito del género, y en definitiva, al control político ejercido sobre la vida de las personas. Dentro del propio marco del arte, hay dos temas claves para con su desarrollo en este período: la crítica a la mercantilización del objeto artístico, y el papel del/la artista, del arte y del/la espectador/a (entre otras).

Esta tendencia es reconocible de forma más radical en el Arte de Acción, al proponer un alejamiento entre el arte y la cultura *mainstream*, entre el arte y el objeto mercantilizado, y un acercamiento entre el arte y la vida a través de la experiencia del/la artista y del público, del aquí y ahora. Con tales propósitos, y dependiendo del caso, los/as artistas emplearían en su trabajo el propio cuerpo, objetos procedentes de la vida cotidiana, del entorno industrial y/o natural, y recursos como la descontextualización y resignificación de objetos o la desmaterialización de la obra de arte a favor de la experiencia directa y efímera, entre muchos otros.

Así pues, muchas de las cuestiones que de forma tan precursora habían sido abocetadas a principios del siglo XX, y que por el estallido de la I Guerra Mundial habían quedado inconclusas, serían retomadas y desarrolladas (de acuerdo a su idiosincrasia) por la generación a la que pertenece Esther Ferrer, y por la propia artista, como veremos en éste y en el cuarto capítulo.

# 1. ESTHER FERRER Y EL CONTEXTO ARTÍSTICO Y CULTURAL DE LA ESPAÑA FRANQUISTA

De acuerdo a los objetivos descritos en la pasada introducción, en este primer apartado nos proponemos examinar la política artístico-cultural franquista aplicada durante las etapas en las que Esther Ferrer pasó de *consumir* arte a *producirlo* y trabajó como pedagoga en dos proyectos educativos alternativos al modelo imperante. En este largo período, como trataremos a continuación, el régimen adoptó un modelo cultural autárquico y totalitario que tan sólo se vio sutilmente modificado a causa de sus intereses políticos, y de un modo muy concreto, por la oposición de determinados círculos artísticos y colectivos como en los que participó la artista donostiarra.

Habida cuenta de que analizar las estrategias culturales aplicadas durante la dictadura es capital para comprender el estrecho margen de actuación en el que Esther Ferrer consiguió formarse como creadora y desarrollar buena parte de su trayectoria artística, subdividiremos el presente apartado en dos partes. En la primera, estudiaremos, por un lado, cómo durante la posguerra se impuso como único modelo el arte *españolista*, y paralelamente, se trataron de erradicar aquellas manifestaciones artísticas que no respondían a la ideología del régimen. Y por el otro, cómo influyó la derrota de los países del Eje (1939-1945) y la adscripción de España al bando capitalista (1945-1991) en la instrumentalización del Expresionismo Abstracto<sup>1</sup>. Y en el segundo, examinaremos la participación de Esther Ferrer en el reducto artístico vasco en el que, aprovechando las fisuras generadas en la política social y cultural franquista, se logró crear una destacable red colaborativa que entroncaría con las vanguardias, y en la que, en 1967, tuvo lugar el primer encuentro de la artista con ZAJ.

Asimismo, y partiendo de estas premisas, nos proponemos trazar el recorrido del arte en un doble sentido, en el cual se situarían, en un extremo, el arte al servicio del poder, y en el otro, el arte contrario al orden imperante<sup>2</sup>. En torno a éste último y en relación al círculo de Ferrer, cabría matizar, por un lado, que surgió con la firme intención de crear en libertad, y por el otro, que se interesó por fomentar el conocimiento de las manifestaciones artísticas de vanguardia anteriores y contemporáneas, así como entroncar con las últimas. Esta fue una difícil labor que, teniendo en cuenta la ideología de corte tradicionalista y fascista del

---

1 Dado que esta corriente artística (surgida en Norteamérica tras la II Guerra Mundial) se dio a conocer en Europa y Asia bajo los nombres de Informalismo y Tachismo, a partir de este momento, utilizaremos el término “Informalismo” cuando nos vayamos a referir al Expresionismo Abstracto producido en el contexto español. Véase al respecto, por ejemplo DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2000): *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco. Metáforas del Movimiento Moderno*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. A partir de este momento, nos referiremos con asiduidad a esta fuente por ser uno de los escasos estudios específicos que abordan el tema de modo directo.

2 Como trataremos en el siguiente capítulo, Esther Ferrer dedicará buena parte de su producción periodística a visibilizar tanto lo uno como lo otro.

régimen, atentaría contra la política artístico-cultural franquista y el control ejercido sobre la población, y que abogaría por la libertad de expresión.



O.R.G.I.A: *Paquito al Servicio de España*, fotomontaje digital, 2005.

## 1.1. LA CULTURA AL SERVICIO DEL PODER FRANQUISTA

Una vez expuesta la finalidad y estructura del actual bloque, a continuación, nos disponemos a elaborar una vasta panorámica que ilustre, a grandes rasgos, la estrategia político-cultural franquista que definiría el tipo de arte que Esther Ferrer consumiría desde su infancia hasta su madurez. Para ello, y como indicamos líneas atrás, en primer lugar, estudiaremos el período en el que el régimen impuso un único modelo de arte y, paralelamente, procuró la ruptura con los movimientos de vanguardia anteriores y contemporáneos (1ª etapa de la dictadura). Y en segundo lugar, analizaremos la singular treta que procuró que, durante el tardofranquismo, coexistiesen el arte *oficialista* y el Informalista, conocido en el extranjero como Expresionismo Abstracto.

De este modo, y respetando el orden cronológico de los acontecimientos, nos proponemos, por un lado, ofrecer un acercamiento al perjudicado circuito cultural español de posguerra desde el que sólo se apoyaría a aquellas manifestaciones artísticas que fomentasen, o al menos, no perjudicasen los intereses franquistas. Y por el otro, ensayar la instrumentalización de la citada corriente de vanguardia como una forma de mejorar la política exterior del país en beneficio del régimen<sup>3</sup>.

A tal efecto, debe ser tenido en cuenta el análisis del intelectual Santiago Amón (compañero de Esther Ferrer durante tres años en el diario *El País*)<sup>4</sup>. Según su formada opinión, hasta el final de la dictadura el arte oficialista fue el único modelo válido “de puertas para adentro”, mientras que la abstracción sólo fue permitida “de puertas para afuera”<sup>5</sup>. Este orquestado plan, como trataremos a continuación, por un lado requirió de un constante apoyo de sectores como la crítica artística y la prensa españolas, y por el otro, obstaculizó la visibilidad y el desarrollo de la práctica del arte de vanguardia. Todo ello repercutió en el panorama artístico-

---

3 Como trataremos más adelante, el influjo de la corriente artística de origen estadounidense se vería reflejado en el trabajo de artistas tan cercanos a Esther Ferrer como fueron Jorge Oteiza o José Antonio Sistiaga, entre muchos/as otros/as.

4 Santiago Amón (Baracaldo, 1927 - Madrid, 1988) fue escritor, poeta y periodista. Entre sus múltiples aportaciones a la cultura del Estado español destacamos algunas de las referenciadas en su página web oficial [www.santiagoamon.net](http://www.santiagoamon.net). Estas son: su incorporación a la vanguardia poética de posguerra, su actividad ensayística iniciada en los años 50, la co-fundación del diario *El País*, su colaboración en las publicaciones *Revista Occidente*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Historia 16*, *Correo de la UNESCO*, y en los periódicos nacionales *ABC*, *La Vanguardia*, *Diario de Mallorca*, entre otros. Asimismo, mencionamos por su importancia para con el perjudicado contexto cultural español que fundó y dirigió la revista *Común* (Arte, arquitectura, pensamiento y ciudad), presentó los programas de TVE, *Espacio XX* y *Nueva Forma*. Fue responsable de la sección de arte, cultura y patrimonio de Antena 3, y en 1976 recibió el Premio Nacional a la mejor defensa del Patrimonio Histórico-Artístico llevada a cabo en prensa.

5 Véase al respecto, AMÓN, Santiago: “Cuarenta Años de Artes Plásticas. Dirigismo y espejismo cultural”, *Común*, n.º 3, Bilbao, 1979, pp. 53-62, [www.santiagoamon.net](http://www.santiagoamon.net) [última consulta: 01/05/2007]. A partir de este momento, nos remitiremos a este texto en diversas ocasiones por ser uno de los pocos análisis producidos por un testigo de primera mano quien a su vez, fue un profesional del arte y de la cultura.

cultural español de las décadas posteriores, y marcó los escenarios donde tendrían lugar los proyectos y actividades desarrolladas por Esther Ferrer en el seno del reducto artístico vasco, así como buena parte de la trayectoria profesional de ZAJ.

### 1.1.1. LA IMPOSICIÓN DE UN MODELO DE ARTE ESPAÑOLISTA (AÑOS 40)

Tal y como abocetamos en el capítulo anterior, durante la posguerra las escasas actividades culturales programadas en el Estado español se dirigieron a asentar y difundir la ideología franquista. Consideramos que dan buena fe de ello, la imposición de un único modelo de arte desde el que se ensalzaron los valores católicos y patrióticos del régimen, así como la política de ocultación que consiguió soterrar la visibilidad de aquellos estilos artísticos que fuesen ajenos al oficialista. Como estudiaremos en el presente apartado, ambos objetivos fueron alcanzados casi en su totalidad<sup>6</sup>, gracias al ya complejo dispositivo de control socio-cultural. Éste estuvo conformado, además de por los grupos citados en el Capítulo I (gabinete de censura, Iglesia católica<sup>7</sup>, Sección Femenina y altos cargos de la cultura), también por la crítica artística de la época. A su favor, y como indicamos entonces, jugarían un importante papel el altísimo porcentaje de analfabetismo de la población y el aislamiento del país.



Pablo Picasso: *El Guernica*, 1937, óleo sobre lienzo ([www.museoreinaso.es](http://www.museoreinaso.es) [última consulta: 16/03/2013]).

Igualmente, se debe tener en cuenta la acusada ausencia de aquellos/as creadores/as que, durante la Guerra Civil y la posguerra, y por su vinculación a los bandos republicano, comunista o anarquista, fueron asesinados/as o huyeron por temor a las represalias nacionalistas. Con

6 Consideramos que tal matización, viene avalada por la existencia diversos reductos artísticos y los/as numerosos/as creadores/as y colectivos contrarios al régimen, a pesar de la política franquista.

7 Tal y como apuntamos en el Capítulo I, a su llegada al poder Franco asignó a la mencionada institución el papel principal de agente socializador, desde el cual adoctrinó a la población española hacia un conjunto de valores de moral tradicionalista y sexista. Su presencia, como mencionamos entonces, fue monolítica en el ámbito educativo así como en las numerosas actividades de carácter religioso (sermón dominical, romerías, procesiones, etc.). Éstas supusieron, junto con las escasas exposiciones y eventos de naturaleza artística, la única oferta cultural de la España del momento.

frecuencia, el exilio artístico español se dirigió a París<sup>8</sup>. Esto se debió, además de por la cercanía geográfica entre España y la capital gala, por la relevancia como epicentro cultural de la que había gozado ésta a principios del siglo. A mediados del siglo XX, la capital del Sena volvió a erigirse como uno de los principales centros neurálgicos y escaparates del arte europeo donde se reuniría buena parte del elenco artístico internacional del momento<sup>9</sup>. Como trataremos en el siguiente punto, entre quienes se marcharon al extranjero como consecuencia del conflicto bélico-ideológico español, y en busca de una oportunidad para seguir creando en libertad, se hallaron algunas de las personalidades que, pocos años más tarde marcarían a Esther Ferrer durante su etapa de formación, e incluso, para el resto de su vida.

Asimismo, es importante mencionar, por un lado, que el exilio artístico español procuró el establecimiento de nuevas relaciones y redes interprofesionales entre quienes militaron y no, en la “resistencia”, y por otro, que esta ausencia contribuyó decisivamente a debilitar la producción y la visibilidad del arte de vanguardia en España. Así, y como trataremos a lo largo del presente bloque, quienes permanecieron en la España de Franco y se interesaron por una tipología de arte distinta al oficialista, fueron vetados/as, encarcelados/as y/o desplazados/as a los márgenes de la cultura imperante española. Un trato que, por los motivos que expondremos en el siguiente punto, se vio modificado, sobre todo, a partir de los años cincuenta para quienes produjeron un arte expresionista y/o informalista. Y que para los que se mantuvieron en sus posicionamientos, se mantuvo en el *statu quo*<sup>10</sup>.

---

8 Como una consecuencia de la Guerra Civil española, aumentó la presencia española en la llamada *Escuela de París*. Bajo dicho nombre se aunó a buena parte de la vanguardia artística internacional y nacional que, durante el período de entreguerras, residió en la capital gala, siendo éste el caso de Pablo Picasso, Joan Miró, María Blanchard o Juan Gris, entre muchos/as otros/as.

9 A pesar de que tras la reconstrucción de Francia, París recuperó parte de su relevancia artística, a partir de la II Guerra Mundial Nueva York se proclamó como la capital artística por excelencia. Esto fue debido, además de a la buena salud financiera de los Estados Unidos, al exilio masivo de la clase intelectual y de los/as artistas europeos/as, producido como consecuencia de la invasión nazi, del holocausto judío, así como por la persecución de los/as artífices del llamado “arte degenerado”. Este término fue acuñado por Adolf Hitler para designar aquellas creaciones que abordasen temas o hiciesen visibles identidades o ideologías contrarias al régimen.

10 Véase al respecto, por poner un ejemplo de otra escena de resistencia ajena a la vasca y ligeramente posterior, y que por lo tanto excede los objetivos de análisis, el encarcelamiento en 1976 de Juan Genovés por orden del entonces Ministro Manuel Fraga, a propósito de la realización de un cartel que pedía la amnistía para los presos políticos de la dictadura utilizando *El Abrazo*; [www.juangenoves.com](http://www.juangenoves.com) [última consulta: 19/03/2013].



Juan Genovés: *El Abrazo*, 1976, óleo sobre lienzo ([www.juangenoves.com](http://www.juangenoves.com) [última consulta: 19/03/2013]) // Equipo Crónica: *Guernica*, óleo sobre lienzo, 1969.

Inscrita en el contexto descrito se halló Esther Ferrer, quien desde muy temprana edad manifestó un gran interés por el arte. Su práctica, inicialmente, estuvo ligada a su padre, Bartolomé Ferrer y a su hermana Matilde Ferrer<sup>11</sup>. Respecto al primero, cabe recordar que fue un gran aficionado a la lectura, a la pintura, a la música y al teatro, así como que fue quien la introdujo en la experiencia artística llevándola consigo a las escasas actividades culturales que se organizaron en el País Vasco durante la posguerra (García Muriana, 2005-2014). En cuanto a su gemela, y como afirma la artista en la siguiente cita, con ella compartiría el gusto por el dibujo pero además, y como estudiaremos en el Capítulo III, su preocupación por lo social y por la causa feminista<sup>12</sup>.

“[...] yo me veo con mi hermana Matilde agachadas en el suelo, muy pequeñas dibujando, y luego pues seguimos dibujando, primero copiando los TBO que nos prestaban nuestras amigas porque mi padre era fanáticamente anti-TBO (pero no anti libros, todo lo contrario). Me acuerdo que los elegíamos sobre todo por los dibujos, y teníamos un libro, *La bella y la bestia*, que tenía unas ilustraciones maravillosas y lo mirábamos continuamente. Luego más tarde copiábamos unas páginas para aprender a dibujar que creo que eran de Freixas, completamente clásicas, pero nos parecían preciosas.” (García Muriana, 2005-2014).

Una posible hipótesis acerca del sentimiento de rechazo de Bartolomé Ferrer por el *TBO*, podría estar relacionada con los valores patrióticos que esta publicación periódica de

11 Dado que cuando Esther Ferrer nombra a su hermana emplea su nombre de nacimiento: Matilde; y no el afrancesado: Mathilde, a partir de este momento nos referiremos a ella de la misma manera que lo hace la artista objeto de nuestra investigación.

12 Al respecto, es importante recordar que Matilde Ferrer inició sus estudios artísticos en París a principios de la década de los sesenta. Igualmente, es importante mencionar que desde entonces reside en la mencionada capital donde, como trataremos en el Capítulo III, desarrolló una destacable labor feminista.

historietas gráficas ensalzaba y que tan en consonancia estaban con el arte oficialista<sup>13</sup>. Esta tipología de arte, conocido también como *españolista*, se caracterizó además de por su realismo formal<sup>14</sup>, también por defender y enaltecer los supuestos franquistas católicos y nacionalistas. A través de los medios para conseguir dichos fines, el arte españolista recuperó las nociones de *Verdad* (universal), *Belleza* (cánones establecidos) y *Bondad* (valores morales) que tan cuestionadas habían sido por las vanguardias desde principios del siglo XX<sup>15</sup>.

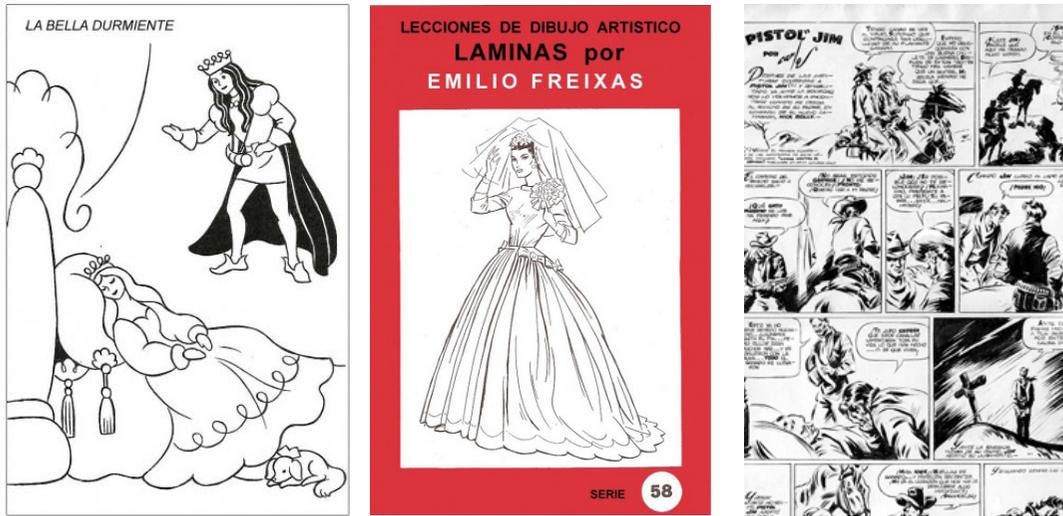


Ilustración y portada de los cuadernos elaborados por Emilio Freixas<sup>16</sup> // *Pistol Jim*, página del TBO, 1944.

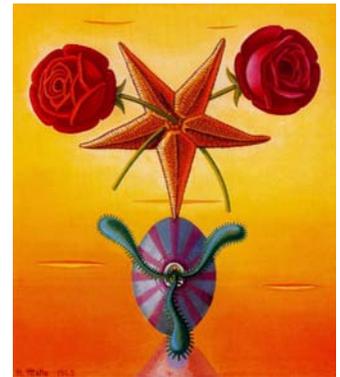
13 Tal y como apuntamos en el Capítulo I, al igual que sucedía con otras publicaciones (prensa escrita, folletines, revistas, etc.), desde los tebeos se fomentaban valores próximos a las ideologías del régimen. Las lecturas dirigidas a los niños perseguían formar a hombres viriles y a futuros héroes, mientras que a las niñas se las instruía para llegar a ser madres y esposas ejemplares, verdaderos “ángeles del hogar”.

14 Cercano éste al arte mimético propio de los tiempos de Isabel La Católica y que no debe confundirse con el Realismo Social de mediados del siglo XIX.

15 Influenciadas por algunas de las ideas de los poetas Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé o de Arthur Rimbaud (entre otros/as), así como por la aparición de la fotografía, las vanguardias artísticas de anteguerra y entreguerras se propusieron, entre otras cuestiones, eliminar el sentido tradicional del arte (basado éste en el fiel reflejo de la realidad y en las citadas nociones). Para ello, y como trataremos en el siguiente apartado, los/as artistas por un lado, hicieron uso de materiales procedentes de la nueva industria e inventaron nuevos sistemas de (re)presentación, y por el otro, incluyeron temáticas relativas a su particular momento histórico. Éste estuvo significativamente marcado por la I Guerra Mundial y por el origen de los totalitarismos y nacionalismos: dos factores que, en combinación con las teorías sobre el inconsciente de Sigmund Freud, contribuyeron al declive de la validez de las bases de la Ilustración. De este modo, se abrió una vía conceptual, inusitada hasta el momento, desde la que muchos/as creadores/as comenzaron a reflexionar acerca del papel del arte, del/artista y del/a espectador/a, y de la relación del citado trinomio con la realidad que acontecía, es decir, con la vida.

16 Emilio Freixas Aranguren ha sido reconocido como el mejor dibujante español en la historieta del siglo XX, de la que fue pionero. Tras analizar las magníficas ilustraciones incluidas en las decenas de cuadernos ilustrados, consideramos que sus personajes (infantiles y adultos) reproducen actitudes prototípicas de los géneros masculino y femenino. Se puede acceder a muchas de las láminas elaboradas por los hermanos Freixas a través de la página Web [www.dibuixants.com](http://www.dibuixants.com) [última consulta: 19/03/2013].

Como indicamos anteriormente, y en la línea de la política de ocultación y destrucción de todo aquello que supusiera una amenaza para con el régimen y/o para con su ideología, durante la dictadura se procuró la ruptura con aquellas corrientes artísticas de carácter político y/o ideológico<sup>17</sup>. Esto supuso un corte radical que comportó que las nuevas generaciones se hallaran ante la imposibilidad de conocer el arte de vanguardia anterior y del que contemporáneamente se estaba realizando en el extranjero. Del mismo modo, para quienes desarrollaban su obra al margen del arte oficialista, la hegemonía de este nuevo modelo significó la pérdida de la libertad en la expresión creativa. Por otro lado, es fundamental subrayar que, durante tan duro período, si bien no se vetó la práctica artística a las mujeres, sí que se dificultó el reconocimiento de su trabajo y se limitó la trascendencia del mismo. Esta transformación socio-cultural se tradujo, sobre todo para las creadoras, en un claro retroceso con respecto a los logros alcanzados durante la II República ya que, en contados círculos artísticos, su participación estaba empezando a ser aceptada<sup>18</sup>. Ejemplifica tal cuestión el caso de la artista gallega Maruja Mallo, quien tras obtener en 1932 una pensión de la Junta de Ampliación de Estudios, se marchó a París, donde fue reconocida dentro de la vanguardia surrealista, por artistas como René Magritte, Marx Ernst, Giorgio Chirico, y que participó activamente en tertulias con André Breton y Paul Éluard.



Maruja Mallo: *Plástica escenográfica*, 1930, fotografía (foroxerbar.com [última consulta: 20/12/2012]) // Mallo en su estudio de Madrid, 1936 // Maruja Mallo: *Naturaleza viva*, 1943, óleo sobre lienzo (epdip.com [última consulta: 20/12/2012]).

Respecto a los casi cuarenta años de “exilio cultural” vividos durante la dictadura, cabe mencionar que el raquítico circuito expositivo franquista estuvo conformado por las Exposiciones Nacionales (gestionadas desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid), por las escasas muestras programadas unos pocos ayuntamientos, por los

17 Al respecto, cabría señalar la semejanza entre la persecución nazi del “arte degenerado” y la lucha proclamada por el dictador español en contra del arte de vanguardia.

18 Si bien es cierto que, como trataremos en profundidad en el Capítulo III, el arte hecho por mujeres no gozó —ni goza en la actualidad— del mismo reconocimiento ni trato que el arte hecho por hombres, sin embargo, en el caso español, el agravante fue mayor.

certámenes de cultura popular organizados por la Sección Femenina<sup>19</sup>, y a partir de 1943, por las actividades del Salón de Otoño<sup>20</sup>. Todo ello fue reservado celosamente para los creadores del arte españolista. De este modo, y como paralelamente estaba ocurriendo en el plano social, la reiteración de un modelo artístico diametralmente opuesto al arte crítico, analítico o experimental de las vanguardias de principios del siglo XX y de entreguerras, consiguió normalizar-naturalizar las bases del arte franquista. Esto supuso una línea continuista de los grandes relatos<sup>21</sup> a mayor gloria de los dictadores y de la Iglesia católica, así como también, la omnipresencia de los valores del régimen y de sus apoyos falangistas. Además, cabe señalar el gusto del dictador, dentro del conjunto de sus aficiones, por la práctica de la pintura.



Franco posando para un cuadro de Enrique Segura que tiene como destino la sede del Ministerio de Agricultura, Madrid, 1957 (*Cultura y ocio II*, 2006: 111) // Fotografía del dictador pintando un paisaje y autorretrato del mismo (yosoymenos.wordpress [última consulta: 29/12/2012]).

19 De entre las actividades desarrolladas por la Sección Femenina, cabría destacar, además de las inscritas en el ámbito educativo (desde donde, como vimos en el capítulo anterior, se reiteraron los tradicionales dictados de género), aquellas que se llevaron a cabo a través del proyecto Coros y Danzas (1939). Desde esta plataforma se organizaron los concursos de baile tradicional comprendidos entre 1942 y 1976, y se enaltecía la cultura popular —siendo clave el folklore— como parte esencial de los regímenes fascistas. Al respecto, cabe subrayar que desde la Sección Femenina se rescataron y fomentaron los bailes típicos regionales para, de manera trasversal, desatar el sentimiento nacionalista común construido a través de la idiosincrasia de cada región. Al respecto, véase el documental *La Sección Femenina* (2006), emitido en TVE2 el 2/08/2010.

20 Tras fundar en 1941 la Academia Breve de la Crítica, Eugenio d'Ors (miembro de la Real Academia de la Lengua y de Bellas Artes de San Fernando, Madrid) participó en la creación del denominado Salón de Otoño (1943 ca.). En dicho espacio tuvieron lugar numerosas exposiciones de carácter academicista y oficialista. Véase al respecto D'ORS, Eugenio (1945): *Mis Salones. Itinerario del Arte moderno en España*. Madrid: Aguilar.

21 Al respecto, conviene señalar la importancia de quien valida mediante la imagen y/o la palabra lo que es verídico -o lo que está bien- y lo que no lo es -o lo que está mal-. Como veremos a lo largo de nuestro estudio, esta es una cuestión de la que es muy consciente Esther Ferrer.

Así, durante su infancia y adolescencia, Esther Ferrer tuvo únicamente la oportunidad de asistir a eventos y exposiciones que, o bien avalaban la ideología y los valores franquistas y católicos, o al menos, no los cuestionaban.

No obstante, a finales de la década de los cuarenta, y por los motivos que detallaremos a continuación, desde los sectores más liberales de la cultura se empezaron a tolerar algunas de las manifestaciones artísticas que habían emergido en el país ahora avalado por el bando capitalista<sup>22</sup>. Tales concesiones, produjeron ciertas fisuras que, sumadas a las generadas en el plano socio-político, contribuyeron a que parte del exilio artístico español regresase, así como a que surgiesen grupos artísticos cuya línea creativa fue formal o ideológicamente contraria al régimen:

“En 1948 nacía en Barcelona una agrupación harto más relevante y vanguardista: Dau al Set. Sus integrantes (los escritores Brossa, Arnau Puig y Cirlot, y los pintores Tapies [sic], Cuixart, Tharrats y Ponc) condensaron buena parte de su programa en una revista también titulada Dau al Set. Ese mismo año, se constituía la Escuela de Altamira, de carácter abstraccionista y con nombres tales como los de Gullón, Ferrant, Goeritz, cerrándose la década de los cuarenta con la inauguración, en Valencia, de una Exposición abstracta presentada por Eusebio Sempere y acompañada de un escrito del propio pintor y otro de José Mateu, adornados ambos de un cierto aire programático y renovador.” (Amón, 1979).

Significativo de ello es que, durante la década de los cincuenta, el Expresionismo Abstracto y el Informalismo se comenzase a exhibir -sin demasiados problemas- en distintas localizaciones españolas, así como que éste contase con el aval de la crítica nacional. No obstante, en este sentido es importante aclarar, que este sutil cambio en la política artístico-cultural franquista (del que sería testigo Esther Ferrer), sólo afectó prácticamente a los/as abstractos/as (creadores/as que, voluntaria o involuntariamente, se vieron involucrados/as en los nuevos planes del régimen). Pues como trataremos a lo largo del presente capítulo, ello no comportó ninguna otra transformación en lo que respecta al fomento, visibilidad o aceptación del arte de vanguardia en el Estado español.

---

22 Curiosamente, y debido a su fuerte componente surrealista y poético-vanguardista, el trabajo del grupo catalán Dau al Set no resultó de ningún interés para los sectores del régimen interesados en promover la cultura española fuera del país. No obstante, y como trataremos en el siguiente punto, esta actitud se vio modificada cuando algunos de los miembros del citado colectivo (como Antoni Tàpies y Modest Cuixart, entre otros) comenzaron a producir un arte Informalista.

### 1.1.2. UN ARTE DE PUERTAS PARA AFUERA Y OTRO DE PUERTAS PARA ADENTRO (AÑOS 50)

Tal y como indicamos líneas atrás, contemporáneamente a las décadas en las que Esther Ferrer comenzó a formarse como artista (50 y 60) y como un antecedente del momento en el que ésta comenzó a crear en el seno de ZAJ (1967), el sector cultural más “progresista” del régimen vio en el arte un posible filón de cara a mejorar su imagen en el extranjero. Como trataremos a continuación, la estrategia cultural llevada a cabo durante la segunda etapa de la dictadura se hizo necesaria tras la derrota de los regímenes fascistas en la II Guerra Mundial (1939-1945), y debido a la anexión franquista al bando capitalista durante la Guerra Fría (1945-1991). Por dichas circunstancias, y como expusimos en el Capítulo I, el dictador se vio forzado a ejecutar un paquete de concesiones entre las que, una vez más destacamos, la apertura de las fronteras de España. Ello procuró un leve fluir de información del extranjero y la llegada de muchos/as de los/as artistas exiliados/as cuya experiencia personal y bagaje profesional contribuyeron a infiltrar en el país algunas de las manifestaciones de arte de vanguardia del momento, entre la que se destacaría el Expresionismo Abstracto<sup>23</sup>.

Así, y como profundizaremos a continuación, a principios de los años cincuenta, el Informalismo y el Expresionismo Abstracto estaban presentes en la España de Franco. Su visibilidad fue posible debido al interés de aquellos sectores del régimen (crítica española incluida) que vieron en ambas líneas una nueva baza mediante la cual mejorar la política exterior del país y romper con su aislamiento internacional. Con tales propósitos, se diseñó un plan cultural basado en una estrategia de doble itinerario que consistió en equiparar el arte autóctono al arte de vanguardia estadounidense. Para ello, por un lado, se creó una bienal de arte de carácter internacional cuyos criterios organizativos y de selección dependieron de la crítica y del comisariado españoles; y por otro, se insistió en la readmisión de la participación española en muestras de arte de reconocido prestigio como la Bienal de Venecia o la de Sao Paulo. Así, dicha táctica de aproximación al extranjero y de distanciamiento de los preceptos totalitaristas y fascistas, hizo necesaria tanto la promoción, como la justificación y el aval de los/as abstractos/as e informalistas. Sin embargo, como las citadas corrientes artísticas no representaban ni la ideología ni a los valores franquistas, los artífices de semejante estrategia cultural se vieron continuamente obligados a sortear las zancadillas de los sectores más conservadores del régimen: la Iglesia católica y Falange.

---

23 Como estudiaremos en el siguiente apartado, la corriente artística abanderada por el pintor norteamericano Jackson Pollock se expandió rápidamente por Latinoamérica, Europa y Asia. Tales lugares estuvieron plagados de artistas exiliados/as españoles/as, siendo éste el caso de Jorge Oteiza, quien como veremos entonces, fue una figura fundamental para Esther Ferrer. Como ejemplo de la convergencia del camino de algunos de los miembros de Gaur, citamos el encuentro entre Oteiza y Basterretxea durante su exilio en Argentina, así como la trayectoria de Balerdi, quien tras estudiar en Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián y poco más tarde en la de Madrid, residió en París y regresó al País Vasco.

Antes de dar paso al estudio de tales cuestiones, consideramos imprescindible en primer lugar, mencionar que el círculo artístico vasco frecuentado por Esther Ferrer a partir de los años cincuenta, estuvo dinamizado por muchos/as creadores/as cuya trayectoria artística, en buena medida, se desarrolló en el seno de abstracción expresionista e informalista. En segundo lugar, cabe remarcar que el posicionamiento adoptado por las altas esferas culturales franquistas no varió en demasía hasta una vez muerto el dictador y derrocada la dictadura (1975). Como estudiaremos en el último apartado del presente capítulo, fue en este trabado y complejo escenario donde Esther Ferrer comenzaría a producir con ZAJ un corrosivo arte de vanguardia a favor de la libertad de expresión y de actuación que, aunque fue inteligible para muchos/as (sobre todo, para la crítica periodística y buena parte de la población) fue comprendido y/o aceptado por muchos/as otros/as. En él, a partir de 1976, además llevaría a cabo una destacable labor periodística en torno al arte y a la cultura, así como a lo social.

### 1.1.2.1. PLAN A: LA BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE

En octubre de 1951, y gracias a la propuesta del Ministro de Educación Joaquín Ruiz-Giménez<sup>24</sup>, y a su equipo de falangistas católicos, se inauguraba en Madrid la *I Bienal Hispanoamericana de Arte*. Así, planteada como una plataforma expositiva de carácter internacional y respondiendo fundamentalmente a intereses políticos, la citada bienal fue organizada bajo las directrices franquistas con dos propósitos: difundir el *arte españolista* y equiparar el arte autóctono al que contemporáneamente se estaba siendo producido los principales países del bando capitalista. Con tales objetivos, la I Bienal Hispanoamericana de Arte se compuso por una selección de obra producida por artistas españoles (mayoritariamente, en el marco del arte oficialista) latinoamericanos y norteamericanos<sup>25</sup>.

En su primera edición, la bienal fue presentada por los organizadores como un escaparate de arte moderno desde el que se pretendía ofrecer una muestra significativa del arte producido en España durante el S. XX, y en la que, además del arte oficialista, excepcionalmente se

24 Ruiz-Giménez era entonces ex director del Instituto de Cultura Hispánica y sería futuro fundador de la revista *Cuadernos para el Diálogo*, dos de las escasas plataformas culturales de la época.

25 Con este propósito, la selección de las obras españolas para tal exhibición, se llevó a cabo a través de las instituciones regionales dependientes del Instituto de Cultura Hispánica y, en el caso de los países participantes de América Latina, de los gobiernos de los respectivas naciones. Para la ocasión se contó con la representación artística de Estados Unidos, Filipinas y Portugal, y se organizaron paralelamente varias exposiciones individuales de artistas nacionales como Sunyer o Dalí, además de la colectiva *Precursores y Maestros de la pintura española contemporánea*, desde la que se establecería el punto de partida del arte español moderno.

dio a conocer bajo rebuscados argumentos el Expresionismo Abstracto español<sup>26</sup>. Su planteamiento fue apoyado por quienes no negaron la renovación artística y se interesaron por fomentar la política exterior. No obstante, y como apuntamos anteriormente, esta propuesta fue atacada por los sectores católicos más integristas (cuya principal plataforma mediática fue el diario *Madrid*) y por el director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor. Como trataremos a lo largo del presente punto, todos ellos se mostraron reacios a este tímido intento de apertura cultural, entre otros motivos, porque consideraban que el arte de vanguardia era afín al bando comunista y mantenía una posición e ideología “anticristianas”<sup>27</sup>.



Fotografías de Franco en la *I Bienal Hispanoamericana de Arte*, 1951 (eldefectobarroco.wordpress.com [última consulta: 13/03/2009]).

La repulsa de los citados sectores forzó la continua justificación de la selección de obras que fuesen ajenas al epígrafe “arte españolista”. En relación con este motivo, presuponemos que fue realizada la recuperación de dos grandes figuras del arte español: Francisco Goya y Diego de Velázquez. Respecto al primero, es interesante mencionar que fue presentado por la crítica y los organizadores del evento como el padre de la Modernidad, mientras que el segundo, lo sería como el precursor del Impresionismo.

---

26 En palabras del crítico de arte e historiador, el Marqués de Lozoya “[...] la abundancia tradicional de las obras de arte en un país tan pobre como el nuestro se debe al sentido antieconómico español, al que todo parece poco para el culto divino. El arte español, preferentemente religioso y realista, recibe corrientes foráneas, pero siempre se españoliza.” (Díaz Sánchez, 2000: 14).

27 Probablemente como contrapartida a tales acusaciones, en 1952, el entonces Ministro de Educación, escribía en un artículo: “[...] el Estado, sin embargo, ayudará “a los artistas a ser auténticos apartándoles de cuántas insinuaciones extrañas puedan desviarles de su propio ser. [La tarea estatal será la de] estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo lo engañoso del tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria”. RUIZ-GIMÉNEZ, Joaquín (1952): “Arte y política”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 26, pp. 163-164 (Díaz Sánchez, 2000: 23).



Francisco Goya: *Los fusilamientos del 3 de mayo en la montaña del Príncipe Pio de Madrid*, 1814, óleo sobre lienzo // Francisco Goya: *Saturno devorando a su hijo*, 1874, óleo sobre lienzo // Diego Velázquez: *Vista del jardín de la Villa Médicis, en Roma*, óleo sobre lienzo, 1630.

Siguiendo con esta hipótesis, la “abstracción” formal<sup>28</sup> manifestada en parte del trabajo de ambos artistas podría haber respaldado la participación de los/as abstractos/as en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, y paralelamente, servido como alarde dentro y fuera del país de la autenticidad y genialidad del arte español, y como un modo de obviar el período artístico anterior a la Guerra Civil. Presuponemos además que la instrumentalización que se hizo de los nombres de Goya y de Velázquez trajo consigo la recuperación de la idea de artista como genio individual así como el misticismo y estatus social asociados a la obra de arte original. Tales aspectos, como en el caso de las nociones de *Verdad*, *Belleza* y *Bondad* también fueron puestos en entredicho por las corrientes de vanguardia de principios del siglo XX y de entreguerras<sup>29</sup>. Como trataremos en los dos apartados siguientes, todas ellas volverían a ser cuestionadas por colectivos artísticos como ZAJ.

En relación a la idea de “hispanidad” (recogida en el título de esta bienal) se exaltó la figura de Isabel La Católica; entroncando así el catolicismo con el concepto de “españolidad”, entendido éste en el sentido de una España unida pero diversa. Este lema fue recuperado por Franco, con la paradójica salvedad de que durante su dictadura, al contrario de la anterior de Miguel Primo de Rivera (1923-1930), no se restableció el sistema monárquico. En esta línea se situó el discurso inaugural del Ministro de Educación, desde el que se planteaba la armoniosa

28 Somos conscientes de que la utilización del término “abstracción” en relación al trabajo de Goya y de Velázquez, supone un cierto anacronismo. Su uso aquí pretende arrojar luz sobre la coartada franquista desde la que se recuperaron a ambas figuras, usando como argumento hipotético el aspecto formal de sus pinceladas (figurativas, de lejos y abstractas, de cerca) para los propósitos que detallamos a continuación.

29 Significativo de ello es que, las muchas de las manifestaciones artísticas que emergieron en los citados períodos, se diesen a conocer como movimientos colectivos, así como que, algunos/as de sus máximos/as exponentes, como Marcel Duchamp, planteasen nuevas fórmulas creativas que atentaron contra el aura de la obra de arte, como es el caso del Ready-made o del Objet trouvé.

convivencia entre los estilos españolista e informalista<sup>30</sup>.

De otra guisa es el texto escrito por el falangista liberal Luis Felipe Vivanco, responsable del catálogo de esta primera edición). Desde éste su autor defendía la bienal como agente dinamizador de la cultura española, y justificaba la participación del arte moderno como un instrumento de lectura del arte español contemporáneo<sup>31</sup>. Por su parte, el crítico Camón Aznar, hizo manifiestas sus expectativas de que el citado evento cultural convirtiese a Madrid en el trampolín de lanzamiento del arte español que destronaría a la archiconocida Bienal de Venecia.

Bajo tales forzados argumentos, se defendió la selección de obra de artistas como Antoni Tàpies, Manolo Millares, Modest Cuixar, Jesús de Perceval o Jorge Oteiza<sup>32</sup>, y de grupos como la Escuela de Madrid y la Escuela de Altamira. No obstante, aunque las obras de estos artistas pertenecieron a una línea creativa más innovadora y vanguardista, su inclusión en la bienal no significó que el dispositivo de seguridad ideológica del régimen se hubiese desactivado<sup>33</sup>.



Jesús de Perceval: *La degollación de los inocentes*, 1951 // Manolo Millares: *Aborigen nº 1*, 1951.

30 En éste el Ministro de Educación afirmaba la imposibilidad de un arte totalitario falangista justificando la modernidad por la tradición y buscando, un lugar en el mundo para el arte español, “sin otra limitación creativa que un catolicismo que superpone aquí una ambigua y relativizadora idea de imperio: ‘Si por imperio, como dice nuestro lema, se va a Dios, vayamos por caminos del espíritu al imperio único de la Verdad, el Bien y la Belleza’.” RUIZ-GIMÉNEZ, Joaquín (1952): “Arte y política” (Díaz Sánchez, 2000: 24). Este último autor afirma (2000: 21): «En general, se optaba por una orientación de modernidad que incluía la abstracción, muy poco representada. En alguna ocasión se escribió que la Bienal “llama a los abstractos y premia a los concretos.»”

31 “Todo artista verdaderamente innovador en la forma, es mucho más potenciador e integrador del arte del pasado que el falso tradicionalismo de los académicos”, una idea de Luis Felipe Vivanco que, según Díaz Sánchez (2000: 24) sería tomada de Eugenio D’Ors y defendida desde la literatura falangista de los años 40.

32 Como veremos en el siguiente apartado, Jorge Oteiza será una figura muy próxima a Esther Ferrer.

33 Buena prueba de ello, así como las estrategias de resistencia de los/as artistas de este período es que, se acusase de comunista a Jesús de Perceval (miembro fundador del grupo artístico *Los Indalianos*) por su obra *La degollación de los inocentes* (1951), y que éste elaborase y presentase un impecable currículum falangista, consiguiendo así librarse de semejante acusación.

Es representativo del talante de la crítica del momento que, ésta se escudase en el aspecto formal (no figurativo) y en el nombre del último colectivo citado, para relacionar su trabajo con la prehistoria de la península y en los argumentos usados por Cirlot para defender la constante histórica del arte abstracto. Asimismo, la Escuela de Madrid y la Escuela Catalana, fueron defendidas a través de la apología de la diversidad y riqueza del arte español.

Por otro lado, es importante subrayar que la acusada y premeditada ausencia de obras producidas por los/as artistas exiliados/as, así como que parte de la resistencia artística española e hispana con sede en París, provocase la organización de una *Contrabiennial*. Rápidamente ésta fue contraatacada por el régimen, con el apoyo de su simpatizante el artista católico Salvador Dalí, quien sirviéndose de su reconocimiento internacional respondió legitimando la calidad y la modernidad de la apuesta franquista<sup>34</sup>. Además de participar en la mayoría de las Bienales Hispanoamericanas del Arte, el artista mostraba su adhesión al franquismo escribiendo el citado comunicado (Madrid, 11 de noviembre de 1951) de gran eco en la prensa del momento:

“La espiritualidad de España es hoy lo más antagónico al materialismo ruso. Tú sabes que en Rusia se purga por razones políticas hasta la mismísima música. Nosotros creemos en la libertad absoluta y católica del alma humana. Sabe, pues, que a pesar de tu actual comunismo consideramos tu genio anárquico como patrimonio inseparable de nuestro imperio espiritual y a tu obra como una gloria de la pintura española. Dios te guarde.”<sup>35</sup>



Fotografía tomada en el Instituto de Cultura Hispánica, tras la conferencia de Salvador Dalí en el Teatro María Guerrero (Madrid 11/11/1951). De dcha. a izq.: el poeta Leopoldo Panero (de espaldas), el abogado Gonzalo Serraclara, Manuel Fraga, Salvador Dalí, el director general de Bellas Artes Antonio Gallego Burín, y el crítico de arte Rafael Santos Torroella. // Franco y Dalí reunidos en el Pardo (soymenos.wordpress.com [última consulta: 12/09/2012]).

34 Respecto al papel jugado por Dalí, incluimos una de las frases pronunciadas en la breve conferencia que daría para la I Bienal “Picasso es comunista, yo tampoco.”, además de la respuesta de Pablo Picasso “Dalí tiene la mano tendida [parece que dijo el pintor malagueño] pero yo sólo veo la Falange”; en A.S. (1952): “Pablo Picasso no se decide”, *Revista*, n.º 5, p. 13 (Díaz Sánchez, 2000: 32).

35 Díaz Sánchez, 2000: 32.

Si bien es cierto que la I Bienal Hispanoamericana de Arte supuso, en el todavía autárquico contexto de la España de los años cincuenta, un cierto triunfo para con la política exterior franquista, su precio fue procurar la convivencia del arte figurativo y abstracto en el Estado español. La supuesta constante histórica conseguía unir a ambos estilos, mientras que la variedad de culturas regionales se convertía en una de las características más importantes e inherentes del arte español. Dicha táctica, como demuestran el resto de ediciones que se sucedieron, fue mantenida por los organizadores del evento y por la crítica artística española hasta el declive del citado modelo.

Tras el relativo éxito de la primera bienal, en 1953 y coincidiendo con el Centenario del nacimiento del ideólogo de la Revolución Cubana, el criollo José Martí, se organizó en la ciudad de La Habana la II Bienal Hispanoamericana de arte<sup>36</sup>. En esta edición, se aumentó significativamente la participación española y estadounidense. Esta cuestión no agradó demasiado al gobierno cubano de la época, máxime si tenemos en cuenta que estaban a las puertas de la citada revolución (1959) que se originó como oposición a la política capitalista aplicada por ambos países colonizadores. Asimismo, esto fue visto por algunos/as como una clara coartada política del régimen, en su intento de agradar a EE.UU. Además, se utilizó la obra de Dalí y de los grandes clásicos españoles del S. XIX, para lograr la simpatía de la superpotencia mundial y crear un espejismo de prosperidad y libertad que no fue tal:

“De haberse manifestado el arte español contemporáneo, puertas afuera, como reflejo vivo y fehaciente de una realidad interior compartida y fomentada por los organismos oficiales, nos hubiera acarreado, a título de contraprestación natural y lógico intercambio, las mejores muestras del arte de vanguardia a escala internacional, en forma de exposiciones y certámenes de rango análogo a aquellas y a aquellos en que nuestros artistas se vieron tan profusamente honrados y distinguidos por la estimación foránea. Nada de ello hubo. Nuestros certámenes y galas estéticas rara vez excedieron el molde nacional-triunfalista de la Bienal Hispanoamericana (cuando nos correspondió el turno rotativo) o la aburrida nómina de la Exposición Nacional de Bellas Artes, que alguien, por su patente condición provinciana medallas incluidas, no dudó en bautizar como la Reposición de la Verbena de la Paloma.” (Amón, 1979).

Dos años después de la experiencia caribeña, tuvo lugar en Barcelona la III Bienal Hispanoamericana de arte (1955). Para la ocasión, los organizadores reforzaron su táctica, tratando de dar una pátina de verdad al citado supuesto de diversidad artística nacional, y

---

36 Al respecto, cabe mencionar que el citado año, tuviese lugar un curso dedicado al Arte Abstracto en la Universidad Internacional de Santander. Véase al respecto *El Arte Abstracto y sus Problemas. Recopilación Conferencias*, Madrid: Cultura Hispánica, 1956.

de equiparar a la escuela norteamericana con la española<sup>37</sup>. Aprovechando la ocasión, se inauguró una exposición en el Salón de Octubre que recordaba la trayectoria artística de Cataluña, incluyendo en ésta referencias a la arquitectura de Gaudí, a parte del trabajo de Els quatre gats, y a la actividad de las galerías Dalmau y, sin nombrarlo, al grupo de vanguardia Dau al Set.

Tras la edición de 1955, y gracias en buena medida al papel jugado por la crítica española, la abstracción expresionista se consolidaba en el contexto franquista<sup>38</sup>. De este modo, se reanudaba la participación española en exposiciones de carácter internacional<sup>39</sup>. Asimismo, la política aperturista de Ruiz-Giménez daba sus frutos y España ingresaba en Naciones Unidas. No obstante, y según afirma la historiografía, la privilegiada participación del arte oficialista española y la destacada representación del arte estadounidense, ponía en evidencia la naturaleza política del citado evento. En 1957 el modelo de bienal fracasaba en la edición proyectada en Caracas, obligando al régimen a desechar la idea de destronar a la Bienal de Venecia (Díaz Sánchez, 2000: 51).

Como consecuencia de esto, el circuito artístico oficial español volvía a reducirse, limitándose a las pocas exposiciones programadas en pequeños centros de arte y ayuntamientos, así como en alguna que otra galería. Dan buena cuenta de este declive, la negativa a la propuesta española de celebrar la IV Bienal Hispanoamericana en Caracas (1957), el intento fallido en la ciudad de Quito (1960), así como el fracaso de la iniciativa española de incluir un pabellón de la Bienal Hispanoamericana del Arte en la Bienal de Sao Paulo. Por otro lado, contribuyeron a esta crisis el rechazo a participar en estas últimas ediciones fracasadas por parte artistas españoles/as exiliados/as –articulado por la embajada española en Francia- (hubieran estado en anteriores ediciones o no), así como la negativa a contribuir económicamente por parte de muchos ayuntamientos españoles. Sin embargo, y a pesar de la instrumentalización a la que fue sometido el trabajo de los/as abstractos/as e informalistas, las fisuras generadas durante el tardofranquismo facilitarían la creación de redes y coaliciones entre artistas. Es ejemplo

---

37 Con tales expectativas, la muestra estuvo conformada por la representación de algunos artistas latinoamericanos así como por una selección de obras de artistas estadounidenses procurada por el MoMA. A ello se agregó nuevamente la cuantitativa representación de artistas españoles agrupada principalmente, bajo el nombre de Escuela de Madrid y Escuela Catalana.

38 “Bajo la coordinación de Vicente Aguilera Cerni, se funda en Valencia (1956) el Grupo Parpalló, que hasta 1959 abarcó tres etapas y dio a la luz cuatro entregas de la revista *Arte Vivo* y otras publicaciones y catálogos de clara tendencia vanguardista. Organizado por el Instituto Iberoamericano de Valencia y bajo el patrocinio del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid (que tan admirablemente dirigió Fernández del Amo, siendo ministro Joaquín Ruiz-Giménez) quedó inaugurado, en 1956, el Primer Salón Nacional de Arte No Figurativo, subtítulo de una muestra genéricamente denominada *Arte Abstracto Español* y feliz ocasión para que una veintena de escritores y artistas formularan su abierta adhesión a la vanguardia.” (Amón, 1979).

39 Dado que son muchos los ejemplos que ilustran la participación española en bienales extranjeras a partir de la citada fecha, a continuación mencionaremos algunos de éstos: Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Antoni Tàpies, Manolo Miralles o Juan Genovés.

de ello, el dinámico entorno vasco en el que Esther Ferrer tuvo la oportunidad de conocer parte del arte de vanguardia anterior y contemporáneo, en el que propulsó y participó en dos proyectos artístico-educativos de carácter político.

### 1.1.2.2. PLAN B: LA PARTICIPACIÓN ESPAÑOLA EN LA BIENAL DE VENECIA

Paralelamente al desarrollo de la Bienal Hispanoamericana de Arte (1951-1957), los sectores progresistas del régimen pusieron en marcha lo que hemos considerado como el segundo itinerario de su estrategia cultural o “plan B”. Como apuntamos al inicio de la presente parte, éste consistió en conseguir reanudar la participación española en bienales artísticas de renombre. En 1950, y a pesar de que muchos de los países aliados se mostraron reacios, España se incorporaba a la que fue la segunda edición de la Bienal de Venecia tras la II Guerra Mundial<sup>40</sup>.

Habida cuenta de que profundizar en el “Plan B” del régimen excedería nuestro propósito por ilustrar el momento previo al cual Esther Ferrer empezaría a involucrarse en el panorama artístico nacional, en el actual epígrafe, nos centraremos en describir el posicionamiento adoptado por los responsables del envío español a la citada muestra de arte internacional, por la crítica del momento, así como por parte del exilio artístico contrario al régimen. Como trataremos a continuación, a causa del cambio de roles -la selección de obras que iban a representar a España dependía casi exclusivamente de los organizadores italianos, y se articulaba en torno al leitmotiv de cada edición-, el poder de los altos cargos político-culturales y de la crítica de arte españolas se vio limitado. Ello procuró, además de un sinfín de “torpezas”, y de la reafirmación del Arte Abstracto como estrategia para mejorar la política exterior del país, que se diesen a conocer fuera de España algunos de los trabajos de la vanguardia artística española y su conexión con la extranjera.

En 1949, y de acuerdo al concepto central y eje de la I Bienal Hispanoamericana de Arte (combinación de tradición y modernidad), la organización de la Bienal de Venecia solicitaba a España el envío de una serie de obras de Goya y de Solana, pero también una muestra representativa del más moderno arte español. Por su parte, la Embajada española en Italia insistió (bajo el citado argumento de ser uno de los “precursores” del impresionismo) en que se incluyesen obras de Velázquez en esta edición de la *Biennale*. La carta del director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fernando Álvarez de Sotomayor, en la que preguntaba a la organización italiana si padecían la “enfermedad general” (refiriéndose al arte moderno), pondría término a esta relación. Sin embargo, la desautorización del envío

---

40 Ésta es una bienal de reconocido prestigio a nivel internacional a la que en 1999, como indicamos en la Introducción de nuestro estudio, Esther Ferrer (junto a Manolo Valdés) fue invitada a participar en el Pabellón Español.

que dejaba sin representación al Pabellón Español, no significó el rechazo del arte producido por españoles/as; ya que algunos de éstos/as participarían en el Pabellón Internacional por invitación particular.

En 1952, y de forma paralela a la maniobra cultural de la Bienal Hispanoamericana de Arte, la selección de arte español enviada a esta siguiente Bienal de Venecia, se caracterizaba por su diversidad –en la línea de una España unida pero diversa- así como por la ausencia de representación de artistas españoles/as de vanguardia. No obstante, en esta ocasión la organización de la Biennale conseguía que le fuesen enviadas (aunque tarde) ciertas obras de Gravador Esteve y de Francisco Goya (de las cuales 5 resultaron ser falsas) así como que participasen artistas como Tàpies o Cossío, cuya línea plástica se alejaba del tradicional arte franquista. Para la edición de 1954, los/as responsables de la muestra italiana sugirieron como representantes del Pabellón español a Joan Miró y de Salvador Dalí. La Embajada española en París, por su parte, solicitó al poder cultural español que se incluyese parte del trabajo de la Escuela española de París. A tales peticiones, los comisarios franquistas contestaron nuevamente con una selección de obras basada en la diversidad, además de con una astuta contraoferta que aceptaba la participación de los/as artistas exiliados/as, siempre y cuando fuese de manera individual, evitando de esta forma la adhesión lingüística con el país vecino. En cuanto a la participación de los “cabezas de cartel”, mientras la de Dalí fue anecdótica<sup>41</sup>, Miró rechazaba representar a España en la Bienal y en la Exposición Nacional (a la que también fue invitado<sup>42</sup>). Por el contrario, éste optó por volver a enviar obra gráfica al Pabellón Internacional, en el que en la edición anterior había sido premiado el 1er puesto en la modalidad de grabado. La actitud mantenida por Miró ante los intentos del régimen por beneficiarse del prestigio internacional del que, por entonces, éste ya gozaba, fue esclarecida años más tarde en la entrevista realizada por el historiador Santiago Amón (1979):

“Amón—La biografía de usted se resume, a lo largo de estos últimos cuarenta años, en un constante viaje de ida y vuelta entre París y Cataluña, con alguna excursión a Norteamérica y sin parada en Madrid. ¿Una actitud preconcebida?

Miró—Preconcebida y llevada a rajatabla, pese a que no me han faltado intentos, incluso diplomáticos, de persuasión. Recuerdo, por ejemplo, que cuando, en 1959, recibí el Gran Premio de la Fundación Guggenheim, en la Casa Blanca y de manos del presidente Eisenhower, el conde de Motrico, allí presente, trató de convencerme y ganarme. Yo lidié la situación como pude y me mantuve en mis trece.”

41 Casualmente, el grueso de las obras del artista catalán, formaban parte de una muestra retrospectiva e itinerante que contemporáneamente a la Bienal se expondría en Roma y en Milán.

42 En ambos casos, el artista fue avisado con una semana de antelación, lo cual, en nuestra opinión, dice mucho de la crítica del momento.

En continuidad con la línea discursiva utilizada por la crítica española del momento, para la Bienal de Venecia de 1956, se reiteró el envío de un conjunto ecléctico de obras donde tuvieron cabida artistas como Pablo Gargallo y la Escuela de Altamira<sup>43</sup>.



Portada del catálogo de la *XXVIII Bienal de Venecia* de 1956. Participación en el Pabellón de España: Modesto Ciruelos, Manolo Millares, Rafael Canogar, Antonio Saura, Pablo Gargallo, Rafael Zabaleta, Juan Manuel Díaz Caneja, Menchu Gal, César Manrique (fuente: Internet, 2012).

Dos años más tarde, y a pesar de la oposición de los sectores del régimen más tradicionalistas, el envío español incluía obras inscritas en las “últimas tendencias artísticas”, curiosamente, diez años más tarde de la aparición del Expresionismo Abstracto. A través del texto elaborado para el catálogo de esta edición así como de la crítica de Eugenio d’Ors, desde la que su autor defendía la abstracción como un movimiento purificador a la par que religioso, se consolidaba el arte abstracto como representación española. Ese mismo año (1958), Antoni Tàpies y Eduardo Chillida y Jorge Oteiza eran premiados en las Bienales de Venecia y de Sao Paulo. Estos triunfos, junto a los logros obtenidos en la Bienal Hispanoamericana de Arte, fueron leídos por algunos/as como el final del monopolio de la Academia, convirtiendo la abstracción informalista en la nueva forma de presentar el arte español en el extranjero. Al respecto, incluimos a continuación un fragmento extraído de la entrevista realizada por Santiago Amón a Antonio Saura como integrante del grupo El Paso:

“Saura— Con nuestra participación en la Bienal de Venecia de 1958 puede decirse que España logró un triunfo no poco decisivo y contradictorio. En dicha Bienal, Chillida hizo suyo el Gran Premio y Tapies [sic] alcanzaba otro galardón. Se trataba, al fin y al cabo, de dos artistas muy próximos a nosotros, que habían colaborado con nosotros y habían contado con nuestra compañía en Venecia.

Amón— Triunfo, en efecto, decisivo, pero ¿por qué contradictorio?

Saura— El Paso y otros movimientos y artistas afines, que habían significado algo así como la tajante negativa al arte oficial, comenzaron a ser rondados y jaleados por algún avisado hombre del franquismo. La presencia española en Venecia había alcanzado una gran resonancia internacional que convenía aprovechar de cara a otras confrontaciones de análogo rango. Y comenzó la caza y captura. El comisario de exposiciones del entonces solía alentar a los artistas de vanguardia con frases patrióticas y sonoras como ésta: «Quiero cuadros muy grandes, muy abstractos, muy dramáticos y muy españoles». El juego era demasiado burdo.” (Amón, 1979).

---

43 El Marqués de Lozoya justificaría la diversidad de estilos y Eugenio d’Ors afirmaría que el arte moderno tenía su origen en la prehistoria. Véase al respecto, Díaz Sánchez, 2000: 69.

Tal y como pone de manifiesto el pintor aragonés, y a pesar de ser contrario al régimen, el interés por el Arte Abstracto fue en crescendo de cara a representar a España en el extranjero, mientras que “de puertas para adentro” continuó siendo rechazado. Es significativo por ejemplo que, hasta 1964 no se inaugurase el primer museo dedicado a la abstracción en el Estado español (Museo de Arte Abstracto, Cuenca), o que por motivos “estilísticos” se paralizasen durante casi 15 años las obras de la Basílica de Arántzazu. Este proyecto le fue encargado al arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza, con la colaboración de los escultores Eduardo Chillida y Jorge Oteiza, y del pintor Néstor Basterretxea y que, al parecer, formalmente atentaba contra el Arte Sacro de la Iglesia católica. Continuando con el doble argumento, según Santiago Amón (1979), de acuerdo también con Saura, los premios y galardones conseguidos por los/as artistas de vanguardia en el extranjero<sup>44</sup> fueron aprovechados por los sectores que repudiaron el arte nuevo y promovieron el decadente de manera propagandística:

“¿Vale decir que el arte español de estos últimos cuarenta años ha medrado, si medró, merced a una cierta (entre furtiva y coyuntural) gestión centralista? Datos hay para, el menos, afirmar que de algún modo se programó (a contar, especialmente, de la década de los cincuenta) un arte para dentro y otro para fuera, cumpliendo a ambos un claro desafecto cultural del lado de aquellos medios oficiales que, en vez de remitir la expresión plástica a sus propios cometidos de conocimiento y creación, la convertían sistemáticamente en vehículo de propaganda, y de signo contrario: para el interior, un arte triunfalista, grandilocuente, fatuo, anacrónicamente conmemorativo...’ y para el exterior, un arte vanguardista, renovador, desenfadado, de corte internacional..., aunque premeditadamente adornado de ciertas supuestas virtudes raciales.”

Según la opinión formada del crítico de arte Ramón Tío Bellido, el informalismo fue “de alguna manera y durante cierto tiempo, el arte «oficial» franquista”<sup>45</sup>. Sin embargo, y como también sucedió durante el desarrollo del modelo de la Bienal Hispanoamericana de Arte, muchos/as de los/as artistas que, en este sentido, habían sido o estaban siendo instrumentalizados/as, se negaron a representar a España en las siguientes ediciones de las bienales extranjeras.

Tal y como apuntamos al inicio del presente bloque, esta “tenue apertura” no significó un cambio sustancial en el modelo de política artístico-cultural franquista, y la dinamización de la cultura y del arte de vanguardia corrió a cargo de algunas personas y círculos muy

44 A continuación citamos algunos de los casos: Antoni Miró (Bienal de Venecia, 1952), Jorge Oteiza (Bienal de Sao Paulo, 1957), Eduardo Chillida (Bienal de Venecia, 1958), Modest Cuixart (Bienal de Sao Paulo, 1959), César Olmos (Bienal de Sao Paulo, 1963), Joan Pone (Bienal de Sao Paulo, 1965), Juan Genovés (Bienal de Venecia, 1966).

45 Tío Bellido, Ramón: “La historia de Millares”, AA.VV., *Millares*, Cuadernos Guadalimar, n.º. 20, Madrid, Rayuela, 1978 (Díaz Sánchez, 2000: [11]).

minoritarios y específicos<sup>46</sup>. Da buena cuenta de ello da la existencia del reducto vasco en el que Esther Ferrer recibió una formación artística inusual para su contexto y desarrolló dos proyectos artístico-educativos cuyas bases trasgredieron los modelos pedagógicos sociales y culturales franquistas (a tratar en el siguiente bloque), o el oasis que fueron los Encuentros de Pamplona en 1972, y que debido a la participación de ZAJ revisaremos en el último apartado del capítulo. Como profundizaremos a continuación y en el tercer apartado del presente capítulo, fue en ese contexto de represión y de ausencia de libertad de expresión, donde este grupo de resistencia sortearía las trabas del régimen para crear en libertad, confiriendo así visibilidad a otros modos de hacer no aceptados por el poder.

Finalmente, consideramos imprescindible plantear, que la convivencia entre Ferrer y muchos/as de los/as expresionistas abstractos y/o informalistas del momento, pudo contribuir a que la artista, por un lado, se interesase por la expresión creativa subjetiva y no imitativa de la realidad, y por otro, tomase una mayor consciencia respecto a la vinculación entre el arte, la cultura, el poder y la política. Ésta es una relación sobre la que, como trataremos a lo largo de nuestro estudio, la propia Esther Ferrer ha reflexionado en cada una de las vías de actuación desarrolladas por la misma.

## 1.2. ESTHER FERRER Y SU CÍRCULO ARTÍSTICO MÁS CERCANO

Una vez estudiada la política artístico-cultural que caracterizó las dos etapas de la dictadura, y habiendo perfilado el estrecho y particular margen de actuación de los/as creadores/as de ese período, en esta segunda parte del apartado, examinaremos la red colaborativa en la que, a partir de finales de los años 50, Esther Ferrer se formó como creadora y comenzó a desarrollar las vías educativa y artística. De este modo, nos proponemos alcanzar los siguientes objetivos. El primero, consiste en describir y contextualizar en el páramo cultural tardo-franquista, las actividades realizadas por Esther Ferrer antes de que se produjese su encuentro con ZAJ (1967); y el segundo, en aproximarnos a la intrahistoria del arte de vanguardia español, específicamente, en el contexto vasco que, a pesar de sus contrariedades e idiosincrasias, tuvo un planteamiento muy cercano al que contemporáneamente se estaba fraguando en el extranjero. Para llevar a cabo tal empresa, y mediante distintos puntos, trazaremos una panorámica desde la que se identifique el carácter de las actividades llevadas

---

46 Éste fue el caso de contados proyectos como *Antes del Arte. Experiencias ópticas, perceptivas y estructurales* (Sala de Exposiciones del Colegio de Arquitectos de Valencia, 1968), en la que participaron escultores como Ramón de Soto, pintores como Eusebio Sempere y músicos como Tomás Marco (también miembro de ZAJ), o las exposiciones *Mente (Muestra Española Nuevas Tendencias Estéticas)* de Daniel Girait Miracle, concebidas como actividades interdisciplinares entre las investigaciones plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro. También lo fue la publicación *Ordenadores en el Arte* editada por el Centro de Cálculo de Madrid con escritos fundamentalmente de artistas como Alexanco, Barbadillo, Yturralde, Elena Asins, Seguí, Casas, de la Prada, o Vasarely (Amón, 1979).

a cabo por Ferrer y por sus allegados/as, hasta -como indicamos líneas atrás- justo antes de que la artista se incorporase al citado grupo de vanguardia.

### 1.2.1. LA RED ARTÍSTICA VASCA Y ESTHER FERRER

El contexto artístico vasco en el que Esther Ferrer inició su actividad artística e investigadora, paralelamente a sus estudios de Filosofía y de Periodismo, fue uno de los más activos de la segunda etapa franquista<sup>47</sup>. Como trataremos a lo largo del presente punto, la escena cultural vasca de este período estuvo conformada por un buen número de artistas de vanguardia -hoy de renombre- cuyo principal objetivo común fue crear en libertad. El bagaje adquirido por muchos/as de éstos/as en el extranjero y las relaciones establecidas por éstos/as dentro y fuera del país contribuyeron a enriquecer la cultura y el arte del entorno vasco, siendo éste uno de los más prósperos y fértiles de la época.



A la dcha, Jorge Oteiza e Itziar Carreño (su pareja), junto a Esther Ferrer y a Julio Campal, Irún s.d. (segunda mitad de la década de los 60 ca.). EN: PELAY OROZCO, Miguel (1978): "Oteiza". Bilbao: *La gran enciclopedia vasca*.

De entre las personas que más influyeron a Esther Ferrer durante su etapa de formación destacan los artistas Amable Arias (1927-1984), Jorge Oteiza (1908-2003) y José Antonio Sistiaga (1932-...). En palabras de la propia artista:

“Podría decirse que Amable resultó ser mi verdadero mentor. Aquellas frecuentes y largas conversaciones que manteníamos... También Oteiza y Sistiaga fueron dos personas determinantes para mí. De la importancia de Oteiza te podría hablar muchísimo... Sistiaga, era muy inquieto y viajaba más que los demás. Era de una

47 Al respecto se han hallado numerosos estudios y manifiestos, recogidos muchos de ellos en el ensayo GUASCH, Ana M<sup>a</sup> (1985): *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea, Madrid: Akal.

personalidad desbordante, te hablaba de todo lo que había visto por ahí. Me acuerdo perfectamente de que el primer disco de John Cage que tuve en las manos, lo trajo él.” (Etxeberría, 2005: 25).

Como trataremos en esta segunda parte, estos tres creadores fueron cruciales en lo que respecta a la dinamización de la escena artística vasca del citado período. Éstos compartían, además de su animadversión hacia el franquismo, un interés común por conocer, fomentar (visibilizar) y producir arte de vanguardia en el Estado español. En definitiva, los tres se caracterizarían por poseer un deseo de *hacer* en libertad que, como nos proponemos demostrar en nuestro estudio, también se ve manifestado en el recorrido biográfico de Esther Ferrer, y más concretamente, en las vías de actuación artístico-educativa, feminista-activista, periodística y artística.

### 1.2.1.1 LA ASOCIACIÓN ARTÍSTICA DE GIPUZKOA

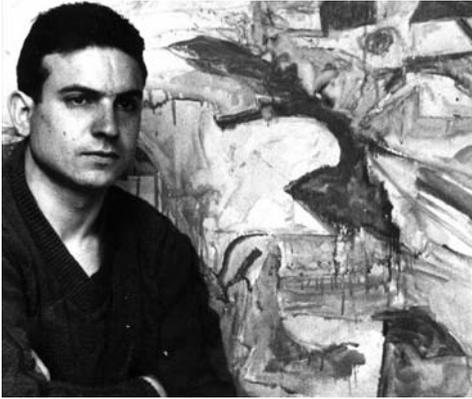
De entre los escasos espacios artísticos y culturales del País Vasco –y ni que decir tiene, de la España franquista- destacamos, por la intensa actividad dedicada al arte de vanguardia así como por la participación de Esther Ferrer en el mismo, la Asociación Artística de Gipuzkoa (1949-...). Como se describe en su página Web, esta asociación fue “Fundada, ante el vacío [sic] creado por la desaparición de la vieja Escuela de Artes y Oficios, por unos pocos amigos artistas, [...] adheriéndose [sic] inmediatamente prácticamente «todos» los artistas de aquel momento.”. Participaron en su desarrollo “[...] escultores de la talla de Oteiza, Chillida, Mendiburu, Basterrechea, Beobide, Ugarte, Bados, Nagel. Ilustradores como Chumy Chumez, Munoa, Ion Zabaleta. Dibujantes gráficos como Garrido, Laura Estevez, Tomás Hernández. En cuanto a los artistas pintores son tantos que no tiene cabida en un pequeño resumen, tan solo [sic] mencionar de pasada los nombres de Rafael Balerdi, Carlos Sanz, Amable, Zumeta, Sistiaga, Goenaga, Mari Paz Gimenez, Mari Puri Salvador, Mentxu Gal, Marta Cárdenas, etc... [sic] Esto sólo en las primeras décadas [sic], posteriormente han surgido más jóvenes muchos de ellos también interesantes.”<sup>48</sup>.

Como bien ilustra el texto anterior, la Asociación Artística de Gipuzkoa procuró que en ella convergiesen la trayectoria de buena parte del elenco artístico vasco. Este fue el caso también de Esther Ferrer y de su hermana Matilde Ferrer quienes, ya en la década de los cincuenta y coincidiendo con la etapa en la que la mencionada asociación se ubicó en el Museo San

---

48 Véase al respecto, [asociacionartistica.com](http://asociacionartistica.com) [última consulta: 15/04/12]. Es de reseñar que en la enumeración incluida en su apartado “un poco de historia” no aparezca el nombre de Esther Ferrer, que cómo sabemos participó incluso en sus actividades organizativas y de gestión.

Telmo de San Sebastián<sup>49</sup>, comenzaron a asistir y a participar en las actividades que allí se organizaban. A principios de los años sesenta, y durante la presidencia de Amable Arias, la implicación de Esther Ferrer en el citado espacio cultural la llevó a ser vocal.



Amable Arias con su óleo Valle desde lo alto de Montearenas, 1960 ([www.amablearias.com](http://www.amablearias.com) [última consulta: 15/06/2012]).

Según afirma la historiografía, durante el citado período la Asociación Artística de Gipuzkoa se caracterizó por “la liquidación de viejas formas clasicistas que allí imperan y una apertura a las tendencias modernas” (Estonés, 2010). En buena medida, este proceso estuvo ligado a la fuerte personalidad de Arias, quien ha sido descrito como un “[...] agitador de la escena cultural [...] marxista, militante, antifranquista...” (Arriaga y Golvano, 2004: 69). Sobre su posicionamiento artístico, a continuación, recogemos unas declaraciones del propio Amable Arias:

“Como hombre de mi época he buscado desde la necesidad la libertad, desde un grupo homogéneo del arte: la pintura. Trato, a través de esta materialidad, la actualización de las potencias del ser. En este país, tan lleno de pequeñas cosas y pseudocultura, que difumina el paisaje y el alma del hombre tapando y encubriendo, confundiendo lo auténtico con lo mediocre y lo falso, no quisiera adoptar una postura aceptando la situación separada entre el arte, el artista y la sociedad, de aquellos grupos que con su técnica y economía se colocan de espaldas a los conflictos reales del arte, escapando a la conciencia de que el mundo material y útil se borra si enfrente no hay una corriente del espíritu que liberalice la conciencia y eleve al pueblo de la necesidad a la libertad.” (Estonés, 2010).

Consideramos que el testimonio de quien más influyó a Esther Ferrer durante su formación artística, pone de manifiesto una fuerte conciencia política y social desde la que, implícitamente, se reivindicaba la conexión del arte con la vida así como el derecho a la libertad. Así, el posicionamiento artístico de Arias fue muy ajeno al del arte promocionado

49 Como veremos en el tercer apartado del presente capítulo, fue en el Museo San Telmo donde en 1967 Esther Ferrer colaboró por primera vez con ZAJ.

durante el franquismo, situándolo muy en la línea del pensamiento que caracterizó el arte de vanguardia de mediados del siglo XX<sup>50</sup>. Arrojan luz sobre el tipo de actividades desarrolladas en la Asociación Artística de Gipuzkoa, así como del calado que tuvo en la generación de artistas que por entonces la frecuentaron, las declaraciones del diseñador Tomás Hernández Mendizábal, que ingresó en la citada asociación en 1957 *ca.*, y que poco más tarde pasó a formar parte de su directiva (integrándola a lo largo de siete años):

“Fueron unos años muy importantes para mí, porque conocía a muchas personas, aprendí dibujo, se me abrió un mundo nuevo a través de revistas como *L’Oleil*, o *The Studio*, vi películas sobre artistas como Braque, Giacometti, y Toulouse Lautrec, que nos cedían en el Consulado de Francia, escuchamos conferencias de Martín Santos, o de José Antonio Sistiaga comiéndose una chuleta, negándonos el Obispo de la Diócesis el permiso de poder celebrar clases de semi-desnudo (que a pesar de todo se celebraron algunos sábados).”<sup>51</sup>

Presuponemos que, la conciencia política manifestada por Amable Arias hacia el arte y la libertad influyó, además de en las actividades organizadas durante su presidencia, en personalidades como Esther Ferrer, quien recordemos, considera a este artista como su “verdadero mentor”. No obstante, y como trataremos más adelante, aunque entre quienes impulsaron la creación de la Escuela Vasca (1965) se hallaron Arias, Oteiza y Sistiaga, la donostiarra no se implicó en tal proyecto de tintes esencialistas<sup>52</sup>.

Por otro lado, y tal y como afirma Esther Ferrer en la siguiente cita, la oferta artístico-cultural española de las décadas cincuenta y sesenta fue muy escasa, mientras que la necesidad de conocer y de aprender fue una de las prioridades que ésta compartió con su círculo más cercano:

“[...] nuestras relaciones eran sobre todo con artistas: Amable Arias, Jorge Oteiza, José Antonio Sistiaga, Laura Esteve, Ruiz Balerdi, Remigio Mendiburu... Era la época del franquismo puro y duro e íbamos a cuantas conferencias se organizaban,

---

50 En el siguiente apartado del presente capítulo, profundizaremos en la vanguardia artística que paralelamente se desarrollaría en diversos países extranjeros.

51 Texto extraído de <http://www.gipuzkoakultura.net/tomashernandez/textos.htm> [última consulta: 15/04/2012], publicado con motivo de la exposición realizada sobre Tomás Hernández Mendizábal (Donostia, 1940) en el Koldo Mitxelena (13/11/2003 – 10/01/2004).

52 “Según Arnau Puig, la esencia de la «estética vasca» empieza a surgir verdaderamente a partir de los informalistas vascos, es decir, a partir de planteamientos abstractos del hecho creativo vasco: «No porque, y ello es evidente, el informalismo sea o pueda ser vasco, contando como cuenta con grandes representantes allí nacidos (Oteiza, Chillida, etc.), sino porque el informalismo, o la abstracción, significa una ruptura frente a las estéticas ya establecidas y perfectamente definidas y, por consiguiente, permite una reelaboración formal de los datos base.» (Guasch, 1985: 293).

tanto daba si hablaban de hormigas como de arte. Eran tiempos donde no había nada de nada.” (Etxeberría, 2005: 25).

A pesar de ello y como apuntamos líneas atrás, el caldo de cultivo del que se nutrió la artista se vio muy enriquecido debido al bagaje personal y profesional de muchos/as de sus allegados/as. Con mucho esfuerzo, éstos/as consiguieron que en el reducto vasco se tuviese un cierto acceso a diferentes experiencias artístico-plásticas, impensables en el resto del restrictivo entorno franquista. Como iremos tratando a lo largo del presente punto, gracias a sus iniciativas y a la red colaborativa que entre éstos/as se consiguió generar, Ferrer tuvo la ocasión de ampliar su visión crítica y su formación plástica, así como de desarrollar sus inquietudes e intereses por la pedagogía y por el arte de vanguardia<sup>53</sup>. Contrariamente a la ideología del régimen y a las trabas procuradas por éste, la Asociación Artística de Gipuzkoa consiguió fomentar y conferir visibilidad de puntos de vista y de formas de hacer plurales, jugando así un relevante papel para quienes como Esther Ferrer se interesaron por hacer un arte no oficialista. Consideramos pues, que su posición en los márgenes contribuyó a incentivar y a desarrollar un tipo de formación artística alternativa a la que por entonces se impartía en las academias y centros educativos franquistas. Como bien pone de relieve Santiago Amón en su texto de 1979, la enseñanza artística procurada durante la dictadura por la Universidad española, se dirigió a formar artistas que produjesen un arte españolista que defendiera –o como mínimo, que no pusiera en entredicho- la ideología y la política del régimen:

“La Universidad fue enteramente ajena al origen del arte nuevo, ha estado ausente a lo largo de su evolución y hoy sigue marginándolo (si no es ella la marginada o suplida por otras formas de legitimidad cultural que proclaman su autonomía e intentan definirse, dicho con palabras de Fierre [sic] Boudieu) «por oposición al poder político, al poder económico, al poder religioso..., a todas las instancias que pretenden legislar la cultura en nombre de una autoridad que no es propiamente cultural.»” (Amón, 1979).

Presuponemos que, la relación entre arte, política, poder y cultura descrita por Amón<sup>54</sup>, podría estar vinculada al hecho de que la mayoría de los/as creadores/as que integraron el citado reducto artístico (incluida la propia Esther Ferrer) careciesen voluntariamente de una formación artística institucionalizada:

---

53 Al respecto, cabe recordar que durante la década de los cincuenta, la artista estudió las carreras de Magisterio y de Asistente Social, y ya en los años sesenta, se matriculó en las Facultades de Filosofía y Letras, y de Periodismo y Ciencias de la Información.

54 Tal y como indicamos anteriormente, en el Capítulo III estudiaremos la producción textual generada por Esther Ferrer en su faceta periodística con motivo de los cuatro conceptos citados, que como trataremos de demostrar en el Capítulo IV, son abordados por la artista en muchas de sus obras.

“[...] El propio quehacer de nuestros artistas más caracterizados esclarece aún mejor cuanto aquí se viene insinuando. Picasso, Juan Gris, Julio González... carecieron de titulación académica, y al margen de ella han ejercido sus artes los Miró, Chillida, Tàpies [sic], Oteiza, Palazuelo, Saura, Millares, Canogar..., sin que ello haya sido óbice, como vimos, para que a sus manos vinieran unos cuantos galardones de auténtica resonancia internacional. Vanamente desdeñosa y recíprocamente desdeñada por nuestro mejores artistas, la Universidad española ha entrañado el divorcio arquetípico entre la acción creadora y el saber académico; que si en otros confines los programas renovadores y los nuevos métodos didácticos, al amparo de jóvenes y audaces maestros (no es mal ejemplo el de Deleuze en la Universidad de Vincennes), pugnaban, a lo largo de estos quince últimos años, por aliviar la situación, la práctica del arte moderno en el medio universitario español, y de atender a la didáctica oficial, seguía en el exilio.” (Amón, 1979).

En relación a la búsqueda e investigación individual desarrollada por Esther Ferrer en el terreno plástico, literario, musical e intelectual correspondiente a la etapa en que residía en San Sebastián, y presuponiendo que ciertas lecturas pudieran haber ejercido una determinada influencia en su formación como persona y/o en su producción artística, a continuación, incluimos el testimonio de la artista:

“Yo leía mucho y de todo, ensayos, memorias, novelas desde Henry Miller hasta Artaud pasando por A. Huxley. Veía todo el teatro que podía; escuchaba todo tipo de música desde la más clásica hasta Cage, leía poesía (me gustaba Omar Kayan). Veía todas las exposiciones que podía y leía libros de arte y filosofía que comprendía o no. También leí en aquella época a Freud<sup>55</sup> en la Biblioteca Municipal y libros sobre el pueblo vasco en la Biblioteca de la Diputación. De todo esto me acuerdo porque pasaba mucho tiempo en las bibliotecas.” (García Muriana, 2005-2014).

Presuponemos, que los motivos que llevaron a Ferrer a querer formarse como artista fuera del territorio español estuvieron relacionados con la situación de estancamiento cultural (descrita en el bloque anterior), además de con la carencia de libertad de expresión y de acción (como artista y como mujer) características de la dictadura. Por otro lado, debe tenerse en cuenta que, como indicamos en el Capítulo I, a partir de 1944 Francia restableciese la democracia y su capital recuperase parte de su característico ambiente artístico. Así, e inscritas en la década de los cincuenta, hallamos las constantes idas y venidas que Ferrer realizó a poblaciones

---

55 En la entrevista concedida por la artista en el marco del proyecto Encuentros de Pamplona, 1972 (MNCARS, 2009), Ferrer explica lo curioso que fue, en ese momento histórico, tener acceso a algunos libros de Sigmund Freud. Presuponemos que, esto fue debido a “un despiste” -o al desconocimiento- de la censura, quien habría pasado por alto ocultar el revolucionario trabajo -y a su vez, reaccionario para con la sexualidad de las mujeres- del padre del psicoanálisis. Véase al respecto <http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/2009/encuentros-pamplona/esther-ferrer.html> [última consulta: 25/04/2012].

francesas cercanas al País Vasco, y poco más tarde, la que fuera su primera estancia en París. Allí coincidiría con su amigo José Antonio Sistiaga, y como mencionamos en el capítulo anterior, tomaría la decisión de no estudiar arte mediante la vía institucional, decantándose, como muchos/as de sus amistades y allegados/as, por la formación autodidacta<sup>56</sup>:

“La primera vez que vine a Francia fue al final de los años 50 cuando estaba terminando la guerra de Argelia. Vine como *au pair*, como la mayor parte de las mujeres españolas de la época, y para estudiar arte, que finalmente nunca estudié.”  
(Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

A pesar de que como mencionamos también en el Capítulo I, la duración de esta primera estancia en París es confusa e imprecisa<sup>57</sup>, sabemos que cuando Esther Ferrer regresó a San Sebastián se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras (carrera que abandonó en el primer curso), y un año más tarde, en la Facultad de Periodismo y Ciencias de la Información en la Universidad Pamplona. Contemporáneamente a estas actividades, la artista emprendió un proyecto artístico-educativo conocido como el Taller de Libre Expresión Infantil (1963-1968) y en 1964, participó en la creación y en el desarrollo de la Escuela Piloto de Elorrio. A lo largo de esos años, Ferrer estudió entre semana en la Universidad de Pamplona, y los jueves y los sábados trabajaba con J.A. Sistiaga en los citados espacios<sup>58</sup>. En ambos casos, sus directrices se inspiraron en la revolucionaria metodología del filósofo y pedagogo francés Célestin Freinet, suponiendo por ello y como estudiaremos a continuación, unas destacables alternativas de aprendizaje con respecto al restrictivo sistema educativo franquista<sup>59</sup>. Habida cuenta de que, como trataremos de demostrar a lo largo de nuestro estudio, entre los planteamientos del citado filósofo y los de Esther Ferrer, existe una estrecha relación, dedicaremos el siguiente punto a su tratamiento.

56 Según Sistiaga: “Cuando fui a vivir a París, en la década de los cincuenta [1954-1961], un familiar me inscribió en la Escuela de Bellas Artes, pero sólo aguanté un mes y medio, el tiempo que tardé en comprender que no tenía nada que hacer en las aulas, que lo que pasaba en la calle, en las galerías, en los museos y exposiciones, que el contacto con las personas de los lugares más diversos me resultaba mucho más enriquecedor que lo que me enseñaban en Bellas Artes.” (Sala, 2005).

57 En palabras de la artista: “Creo que a principios de los 60, mi hermana ya estaba allí [en París]. Pero iba y volvía a España cuando quería, también me fui a Londres y estuve allí algún tiempo, pero no consigo acordarme qué año fue. Matilde no se acuerda muy bien de cuando se establece en París -debió ser a finales de los 50 o principios de los 60, porque en el 62 ella ya estaba matriculada en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París. Antes de inscribirse ella estuvo en París un tiempo y yo también.” (García Muriana, 2005-2014).

58 Dependiendo de la fuente, los días de la semana que se impartió el citado taller serán los jueves y los domingos.

59 Se tiene constancia de la existencia de un documento audiovisual que sería emitido entonces por Televisión Española o en el NO·DO, pero que por motivos ajenos a nuestra voluntad (desconocimiento de la fecha exacta de emisión y/o de datos suficientes) no hemos podido localizar.

### 1.2.1.2. EL TALLER DE LIBRE EXPRESIÓN INFANTIL (1963-1968) Y LA ESCUELA EXPERIMENTAL (1964)

Incluido en este proceso de creación de espacios dedicados al fomento del arte y de la cultura, y por iniciativa de uno de los principales dinamizadores de la escena vasca, José Antonio Sistiaga, Esther Ferrer cofundó y codirigió con él el Taller de Libre Expresión Infantil (San Sebastián, 1963-1968)<sup>60</sup>. En 1964 se creaba en Vizcaya la Escuela Piloto de Elorrio, un proyecto en el que, como indicamos líneas atrás, Ferrer también participó desde su origen y muy activamente. Al respecto cabría mencionar que, en ambos casos, la educación del alumnado fue mixta.

Atendiendo al orden cronológico de los hechos, inicialmente estudiaremos en qué consistió y cómo emergió la primera de las propuestas, y posteriormente trataremos el caso de la segunda. Sobre el origen del Taller de Libre Expresión Infantil, Esther Ferrer nos comentaba en la conversación mantenida en su estudio de París:

“Con José Antonio -porque fue una idea de José Antonio- estábamos un día hablando de los diferentes métodos de educación. Él estaba más interesado por la cuestión porque tenía muchos hijos. Fui a Francia para hacer un cursillo y comprender el método, para analizarlo, para ver si me parecía bien y tal. Fueron cursos de verano. Me pareció muy bien, sobre todo la parte artística, porque también realizaban instrumentos de música, tocaban música, componían. Decidimos llevar nuestra idea a la práctica. Y en ese sentido me interesaba, era una pedagogía que no era una en realidad, era dejar a los críos expresarse y, como te dije ayer, ayudarles a llegar al final de su deseo, de su proyecto.” (García Muriana, 2006b).

Al respecto, conviene recordar que Esther Ferrer había cursado las carreras de Magisterio y de Asistente Social en el restrictivo marco educativo de la España de los años cincuenta. Como tratamos en el Capítulo I, ya en la Guerra Civil, el frente nacional se había encargado de despojar del sistema educativo español todo resquicio ideológico republicano, incluyendo en dicho proceso, la eliminación de apuestas educativas tan innovadoras como la de Célestin Freinet (1896-1966)<sup>61</sup>. Ésta estuvo basada en una serie de planteamientos y métodos que,

---

60 Estas fechas han sido calculadas a partir de datos procedentes de diversas fuentes, y cuya veracidad ha sido satisfactoriamente comprobada en SAN MARTÍN, Francisco Javier (2002): *25 años en Rosa. Una exposición retrospectiva de Rosa Valverde. 1977-2002*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura, Euskera, Juventud y Deportes, o en [www.tabakalera.eu/sistiaga/pdf/Dossier\\_Cas.pdf](http://www.tabakalera.eu/sistiaga/pdf/Dossier_Cas.pdf) [última consulta: 15/04/2012], entre otras.

61 Según afirma la historiografía, el proyecto artístico-educativo orquestado y desarrollado por el francés supuso una destacable e innovadora alternativa a los métodos empleados en el sistema educativo occidental de principios del siglo XX. Su influjo consiguió traspasar las fronteras para instalarse en poblaciones españolas como Huesca donde, como mencionamos en la nota al pie nº. 57 del Capítulo I, a principios de los años 30, el anarquista Ramón Acín –fusilado en 1936- dirigiría una escuela Freinet.

como trataremos de demostrar a lo largo de nuestro estudio, son reconocibles en las principales vías de actuación de la artista. De entre destacamos en este contexto, la artístico-educativa vinculada a la creación, a la cultura, a la sociedad y a la política social.

Durante las casi cuatro décadas dedicadas por el filósofo francés al desarrollo de la pedagogía, las teorías y la práctica educativa, éstas estuvieron radicalmente ligadas a la actividad que, como militante sindicalista y partidista, ejerció a lo largo de toda su vida. Igualmente, todas estuvieron relacionadas con su particular visión de que la pedagogía constituía el medio para transformar la humanidad. A juicio de Freinet, el sistema educativo tradicional estaba basado en un planteamiento erróneo debido a su carácter bipolar y jerárquico. Y estas dos características, según éste, no hacían sino dificultar el aprendizaje del alumnado, ya que propiciaban un grave distanciamiento entre los conocimientos aprendidos en la escuela y la realidad cotidiana<sup>62</sup>. Ambas reflexiones llegaron a convertirse en dos de los pilares básicos en los que éste sustentaría su crítica y su práctica. Por ello, el pedagogo francés diseñó un método educativo desde el cual trataría de dinamitar los compartimentos estancos (las categorías tradicionales) a través de la vinculación de temas y áreas de conocimiento entre sí. Del mismo modo, y para tal fin, conferiría a la experiencia personal la clave fundamental del aprendizaje, proponiendo para ello, afrontar cada una de las asignaturas desde el contacto directo del alumnado con el medio rural y urbano. De acuerdo con esto, Freinet plantearía una serie de casos prácticos mediante los cuales, el alumnado potenciaría su capacidad de trasladar el conocimiento (teoría) al plano de lo real (práctica). De igual modo, los centros de interés del alumnado se convertirían en el punto de partida para abordar ciertas materias en las aulas.



Célestin Freinet con sus alumnos/as durante una clase-taller en el medio rural y en una clase de primaria. (s.d.) (blogs. [aco.org.ar/freinetpolis/celestine-freinet/](http://aco.org.ar/freinetpolis/celestine-freinet/) [última consulta 15/06/2012]).

62 Stefan Zweig en su autobiografía *El mundo de ayer. Memorias de un europeo* (Barcelona: Acantilado, 2006, 10ª reimpresión) hace un retrato del funcionamiento del sistema educativo de principios de siglo XX y de los valores fomentados por y desde éste, y concuerda perfectamente con lo que Célestin Freinet se propuso cambiar en el mencionado período.

Dichos planteamientos, como bien demuestran las declaraciones de la artista que a continuación incluimos, fueron expuestos durante el curso al que Ferrer había asistido en el país vecino<sup>63</sup>:

“Yo había hecho un curso en Francia sobre este método que me interesaba porque se apoya mucho en el arte; los niños hacen música inventando sus propios instrumentos, la pintura es totalmente libre, es decir, hay mucha libertad de creación. Además este método tiene otra cosa interesante, que también resulta peligrosa para cualquier poder, que es el modelo de relación entre las cosas. El poder siempre establece categorías y divide porque es mucho más fácil. En cambio en el método de Freinet tú puedes empezar en una clase hablando de una alfombra y a partir de esta alfombra puedes hablar de, por ejemplo, el país en el cual se ha confeccionado. A partir de un objeto tú puedes estudiarlo todo y connotarlo con todo dando a los niños una visión global del mundo, no una visión parcial, a partir de un elemento concreto, que puede incluso ser sugerido por los propios niños.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

Respecto a la aplicación de una metodología, en palabras de la artista, tan peligrosa -en el sentido de que propone la dinamitación de los compartimentos estancos y promueve la libertad- en el marco educativo del Taller de Libre Expresión Infantil, nos remitimos nuevamente al testimonio de la co-artífice del tan trasgresor proyecto artístico-educativo para la época y contexto:

“Sí, en nuestro universo todo está relacionado con todo. Todos dependemos de todo. La abeja depende de la flor y la flor depende de la abeja. Todo el mundo está relacionado, hasta tal punto que, prácticamente, si dependemos tanto los unos de los otros ¿qué es el ser? Quizá es un ser colectivo, en realidad, más que un ser individual. De este método, a mí lo que más me fascinaba cuando lo vi en la práctica (nosotros solamente hacíamos pintura, pero había escuelas donde funcionaba en todas las asignaturas) en toda la enseñanza se basaban en «los centros de interés». Por ejemplo, un acontecimiento político, o imagínate, hay un temblor de tierra como ha habido en Java. Entonces, si los niños están con esto en la cabeza, se parte de ahí. La clase empieza por ahí. Y a partir de esto, lo puedes estudiar todo. Puedes estudiar la geografía, la historia, las materias primas, la religión, las matemáticas, o sea, que puedes estudiarlo todo a partir de un centro de interés. Ahora claro, esto requiere por parte del profesor un esfuerzo mucho más grande. Eso es evidente. Pero nosotros solamente lo aplicábamos a la creación artística.” (García Muriana, 2006b).

---

63 “CGM—“El curso o seminario al que asististe sobre el método de Freinet, ¿fue antes o después de crear el Taller? ¿Fuiste con Sistiaga?. EF— No, fui yo sola con dos maestras de Elorrio. José A. Sistiaga y yo conocíamos los métodos, sus bases pedagógicas, y nos interesaba porque privilegiaba mucho la creación a todos los niveles, incluido el artístico: pintura, música, etc.” (García Muriana, 2005-2014).

Tal y como se puede extraer de la relación de ambas citas, las bases de aprendizaje aplicadas por Ferrer y Sistiaga en el Taller de Libre Expresión Infantil fueron fieles a los planteamientos del pedagogo francés, y por lo tanto, muy políticas. Así, los métodos empleados en éste se basaron, fundamentalmente, en trasladar la experiencia directa del alumnado a la clase, en la libertad de elección y de actuación, así como en la interrelación de los acontecimientos y el conocimiento. De este modo y con mucho esfuerzo por parte del profesorado, se propusieron dinamitar las tradicionales categorías del saber y los compartimentos estancos. Al respecto, y como mencionamos en el Capítulo I, cabe recordar que el interés de Ferrer por la problemática social comienza a verse manifestado en sus estudios previos (Magisterio y Asistente Social) así como en los que, paralelamente al proyecto educativo que nos ocupa, emprendió en las Facultades de Filosofía y Letras, y Periodismo y Ciencias de la Información:

“Siempre me ha interesado la problemática social. Toda mi vida. Pensaba que podía actuar más sobre la sociedad. Me gusta enseñar, bueno enseñar a mi manera, si sé algo y la gente me pregunta o quiere que se lo enseñe, lo hago encantada. Pero no es que sea una pedagoga nata, ni que me guste especialmente enseñar.” (García Muriana, 2006b).

De acuerdo al enfoque de nuestro estudio y como profundizaremos en el Capítulo III, este vínculo entre la pedagogía y la acción social, se verá en buena medida reflejado en el trabajo que, a partir de 1976 y hasta 1997, Ferrer realizó como periodista. E incluso, como nos proponemos de demostrar en el Capítulo IV, éste es reconocible en su forma de proceder en su práctica artística. En todos estos casos, la artista partirá de un centro de interés (en el periodismo y en la creación, dependerá de su propia elección, y en el educativo, también de la de su alumnado) para desde ahí, abordar e interconectar todos aquellos aspectos que fuesen susceptibles de relacionar entre sí. Asimismo, la naturaleza de estos tres ámbitos lleva implícita las acciones de visibilizar, reflexionar y/o difundir acontecimientos y/o planteamientos de carácter político, cultural, social y artístico, entre otros. En torno al potencial político de la libertad y de las enseñanzas Freinet, incluimos las palabras de la propia Esther Ferrer:

“Otra actividad política que realizamos, que yo considero política, fue la creación de un taller de libre expresión infantil en San Sebastián. El pintor José Antonio Sistiaga y yo creamos este taller, creo que el primero en España, inspirado en el método Freinet, pedagogo francés que aboga por un sistema de enseñanza basado en la libertad total, y claro la libertad para cualquier régimen político siempre es peligrosa, aunque era inevitable que de vez en cuando aparecieran escuelas de este tipo.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

Tal y como indicamos anteriormente, casi simultáneamente a la experiencia de San Sebastián y gracias a la financiación de la cooperativa Funcor<sup>64</sup>, ambos artistas participaron en la creación y en el desarrollo de la Escuela Piloto de Elorrio (1964). A diferencia del taller que estuvo orientado exclusivamente a la pintura, en el citado centro se aplicó la metodología Freinet a cada una de las asignaturas. Según la autora del libro *Oteiza, la vida como experimento*: “El proyecto consistía en organizar la Escuela Piloto y, al mismo tiempo, una Escuela Experimental de Arte Contemporáneo que sirviera para ampliar la educación estética de artistas y educadores, puesto que en sus manos estaba la formación de quienes serían adultos responsables en el año 2000, fecha para la que se preveía una transformación sustancial del mundo. Respecto a ese momento, Oteiza escribe a principios de 1964: «No son gentes de otro planeta las que obrarán esta transformación, como parece, a veces, que creemos, a juzgar por la indiferencia y la irresponsabilidad en que vivimos».” (Muñoa, 2006: 176).

Sin embargo, esta iniciativa tan próxima a las convicciones freinetianas, y que compartió con la Institución Libre de Enseñanza de la II República la no segregación educativa por sexos, no disfrutó de tanta aceptación como el Taller de Libre Expresión Infantil. En poco más de un año, y por diversas causas<sup>65</sup>, se clausuraron las puertas del centro, pudiendo influir en su cierre, el miedo al que hace referencia Esther Ferrer en la siguiente cita:

“[...] la libertad da miedo a todo el mundo, yo cogía a los críos y me los llevaba al campo para estudiar, y este tipo de cosas a la gente le parecía que era perder el tiempo, así que se nos impidió seguir adelante, lo cual era previsible. Todo esto para mí también era lucha política.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

En relación a las referenciadas experiencias pedagógico-creativas, así como a la figura de Jorge Oteiza, es interesante señalar, que el año en que se puso en marcha el Taller de Libre Expresión Infantil, el mencionado artista publicase en su libro *Quousque tandem...!*: “Hay una técnica para educar estéticamente al niño, para enseñarle a comprender el arte —todo el arte, todas las artes— desde el arte actual. Es enseñándole a participar activamente en la obra de arte como creador. En música, en pintura, en escultura, en arquitectura, en la danza, en fotografía, en cine, en teatro, en poesía, en literatura. Es haciendo que el niño juegue a crear, improvisando. Enseñar a improvisar es aprender a encontrar, a comprender” (Oteiza, 1993: s/p). Del mismo modo, debe destacarse que en 1965, Oteiza pronunciase una conferencia en Barcelona bajo el título de “El Arte como escuela Política de conciencia”, así como que elaborase, junto con Sistiaga y Andoni Espaza (promotor y director de gestiones cooperativas

---

64 La cooperativa Funcor nace en 1955 como proyecto que pretende un nuevo modelo de producción industrial, socialmente avanzado y adaptado a la sociedad vasca.

65 Según Esther Ferrer: “Intentamos hacer una escuela experimental en Elorrio, que duró muy poco tiempo, por muchas y diferentes razones.” (Sala, 2009).

del País Vasco), el Ensayo de Universidad Infantil. Piloto para Elorrio, Bizkaia<sup>66</sup>. Ese mismo año, se inauguraba en San Sebastián un nuevo espacio expositivo, la galería Barandiarán, con una exhibición de trabajos realizados en estas escuelas Freinet<sup>67</sup>.

Habida cuenta de que la aportación de Célestine Freinet a la pedagogía ha sido y es de notable importancia<sup>68</sup>, así como que, desde sus orígenes, “la academia de los jueves” y “la escuela de Elorrio” compartieron un enfoque político-social muy similar al planteado del pedagogo francés, consideramos que el trabajo llevado a cabo conjuntamente por Ferrer y Sistiaga fue verdaderamente una acción política. Esta lectura se ve reforzada, máxime si tenemos en cuenta que, de acuerdo con la artista y en palabras de la misma: “a través de la educación te educan al servicio del poder” (García Muriana, 2006b). Igualmente, en relación a este contexto, es preciso subrayar que según Ferrer: “Tal como yo lo entiendo, libertad es sinónimo de responsabilidad. [...] Uno tiene que responsabilizarse de las decisiones que toma y de las dificultades con las que se puede encontrar. Este tipo de aprendizaje es mucho más rápido” (Sala, 2005). Finalmente, en cuanto a la relación entre ambas valoraciones y el enfoque de nuestro estudio, cabría reiterar que, como trataremos de demostrar a lo largo del mismo, éstas se ven igualmente manifestadas en las actividades realizadas por Esther Ferrer en las vías periodística, activista-feminista y artística.

### 1.2.1.3. LA GALERÍA BARANDIARÁN Y GAUR

Contemporáneamente al desarrollo de los citados proyectos artístico-educativos, la escena cultural vasca se expandía en distintas direcciones. Como citamos anteriormente, en 1965, y por iniciativa de José Antonio Sistiaga, Amable Arias y Paco Usabiaga (entre otros), se

66 En [www.nabarralde.com](http://www.nabarralde.com) [última consulta: 15/04/2012]. Curiosamente, en este documento no se menciona a Esther Ferrer como partícipe del citado proyecto educativo.

67 “Ya en 1964 y en compañía de Esther Ferrer, había emprendido Sistiaga una aventura educativa y cooperativista (patrocinado por la empresa Funcor), tan ilusionante como utópica en el contexto represivo de la dictadura (Oteiza quería llamarla Universidad Infantil Piloto para Elorrio) duró muy poco. A la idea oteiciana del papel directriz de la estética en la enseñanza, añade el método de la «escuela activa» de Celestin [sic] Freinet [...] Sistiaga lo habría de aplicar también en su Academia de los Jueves, en San Sebastián, escuela infantil de la que saldrían materias y trabajos que junto a los proporcionados por la cooperativa Freinet, nutrirán la exposición de pintura infantil con la que se inaugura en 1965 la galería Barandiarán”. (Amestoy, 1996: 20-22).

68 A pesar de que Freinet murió en 1966, “El movimiento nacional e internacional que inició sigue vivo [...]”; en LEGRAND, Louis: “Célestin Freinet, un creador comprometido al servicio de la escuela popular” *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada* (París, UNESCO: Oficina Internacional de Educación), vol. XXIII, n° 1 y n° 2, 1993 ([ibe.unesco.org](http://ibe.unesco.org) [última consulta: 15/04/2012]).

daba apertura a la productora de arte compuesto Galería Barandiarán (1965-1977)<sup>69</sup>. Fundada bajo el mecenazgo del constructor guipuzcoano Dionisio Barandiarán<sup>70</sup>, esta apuesta cultural se presentaba como uno de los pocos espacios expositivos del San Sebastián de las décadas sesenta y setenta. Según la historiografía, Barandiarán “Fue el lugar de cita de cierta intelectualidad vanguardista descontenta con el régimen franquicia [sic] y con las concepciones artísticas vigentes.” En ella, se “Celebró [sic] numerosas exposiciones entre las que podemos citar la del Grupo Gaur [...] en 1966 y la del Equipo Crónica y Carlos Sanz en 1967. Asimismo conferencias y coloquios sobre temas artísticos, muchas veces encubiertamente políticos. Dirigió la actividad, en 1966-1967, Julio Campal, al que sustituyó un equipo encabezado por Santi Díaz.” (Arozamena, 2010-...).

Unos meses más tarde de que se inaugurase con la muestra de arte infantil en colaboración con la “academia de los jueves” y la Escuela Experimental de Elorrio, en ella cobraron cuerpo los colectivos GAUR, EMEN, ORAIN y DANOK. Éstos cuatro grupos artísticos conformaron la conocida como Escuela Vasca, cuya intención fue la de dotar de una cierta unicidad al arte creado en el País Vasco, y en la que se agruparon a algunos/as de los/as artistas más destacados/as de Álava-Araba, Gipuzkoa, Bizkaia y Navarra<sup>71</sup>.



Integrantes del grupo Gaur ([www.elmundo.es/documentos/2003/04/teiza/album\\_el/album4.html](http://www.elmundo.es/documentos/2003/04/teiza/album_el/album4.html) [última consulta: 15/06/2012]).

---

69 Para más información sobre el origen y el desarrollo de la Galería Barandiarán, véase el documento audiovisual José Antonio Sistiaga. Galería Barandiarán (San Sebastián) ([vimeo.com/19452447](https://vimeo.com/19452447)). [última consulta: 25/04/2012].

70 Amable Arias “[...] junto con Sistiaga fue quien promovió el mecenazgo de Dionisio Barandiarán para crear la célebre galería de arte compuesto [...]”; en Guasch, Ana María: “Textos y Contextos de Gaur” (Arriaga y Golvano, 2004: 69).

71 Según Sáenz de Gorbea, Jorge Oteiza hizo un llamamiento a los artistas del País Vasco con el propósito de crear un arte de integración cultural vasco, cuyo objetivo sería transformar la estética vasca con implicaciones sociales. De este modo, surgirían los grupos Emen (Vizcaya), Orain (Álava), Danok (Navarra) y Gaur (Guipúzcoa) y Oteiza se convertiría en el catalizador del proyecto que daría lugar a la llamada Escuela Vasca. Véase al respecto, SÁENZ DE GORBEA, Xavier (2004): “Gaur, hoy”, *Pérgola de la cultura*, n.º 141, junio, p. 7; [www.bilbao.net/castella/residentes/vivebilbao/publicaciones/periodicobilbao/junio\\_2004/apb200406.pdf](http://www.bilbao.net/castella/residentes/vivebilbao/publicaciones/periodicobilbao/junio_2004/apb200406.pdf) [última consulta: 15/06/2012].

Dado que quienes integraron Gaur (presentes en la fotografía anterior) fueron Amable Arias, José Antonio Sistiaga, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Rafael Ruiz Balerdi, Néstor Basterretxea, José Luis Zumeta y R. Puig<sup>72</sup>, y que muchos de ellos tuvieron una estrecha relación con Esther Ferrer, como hemos citado, a continuación, incluimos las palabras de uno de sus miembros fundadores. En ellas, Sistiaga hace referencia al origen de este grupo y a su relación con panorama cultural franquista (descrito en la primera parte del presente apartado):

“GAUR surgió en oposición al Premio de Pintura Vasca que organizaba el Centro de Atracción y Turismo de Donostia. Eran las clásicas exposiciones oficiales del franquismo, culturales y políticas a la vez, donde importaba más la cantidad que la calidad. Como réplica se me ocurrió organizar una exposición paralela reuniendo a los principales artistas no figurativos de Gipuzkoa. Hablé con Amable Arias y una vez que le convencí fuimos juntos a ver a Oteiza, quien se sumó a la iniciativa con su particular entusiasmo. También se nos unieron Basterretxea desde Irún, Mendiburu en Hondarribia, y Eduardo Chillida en Donostia.” (Sala, 2005).<sup>73</sup>

Del mismo modo, rescatamos de la citada entrevista, un extracto a través del cual el artista arroja luz a la relación entre Barandiarán, la Escuela Vasca y las iniciativas pedagógicas freinetianas:

“Por mis relaciones con el empresario Dionisio Barandiarán conseguí que nos dejase unos bajos en la calle Bengoetxea, cerca del Hotel María Cristina, donde en diciembre de 1965 preparé una exposición pedagógica sobre el método educativo Freinet, y en la primavera de 1966 tuvo lugar la primera exposición de GAUR<sup>74</sup>. Aunque la idea inicial partió de mí, fue Oteiza quien le dio el nombre y quien propuso la formación de una constelación de grupos en cada territorio, como una especie de federación de artistas vascos”.

Según Juan Miguel Perea (2004), “Gaur fue el catalizador de sobresalientes artistas que alentaron la renovación estética vasca, con implicaciones sociales, desde sus respectivas

72 Respecto a la actividad investigadora y práctica desarrollada por sus integrantes en el terreno de la plástica artística, véase PEREA, Juan Miguel (2004): “Grupo Gaur 40 años más tarde”, *Hika*, n.º 157, escrito con motivo de la exposición Constelación Gaur (Vitoria 2004).

73 Es interesante señalar que, dependiendo de la fuente que se consulte, la autoría de este proyecto le es atribuida a Amable Arias, a Jorge Oteiza o a José Antonio Sistiaga, indistintamente.

74 “Esa deseada convergencia tuvo como impulsores a Oteiza, Ibarrola y su dinámica socializante a través del grupo de la Estampa Popular, y el entorno guipuzcoano, que desde 1960 venía cuestionando la oficialidad artística. Fueron Arias y Sistiaga quienes tomaron en 1965 la iniciativa de preparar una muestra con la participación de la vanguardia vasca.” (Perea, 2004).

trayectorias y postulados. [...] Esa denominación general [de Escuela Vasca] se planteaba más como invención que como recuperación de algo cuyo sentido era impreciso, y movilizaba a numerosos artistas para asociarse y expresarse en un contexto hostil<sup>75</sup>. Gaur pretendió recuperar el diálogo con la vanguardia internacional, truncado por la Guerra Civil, y establecer vínculos entre el nuevo arte vasco y el internacional. Oteiza asumió esa iniciativa local para orientarla en un contexto más amplio, y propuso la creación de los grupos *GAUR* en Guipúzcoa, *EMEN* en Vizcaya, *ORAIN* en Álava y *DANOK* en Navarra, que formaban la frase 'HOY AQUÍ AHORA TODOS', integrando un frente cultural que pretendía acabar con la frustración cultural y material que sufría Euskal Herria.”.



Exposición del Grupo Gaur en la Galería Barandiarán, San Sebastián, 1966 ([www.diariovasco.com](http://www.diariovasco.com) [última consulta: 15/06/2012]) // Arias, Zumeta y Oteiza en la exposición del citado grupo, San Sebastián, 1966 ([www.amablearias.com](http://www.amablearias.com) [última consulta: 15/06/2012]).

Además de participar en la exposición de la Galería Barandiarán de 1966, y de las diversas exposiciones del grupo en pueblos guipuzcoanos (Beasain, Ordizia, Tolosa, Legorreta o Zaldibia) y en ciudades próximas (Bilbao, Vitoria), Gaur se implicó en el desarrollo del citado espacio expositivo y participó en la transmisión educativa del arte<sup>76</sup>. En 1969, el citado colectivo llevaba a cabo sus últimas actividades, poniendo fin así a su trayectoria como grupo en poco menos de tres años. Según José Antonio Sistiaga:

“Sin duda que en aquel tiempo tuvo un interés incuestionable, del algún modo marcó un hito. [...] Personalmente, el proyecto dejó de interesarme cuando se impusieron tesis que venían desde una concepción política y no estética. Yo ya temía

75 La eclosión de Gaur, uno de los hitos del arte vasco contemporáneo -junto a la sociedad de artistas Gu, fundada en 1934 también en San Sebastián-, fue posible a partir del dinamismo provocador de Jorge Oteiza, cuyo libro *Quousque tandem...!* (1963) había sido un tenso aldabonazo en el panorama de aquellos años. La conciencia compartida de Escuela Vasca se derivaba de su pertenencia a una comunidad a la que aportaban nuevos valores con los que afianzar una identidad colectiva en marcha.

76 No obstante, en opinión de algunos testigos de primera mano, Gaur se quedó en un proyecto más bien teórico que, a pesar de su protagonismo, se redujo a unas cuantas exposiciones y charlas en los cafés.

que podía suceder algo así, y finalmente sucedió. Pretendieron manejarnos, y eso yo no lo soportaba. Soy de la opinión de que nada o muy poco surge en el arte desde la política o que ha sido apadrinado por políticos, porque la mayoría de la gente que en política se encarga del arte generalmente no entiende de arte, sus dominios son otros.” (Sala, 2005).

Respecto al posicionamiento artístico y político al que hace referencia el testimonio de Sistiaga con motivo de la disolución de Gaur, es importante subrayar que éste es muy cercano al de la propia Esther Ferrer. Como trataremos de demostrar a lo largo de nuestro estudio, y a pesar de no haberse involucrado en la Escuela Vasca, la artista compartió con sus amistades además de un interés por crear en libertad, una conciencia política que aboga por la práctica artística desvinculada de la esfera del poder cultural y político. Sobre los motivos que podrían haber llevado a Ferrer a no participar en el citado proyecto de esencia vasca, presuponemos que estuvieron relacionados con su convicción personal en torno a ciertos temas, como son: su manifestado desinterés por la afiliación estricta a “partidos”, o la ausencia en ella de un sentimiento de identidad (esencialista o regionalista):

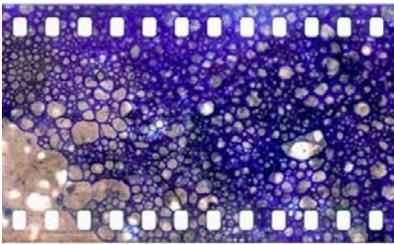
“[...] yo no he sido nunca de ningún partido: tengo una tendencia más bien anarquista. Los partidos nunca me han interesado aunque he podido colaborar en ciertos momentos en las manifestaciones cuando la causa me interesaba pero no he tenido una lucha política de partido, ni pienso tenerla. Con el único grupo que he trabajado es con el grupo Zaj que es un grupo artístico.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

Consideramos que esta tendencia anarquista a la que hace referencia Ferrer y a la cual volveremos en el Capítulo IV, podría estar también relacionada con el por qué de que no se implicase en el citado proyecto. Y todo ello a pesar de que, como demuestran los casos de las artistas Mari Paz Jiménez, Menchu Gal, María Dapena e Isabel Baquedano (entre otras pocas), la escasez de mujeres en el ámbito artístico (relacionada ésta con el fuerte componente machista del que tampoco fueron ajenos algunos de los creadores del momento) no impidió su integración en la Escuela Vasca. No obstante, exceptuando los casos de ZAJ –y desde 1967- y el de las “conceptuales catalanas” (a finales de los años 70 y a principios década de los 80), la participación de las mujeres en la escena artística española fue casi inexistente. Esta realidad fue trasgredida por Esther Ferrer *mediante* su práctica creativa (apartado 2 del Capítulo II, y Capítulo IV), así como hartamente abordada y denunciada por la misma en su faceta de periodista y feminista-activista (Capítulo III).

#### 1.2.1.4. JOSÉ ANTONIO SISTIAGA COMO NEXO INICIAL ENTRE ESTHER FERRER Y EL ARTE DE ACCIÓN

De acuerdo a lo descrito hasta el momento, podemos afirmar que el artista José Antonio Sistiaga (1932-...) participó muy activamente en la dinamización de la escena vasca de la década de los sesenta. Se podría decir que su recorrido artístico tomó otro rumbo cuando, debido a su interés por el arte de vanguardia, a su necesidad por crear en libertad y a su inquieta personalidad (García Muriana, 2005-2014), a mediados de la década de los cincuenta se marchó a París a estudiar arte. Así, durante su estancia en la citada ciudad (1954-1961) e inicialmente interesado por la abstracción, Sistiaga tuvo la ocasión de conocer y/o ampliar –depende del caso- su conocimiento acerca del cine de vanguardia, la música experimental y el Arte de Acción, entre otras cuestiones. Según nos comentaba Esther Ferrer, la artista aprovechó con frecuencia los viajes de su amigo para ir de San Sebastián a París y viceversa.

Pero volviendo al recorrido del también artista donostiarra, es destacable el hecho de que tras visionar una película experimental dirigida por Norman McLaren (*Montparnase*, 1958), éste decidiese realizar un *film* pintando cada uno de sus fotogramas. En 1970, y tras años de trabajo, Sistiaga terminaba *...ere erera baleibu izik subua aruaren...*<sup>77</sup>.



Fragmento de *Im* de la citada película // Sistiaga trabajando en su estudio // Proyección de su película en la sala Tabacalera, Madrid ([www.cccb.org/es/audiovisual-del\\_extasis\\_al\\_arrebato-34663](http://www.cccb.org/es/audiovisual-del_extasis_al_arrebato-34663)).

La película que, según la crítica actual, renovaría decisivamente la tradición de la pintura sobre el celuloide, no pasó desapercibida para la censura, a pesar de ser estrenada en la década de los setenta:

“Yo no quería que tuviera título, quería que fuese puramente pintura, sin más, pero la censura me obligaba. Le llamé a Rafael Ruiz Balerdi desde una cabina de Madrid y le pedí un título inventado, lo improvisó al momento. Más tarde me pidieron que me presentara en Madrid para dar una traducción (debían pensar que se trataba de un mensaje terrorista cifrado o algo por el estilo). Al funcionario intenté explicarle

<sup>77</sup> Véase al respecto la exposición–proyección homónima comisariada por Álvaro Matxinbarrena en Tabacalera, Donostia, 2007, a propósito del *film* de Sistiaga (1968-70).

que el título no tenía traducción, pero a pesar de mi insistencia no lo entendió y me largué dejándole con la palabra en la boca; ese señor no me servía a mí para nada.” (Sala, 2005).

Al respecto, es interesante señalar que la primera versión de *...ere erera baleibu izik subua aruaren...*, careció de guión, aunque en palabras de su director contenía “[...] una anécdota que actuaba como impulso inicial, y era la respuesta a todos los cretinos que controlaban la cultura aquí.” Continuando con declaraciones del mismo: “en el proceso de creación me di cuenta de que la anécdota ya no tenía interés para mí, de que la parte biológica, intuida poéticamente, de la evolución de los colores y de las formas me llevó a otro terreno.”<sup>78</sup>. “Además, el sentimiento de venganza no me resultaba creador.” (Sala, 2005). Este “dejarse llevar” condujo a Sistiaga a dividir la película en dos partes. Los primeros ocho minutos sirvieron para realizar el corto *De la luna a Euskadi*, con el que ganó el Premio de Cine Experimental de Bilbao de 1968. Y el resto del largometraje se convirtió en *Ere Erera Baleibu Izik Subua Aruaren*, y fue posible gracias a la ayuda de Balerdi<sup>79</sup>, así como a la financiación de la productora navarra X-Films<sup>80</sup>.

Así, y contrariamente a la valoración de Amestoy (1996) que incluimos a continuación, el artista nunca se apartó de la creación, como bien demuestra además del citado trabajo, y que éste continúe en activo en la actualidad:

“La estancia de Sistiaga en el informalismo (si se prefiere, en la abstracción lírica) no va a ser muy prolongada. Cuando en 1964 expone en la galería Edurne de Madrid su ‘Pintura de 1957 a 1963’ está dando por concluida una etapa que también lo será de su vida, puesto que acaba de abandonar la pintura, y las escasas manifestaciones artísticas que le quedan por cumplir son «acciones» [...]”.

Respecto a esta supuesta última actividad en la Galería Edurne en 1964, es capital subrayar que, con motivo de la mencionada exposición, José Antonio Sistiaga realizaría junto con el poeta uruguayo Julio Campal (quién recordemos fue director de la galería Barandiarán entre 1966 y 1967) y al escultor alemán Bernd-Lohaus, la performance que, a continuación, se describe:

78 “A través de un largometraje abstracto y mudo, Sistiaga pretendía afirmar una alternativa a la representación cinematográfica tradicional. En un principio, el proyecto tenía cierto carácter narrativo, pero tras unos meses de trabajo, el autor decidió prescindir de todo elemento representativo y la materia de su pintura pasó a ser el único tema de la película.”; [www.tabakalera.eu/sistiaga/pdf/Dossier\\_Cas.pdf](http://www.tabakalera.eu/sistiaga/pdf/Dossier_Cas.pdf) [última consulta: 20/03/2013].

79 Rafael Ruiz Balerdi le regaló a Sistiaga una bobina de celuloide de 35mm (como la que él mismo estaba utilizando para pintar su película *Homenaje a Tarzán*, 1971). Con ella pintaría, fotograma a fotograma, su propia obra.

80 X-Films fue fundada por el empresario navarro y mecenas Juan Huarte —como veremos en el tercer apartado, varios miembros de la familia Huarte, financiarían en 1973 la organización de los Encuentros de Pamplona— y cuyo interés se centró en la subvención de proyectos cinematográficos de vanguardia.

“Tras una intervención gesticulante y exaltada del escultor, que lleva un pez en la cabeza, y la más convencional del poeta concretista, Sistiaga pronuncia un discurso sin emisión de voz, aunque con movimiento de labios; sólo en tres espaciados momentos pronunciará otras tres únicas palabras: «... Yo... Nosotros... Aquí»”. (Santos Amestoy, 1996).

Además de ser una de las primeras *acciones* ejecutadas en el Estado español<sup>81</sup>, en dicha performance Sistiaga utilizó unas palabras que comparten el espíritu de la traducción al castellano del nombre los cuatro grupos que, dos años más tarde, conformarían la Escuela Vasca: Emen (Hoy), Orain (Aquí), Danok (Ahora), Gaur (Todos). Asimismo, cabe resaltar que éstas podrían estar haciendo referencia a las bases del Arte de Acción, en su sentido más purista, pues como profundizaremos en el Capítulo IV, y según Esther Ferrer: la performance es el arte del tiempo, del espacio y de la presencia. Es decir, que los elementos mínimos que intervienen en una acción son: la persona que la ejecuta (*yo*), quienes participan, activa o “pasivamente” en ella (*nosotros*) y el espacio-tiempo en el que tiene lugar esta experiencia (*aquí*).

Pero independientemente del acierto o desacierto de nuestras conjeturas, es destacable en relación a esta figura tan precursora, corrosiva y relevante de la vanguardia vasca de los años 60 y 70, que explorase nuevos lenguajes artísticos (como la Poesía Visual, el Cine o el Arte de Acción), que aportase una renovación temática y matérica a los mismos, así como que, procurase el acercamiento de todo ello, sobre todo, a su entorno más cercano, y especialmente, a Esther Ferrer.

Asimismo, es capital subrayar que a la acción relatada asistió Juan Hidalgo, quien ese mismo año (1964) fundaría en Madrid, junto con los músicos Ramón Barce y Walter Marchetti, el colectivo artístico ZAJ. Tal encuentro, como trataremos en el último apartado, daría lugar a que, tres años más tarde, Ferrer participase por primera vez en un *Concierto ZAJ*. Tal y como nos comentaba la artista en la conversación mantenida en la Rue de la Roquette, la situación franquista no favoreció el conocimiento del Arte de Acción que se estaba realizando paralelamente en determinados círculos extranjeros, aunque llegaran/se consiguieran ciertos vestigios inconexos (García Muriana, 2006b).

Meses más tarde de la experiencia de la Galería Edurne, Sistiaga realizó una acción protesta vehiculada mediante una performance en la Asociación Artística de Gipuzkoa:

---

81 Al respecto cabría matizar que, como bien expresa Miguel Molina Alarcón (2007) en su texto “La performance española *AVANT LA LETTRE*: Del Ramoncismo al Postismo (1915-1945), y como también estaba sucediendo en otros contextos, las manifestaciones artísticas de esta naturaleza se estaban llevando a cabo en el Estado español a principios del siglo XX.

“La última «acción» que, en compañía de Balerdi y de Zumeta, desarrolla [Sistiaga] aquel mismo año en la Asociación artística Guipuzcoana [sic] es una protesta contra el Ayuntamiento de San Sebastián que se ha asustado con unas conferencias de Shanti Aizarna y Luis Martín Santos y ha cortado el único, y por cierto magro, apoyo económico con el que contaba aquella entidad. Y sin embargo, dota con largueza a una opulenta sociedad gastronómica de inminente creación. La respuesta de Sistiaga es un acto público en el que durante media hora, ofrece el espectáculo de verle comer una chuleta. La dudosa chuleta del artista.” (Amestoy, 1996: 14 y 16).

De este modo, la red artística y cultural de la que participaron J.A. Sistiaga y Esther Ferrer, procuró a esta artista un cierto conocimiento del Arte de Acción, del que cabría señalar su carácter reflexivo y político. Todo ello a pesar del trabado panorama franquista que describimos en el bloque anterior. Su formación como persona y como artista se vio enriquecida, sobre todo, por Arias, Oteiza y Sistiaga, quienes, como mencionamos con anterioridad, destacaron por su claro pensamiento crítico y político, así como una fuerte necesidad de crear en libertad. Estos dos rasgos, en combinación con la fuerte personalidad de la artista y con las circunstancias de su entorno artístico más allegado, procuraron que ésta, por un lado, disfrutase de la oportunidad de conocer otros modos de hacer más cercanos al arte de vanguardia extranjero (a tratar éstos en el siguiente apartado) y por el otro, desarrollase su interés por la pedagogía, el arte y la cuestión social desde la acción, es decir, desde la experiencia y por su voluntad. Será esta voluntad la que, como abordaremos en el tercer apartado del presente capítulo, llevó a Ferrer a desarrollar su faceta creativa, sorteando las cortapisas del represivo y sexista sistema franquista, y en el espacio público, el cual, en ese momento fue, ante todo, una prerrogativa del varón.

Como veremos a lo largo de nuestro estudio, dicha actitud de irreverencia ante el orden establecido y contraria a la supresión de la libertad de expresión ha sido y es mantenida y ampliada por Ferrer durante el resto de su vida. De acuerdo a nuestro enfoque, tal posicionamiento se ve reflejado en las vías de actuación artístico-pedagógica, periodística, activista-feminista y artística, en las que ocupan un relevante lugar las cuestiones relacionadas con el sexismo: no sólo en materia social sino también en el terreno de lo artístico<sup>82</sup>.

---

82 En este sentido, nos parece imprescindible subrayar que, a pesar de que Esther Ferrer co-fundó y co-dirigió la también llamada “Academia de los Jueves”, a menudo nos encontramos ante estudios en los que el mérito y reconocimiento le son atribuidos completamente a Sistiaga. Con ello pretendemos denunciar y a su vez reflejar la situación de desventaja, de opresión y de discriminación a la que las mujeres españolas estuvieron sometidas en este período. Hoy en día continúa vigente tal situación, pues los textos a los que hacemos referencia, han sido escritos hace relativamente poco tiempo por críticos/as de arte e historiadores/as contemporáneos/as quienes al parecer son víctimas de la “ignorancia” o no parece haberles hecho mella alguna las diferentes luchas feministas y *queer*, pues existen numerosos testimonios y documentos que ilustran la labor conjunta de estos dos artistas.

## 2. LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE ESTHER FERRER Y ZAJ

Tras haber descrito y contextualizado el panorama nacional y el entorno regional de la artista en el páramo cultural tardofranquista antes de su incursión en ZAJ, en el presente apartado examinaremos, en primer lugar, aquellas aportaciones hechas por la generación artística de los años cuarenta y cincuenta al Arte de Acción que más se relacionen con el modo de trabajo de Esther Ferrer, y que en cierto modo suponen un antecedente. En este sentido, es importante señalar que ambos fenómenos cobrarían fuerza, sobre todo, a partir de la década de los sesenta, coincidiendo con el momento en que Esther Ferrer impulsó su trayectoria artística (1967-...) y feminista (1973-...), y precediendo su labor periodística (1976-1997). Éstos fueron tres recorridos entrelazados que, como defendemos en nuestra investigación, sitúan a la artista como una de las pioneras y figuras fundamentales en el terreno del Arte de Acción, además de como una de las feministas implicadas en la citada lucha<sup>83</sup>. Como trataremos en los Capítulos III y IV, respectivamente, su combativa actividad se puede contemplar, además de en los escenarios donde tuvieron lugar las manifestaciones, acciones-protesta y reuniones organizadas en torno a la mencionada causa, y en los medios donde se divulgaron sus principales reivindicaciones y logros, también y como plantea la hipótesis principal de nuestro estudio, en la vía de actuación artística.

En segundo lugar, examinaremos el período en el que Esther Ferrer impulsó y desarrolló su principal vía de actuación (la artística) como miembro de ZAJ (1967-1996). Fue entonces cuando esta creadora forjaría su particular lenguaje en dirección opuesta a la cultura hegemónica de la España pre-democrática, y en el que como plantea la hipótesis principal de nuestra investigación, ocupan un destacado lugar las cuestiones relacionadas con el trinomio sexo-género-sexualidad. Para llevar a cabo tal cometido, hemos considerado acertado articular nuestro discurso a través de dos partes. En la primera, abordaremos la etapa en la que se gestaría ZAJ (1958-1964) y los tres primeros años de recorrido del grupo (1964-1967), antes de que la artista se integrase en el mismo (1967). Y en la segunda parte, estudiaremos la trayectoria nacional e internacional de la artista, quien junto a Juan Hidalgo y Walter Marchetti conformarían el núcleo duro del que ha sido reconocido como uno de los colectivos más relevantes y vanguardistas de la escena artística española<sup>84</sup>.

---

83 Al respecto, es capital poner de relieve que la crítica del arte *mainstream* no ha incluido a esta creadora como parte del elenco artístico que con su quehacer contribuyó a consolidar la citada disciplina y a nutrir la escena artística feminista española y extranjera. Esto queda patente a la vista de la ausencia del trabajo de Esther Ferrer en publicaciones y muestras expositivas realizadas hasta la fecha en torno al Arte de Acción y al Arte Feminista tanto en el Estado español como en el extranjero (salvo honrosas excepciones, estas carencias se han comenzado a subsanar hace relativamente poco).

84 Es fundamental subrayar que el tardío reconocimiento de ZAJ, en buena medida, es heredero de la política artístico-cultural franquista. La larga ausencia de crítica especializada en el arte de vanguardia así como la escasez de plataformas y espacios expositivos que, hasta aproximadamente mediados de los años noventa, ha asolado al escenario cultural del Estado español, ha condenado al ostracismo el trabajo del mencionado colectivo durante al menos tres décadas. Véase al respecto el apartado 5 “Fuentes documentales y bibliográficas” de la Introducción.

A partir del tratamiento de lo ocurrido en el universo ZAJ durante las citadas etapas del grupo, nos proponemos, por un lado, estudiar cómo el interés por el Arte de Acción manifestado por Esther Ferrer desde las artes plásticas, y por la Música Visual, en el caso de los músicos Juan Hidalgo y Walter Marchetti, daría lugar a que convergiesen sus caminos y a que juntos desarrollasen una prolífica actividad (1967-1996). Por otro lado, pretendemos exponer los principales rasgos creativos de ZAJ ya que, y como profundizaremos en el Capítulo IV, éstos continuarán estando presentes en la práctica artística de la donostiarra incluso después la disolución del grupo (1996). Seguidamente, relacionaremos la trayectoria de ZAJ con la de aquellos/as artistas extranjeros/as que, como ellos, contribuyeron significativamente en el desarrollo y la consolidación del Arte de Acción en su época más dorada. Y por último, profundizaremos en las carencias y desavenencias del escenario socio-cultural franquista en el que ZAJ “transitaría” durante décadas ya que, como trataremos en el Capítulo III, de algún modo éstas tratarían de ser “saldadas” por Ferrer en su faceta periodística.

Consideramos además, que el estudio y tratamiento de los temas mentados no sólo contribuirán a cumplir los objetivos marcados para este Capítulo II, sino que arrojarán luz a dos cuestiones sobre las que profundizaremos en los Capítulos III y IV. Por un lado, está el hecho de que Esther Ferrer, además de ser la primera artista *performer* y conceptual española<sup>85</sup>, también sea una de las pocas mujeres creadoras que irrumpieron en la tan vetada escena artístico-cultural nacional e internacional del momento<sup>86</sup>. Por otro lado está la hipótesis desde la que planteamos que la manera de crear y la obra de Esther Ferrer está plagada de reminiscencias a las experiencias que conforman su biografía.

---

85 En la actualidad no existen documentos o testimonios orales que indiquen lo contrario. En palabras de los/as realizadores/as del programa de arte *Metrópolis*: “Pionera del conceptual en España y miembro del grupo ZAJ, Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) está considerada la artista de acción más importante de nuestro país.” Véase al respecto el programa monográfico “Esther Ferrer”, *Metrópolis*, Rte2, emitido el 19/11/2011 ([rtve.es/alcarta/videos/metrópolis.com](http://rtve.es/alcarta/videos/metrópolis.com) [última consulta: 20/03/2013]).

86 En el contexto nacional cabe destacar que durante la década de los setenta, emergiesen en el contexto español artistas tan relevantes para con el Arte de Acción y el Conceptual como Angels Ribé, Concha Jerez, o Fina Miralles, entre otras tantas (Parcerisas y Badia, 1992). Con respecto al panorama internacional, profundizaremos en tal cuestión en el Capítulo III, cuando abordemos la ausencia/invisibilidad de las mujeres en el mundo del arte, ya que éste fue uno de los temas de mayor interés de Esther Ferrer en sus facetas periodística y feminista.

## 2.1. ANTECEDENTES DEL ARTE DE ACCIÓN (DÉCADAS 40 Y 50) COMO APROXIMACIÓN ENTRE ARTE Y EXPERIENCIA. ANTECEDENTES DE ZAJ.

Tras haber contemplado algunos de los factores que intervendrían en la renovación de los discursos feminista<sup>87</sup> y artístico de mediados del siglo XX, en el presente bloque expondremos las principales aportaciones que, al Arte de Acción, hizo la generación de creadores/as de los años 40 y 50. De este modo, y como indicamos en la pasada introducción, profundizaremos en las bases de la disciplina por la que más se ha decantado Esther Ferrer a lo largo de su trayectoria artística, ofreciendo así una primera aproximación a los intereses de la artista, y sirviendo de antecedente artístico en su trayectoria dentro de ZAJ y más allá del grupo.

Con tales objetivos, articularemos el actual bloque en torno a dos de los tres ámbitos<sup>88</sup> en los que, casi contemporáneamente y en diversos continentes, se produjo un especial interés por acercar el arte a la vida, en el sentido en el que lo hace la citada disciplina. En el primer punto, expondremos el modo en que desde el ámbito de las artes plásticas, la experiencia procesual se antepuso al objeto final dando así lugar a una serie de inventivas que, de forma pionera, revolucionarían la tradición artística. Y en el segundo, nuestra atención se dirigirá a analizar el proceso creativo que llevó a John Cage a hibridar el ámbito musical con el de las artes plásticas.

Todos estos caminos, como trataremos a continuación, terminarían confluyendo en lo que en la década de los sesenta se denominó Arte de Acción, y cuyo testigo recogió la generación de Esther Ferrer, y la propia artista. A partir de entonces, los múltiples y diferentes tipos de propuestas artísticas en las que se emplea el cuerpo en acción para presentar un punto de vista personal o plantear una situación vivible, se han ido reuniendo en diversas categorías como son la Performance o Acción, el Happening, el Body-Art, el Accionismo Vienés, entre otras tantas.

Habida cuenta de que, como trataremos en el Capítulo IV, Esther Ferrer se ha decantado en su trabajo mayoritariamente por el uso de la Performance, y que como mencionamos anteriormente, en palabras de la artista ésta es el arte del tiempo, del espacio y de la

---

87 El motivo por el cual no abordaremos en el actual bloque la temática feminista y su relación con el arte, responde a que, de acuerdo a la estructura de nuestro estudio, dicha tarea está reservada para el Capítulo III.

88 Si bien es cierto que, la historiografía también señala al bailarín y coreógrafo Merce Cunningham como un antecedente del Arte de Acción, sin embargo y debido a que sus aportaciones a dicho terreno no se relacionan directamente con el trabajo de Esther Ferrer, no trataremos su caso de forma específica aunque sí que lo mencionaremos en relación a alguno de los artistas a tratar. Al respecto, cabría remarcar que si hemos matizado dicha cuestión es porque, consideramos que el Arte de Acción no es la única disciplina que plantea el objetivo de aunar arte y vida. Sin embargo, y bajo nuestro punto de vista, ésta plantea metodológica y conceptualmente dicha unión mejor que ninguna otra corriente o manifestación artística conocida hasta la fecha. Es más, tal es su potencial que ha conseguido confundirse con la vida, hasta el punto de estar presente en el arte público más político.

presencia (García Muriana, 2006b), a continuación, nos centraremos en analizar la citada tríada en relación al trabajo de quienes, durante las décadas 40 y 50, y desde diversos continentes y enfoques contemplaron la importancia de tales cuestiones en el arte. Éstas son unas herramientas interpretativas fundamentales para analizar en el Capítulo IV, el modo de trabajo y la obra de Esther Ferrer y desde ahí, demostrar cuestiones relacionadas con el trinomio sexo-género y sexualidad.

### **2.1.1. LA EXPERIENCIA PROCESUAL FRENTE AL OBJETO FINAL: POLLOCK, FONTANA Y GUTAI**

Tal y como hemos mencionado en diversas ocasiones, la corriente artística que más destacó y mayor influjo tuvo al término de la II Guerra Mundial fue el Expresionismo Abstracto. De acuerdo con la lectura de la historiografía, su origen se relaciona con lo acontecido en dicho periodo bélico, plasmándose esto en el proceso investigador de varias generaciones de artistas. Así, lo que en un primer momento surgió como un nuevo lenguaje plástico dirigido a la experimentación pictórica al margen de la figuración, se extendería a disciplinas como la escultura o la instalación, y como trataremos en el presente punto, contribuiría (en ocasiones por contraposición) al surgimiento del Arte de Acción.

Fundamentalmente, del Expresionismo Abstracto nos interesa resaltar tres rasgos que, de algún modo, podrían verse reflejados en un carácter que trasciende la pintura en su sentido más tradicional. Estos son, en primer lugar, el desinterés por representar la realidad, en segundo lugar, la experimentación formal con materiales “no pictóricos”, y en tercer lugar, el propósito de plasmar la subjetividad. Estos tres aspectos probablemente respondieron a un posicionamiento pos-belicista que, aunque no pretendería denunciar los horrores de la guerra, sí se haría eco de tal derrota de la humanidad. En este sentido, es significativo que en el trabajo de los/as abstractos/as no tuviesen cabida nociones hasta entonces tan arraigadas al arte como fueron la verdad, la belleza y el orden, ya que estas habrían sido mancilladas no sólo por la guerra sino también por los genocidios nazi y nuclear. Al respecto, es interesante recordar que, contemporáneamente en la España de Franco, por un lado, las citadas nociones estaban siendo enaltecidas por el arte oficialista, y por el otro, la hegemonía de tal modelo sólo se vio alterada por la instrumentalización que se hizo del Informalismo.

Como trataremos en el presente punto, ese cambio de perspectiva procuró que en este terreno aflorasen otro tipo de inquietudes que consideramos, están relacionadas con la intersección entre el tiempo, el espacio y la presencia, interviniendo ello durante el proceso o “acto creador”. No obstante, tal acercamiento del arte a la vida, o si se prefiere, de la

creación a la experiencia, no fue una tónica general, sino que vendría de la mano de los artistas Jackson Pollock (EE.UU., 1912-1956) y Lucio Fontana (Argentina, 1899 - Italia, 1968), y un poco más tarde, del colectivo japonés Gutai (Japón, 1954-1972<sup>89</sup>). Sus aportaciones, como ponen de relieve sus localizaciones, tuvieron lugar en tres de los países más implicados en la II Guerra Mundial (Estados Unidos, Italia y Japón), y aunque como trataremos a continuación las dos primeras se produjeron casi de forma simultánea, la tercera, coincidiría más bien con la del músico y compositor John Cage (Nueva York, 1912-1992).



Jackson Pollock pintando en su estudio, 1950, y el artista fotografiado por Hans Namuth en su estudio, 1950 (Warr, 2006: 51 y 23).

La consideración de que el trabajo del pintor expresionista abstracto Jackson Pollock es un antecedente del Arte de Acción procede, principalmente, de la lectura que el crítico de arte Harold Rosenberg realizó de los *action paintings* en 1952:

“Lo que iba a surgir en la tela no era un cuadro, sino un suceso<sup>90</sup>... En este accionar con los materiales, también la estética queda subordinada. Puede prescindirse (...) del color, la forma, la composición, el dibujo. Lo que importa siempre es la revelación contenida en el acto” (...) «La nueva pintura», concluía, ha eliminado toda distinción entre el arte y la vida.”<sup>91</sup>

89 Respecto al año de disolución del grupo, cabría aclarar que ante la disparidad de fechas halladas en las fuentes consultadas, hemos optado por referenciar la que, con motivo de la reciente exposición *Gutai: Splendid Playground* (Guggenheim, Nueva York, 15/02-08/03/2013) recoge la página web del museo que la ha albergado, [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org) [última consulta: 20/02/2013].

90 La palabra “suceso” es, como veremos a lo largo de este estudio, un término clave para con el Arte de Acción. Dan buena fe de ello, el nombre de algunas de las submodalidades que componen la mencionada disciplina como son el Happening (algo que ocurre) y la Performance (Acción), pero también la invención de los Rtcéteras de ZAJ y de los Rvents de Fluxus. Unos términos que hacen referencia directa a una acción, a un suceso.

91 *American Action Painters*, 1952 (Aznar Almazán, 2000: 17).

Respecto al *dripping*, el método utilizado por el artista estadounidense en sus “pinturas de acción”, huelga decir que se caracterizó por una inusual aplicación de la materia y del color además de por obviar la perspectiva clásica y prescindir de la referencia imitativa que, durante siglos, había definido la práctica pictórica. A su vez, cabría resaltar dado que su personal procedimiento consistió en verter de forma intermitente (por chorreo y/o goteo) la pintura sobre el lienzo (Ferrer, 1982a), que esto requirió de una necesaria alteración espacial del soporte (a menudo, y por su gran tamaño, se situó en el suelo y no en un caballete) que obligaría al artista a rodearlo. Tal transformación en la relación espacial entre pintor y soporte, generó que Pollock se interesase más por el proceso creativo que por el producto final. De este modo, la acción de crear cobraría una nueva dimensión desconocida hasta el momento, desde la que de forma pionera se planteaba la disolución entre los límites del objeto y la actividad que lo produce. Así, como ya habría subrayado Marcel Duchamp a principios de ese siglo, se originaba un acercamiento entre el arte y la vida.

En torno al planteamiento artístico de Pollock, Esther Ferrer escribiría, en 1982, una reflexión digna de ser mencionada:

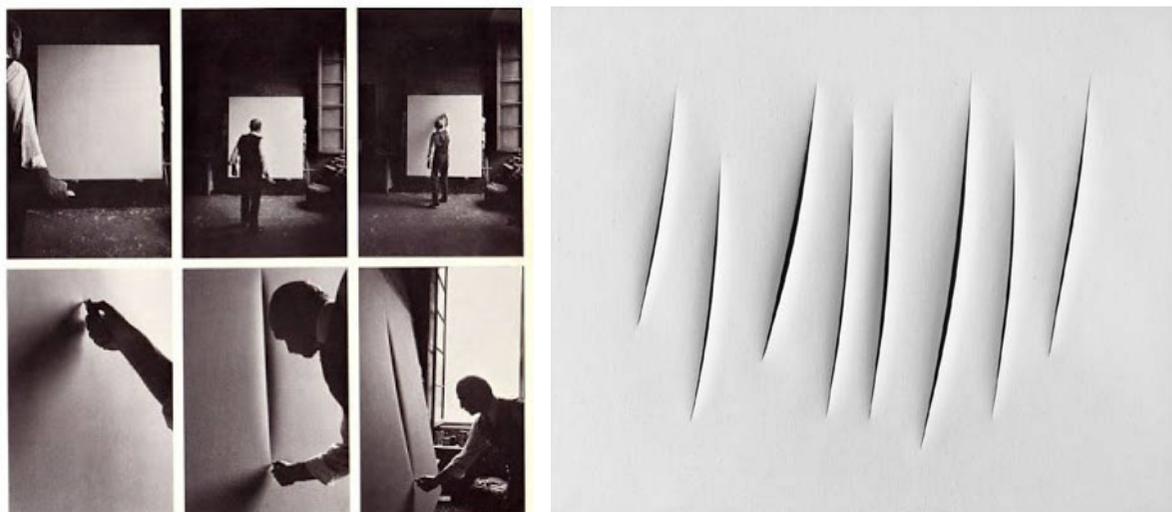
“Poco importa que otros, Merrild, Max Ernst o Masson, emplearan, aunque de forma muy limitada, el procedimiento antes que él: ninguno lo llevó hasta sus últimas consecuencias, en ninguno de ellos se dio esta simbiosis fundamental entre pensamiento y acción; para ninguno, salvo para Pollock, significó un paso definitivo; sólo él se lanzó a la desesperada, sin protegerse, corriendo el riesgo de encontrarse al borde de lo irremediable, al final de un callejón sin salida. Continuar por esta vía era copiarse a sí mismo, repetir indefinidamente este gesto, por fundamental irrepitable, era privar de sentido a su obra. La convulsión que supusieron para Pollock los cuadros de su llamada «época clásica» no le permitió jugar con su pintura, porque pintar «es querer ser», y esta fue, en definitiva, su batalla fundamental.” (Ferrer, 1982a).

En relación al texto escrito por la artista, quisiéramos destacar dos cuestiones. En primer lugar, que Ferrer subraye de Pollock la importancia que éste confirió al *riesgo* creativo en contraposición de la *seguridad* de la copia<sup>92</sup>. Máxime (y esta es la segunda cuestión), si tenemos en cuenta que según la periodista, para el artista “pintar es querer ser”, y esto supone que como en la vida, en la pintura no tiene cabida la repetición. Respecto a la relevancia que estos aspectos tienen en el Arte de Acción, consideramos imprescindible poner de relieve que, en su sentido más purista, la mencionada disciplina, surgió con la firme intención de *presentar* –que no representar- una realidad, o si se prefiere, un acontecimiento o punto de vista:

92 El artista dejó de aplicar su método, tan sólo dos años más tarde de su invención (1948-1950). Véase al respecto, PUIG, Arnau (1998): “Arte y acción, ¿variante o futuro del arte?”, en *ABC Cultural*, Madrid, 22/10/1998, pp. 34-35.

“No hay croquis ni proyecto: la pintura se aborda directamente; el lienzo extendido sobre el suelo, es un espacio donde actuar, la obra no es ya representación sino acontecimiento. “ (Ferrer, 1982a).

El interés suscitado por el trabajo de Jackson Pollock, llevaría al fotógrafo Hans Namuth a filmar al artista pintando en su estudio diversos cuadros. En poco tiempo, y en buena medida, gracias a la aparición de nuevos dispositivos y soportes de grabación y de reproducción, las imágenes registradas por Namuth habrían dado la vuelta al mundo.



Lucio Fontana, serie *Agujeros*, 1948-1950 (caleidoscopio-estudio.blogspot.com y hortusbotanicus-2. blogspot.com [última consulta: 06/03/2013]).

Casi contemporáneamente a las averiguaciones del pintor norteamericano (1948-1950), el artista Lucio Fontana desarrollaba en Italia su serie *Agujeros* (1949-1952), con la que se inauguraba lo que a partir de entonces se conocería como Arte Gestual. La particularidad del método empleado por el pintor italo-argentino recae en que éste sustituyó la materia pictórica por el incisivo trazo de un objeto punzante. Con este sencillo e innovador acto, el artista trasgredía el tradicional soporte pictórico (entendido hasta ese momento como receptáculo de realidad objetiva o subjetiva), introduciendo en el interior de la obra, parte del espacio que la contenía<sup>93</sup>.

<sup>93</sup> Es significativo que, en los años cincuenta y en el contexto vasco, Jorge Oteiza y Eduardo Chillida dirigiesen su investigación escultórica hacia la experimentación con el vacío. Si bien es cierto que otros/as escultores/as, como por ejemplo Pablo Gargallo lo habrían hecho antes, sin embargo, a diferencia de éste, el uso del vacío en la producción artística de Oteiza y Chillida en ningún caso, tuvo como propósito “sustituir” el volumen, sino más bien reflexionar sobre el mismo, en el sentido de ciertas disertaciones planteadas por filósofos como Martin Heidegger.

En palabras de Santiago Amón:

“Un cuadro de Fontana no es una superficie en qué representar un objeto, es más bien un campo de acción para provocar un acontecimiento; la creación del propio espacio.”<sup>94</sup>.

Asimismo, y en torno a tal valoración, quisiéramos subrayar la perversión de la función del lienzo, en el sentido de que éste es presentado por el artista como un contenedor del gesto, o lo que es lo mismo, como registro de una acción en la que intervienen, ineludiblemente y de distinta forma, el tiempo, el espacio y la presencia. De este modo, y como en el caso de Pollock, el proceso creativo cobraba una dimensión desconocida hasta el momento. Sin embargo, y sin intención de minusvalorar las valiosísimas aportaciones de ambos artistas al arte en general, y al Arte de Acción en particular, los objetos resultantes de dichos procesos *controlados* por los citados artistas, terminarían siendo susceptibles de ser comercializados en el circuito artístico y colgados de alguna pared. Será este devenir, como iremos tratando a lo largo de nuestro estudio, el que los/as artistas de acción más puristas (entre los que se encuentra Esther Ferrer) tratarían de evitar, y el que el colectivo japonés Gutai comenzaría a sortear con mejor fortuna.

También en torno al ámbito de lo pictórico, nació en la ciudad japonesa de Ashiya, en 1954, Gutai<sup>95</sup>. Su creación partió de Jiro Yoshihara junto a la iniciativa de Shozo Shimamoto, pintor informalista y ex miembro del Grupo Zero (Kansai, Tokio). Éste, al igual que la mayoría de los/as componentes de Gutai<sup>96</sup>, manifestó un fuerte interés por el Arte Gestual<sup>97</sup>. Según diversas fuentes historiográficas, la formación del citado colectivo estuvo influenciada por la caída del Imperio Japonés así como por las nuevas fórmulas políticas y económicas que, tras el lanzamiento de la Bomba Atómica y la Guerra de Corea, fueron impuestas por EE.UU. en

---

94 Documento audiovisual “La obra de Lucio Fontana” presentado por Santiago Amón, [www.youtube.com](http://www.youtube.com) [última consulta: 06/03/2013].

95 “Gutai (Concreto), un grupo japonés pionero no sólo en las acciones, sino también en lo que atañe a ese minimalismo que se manifestaría más tarde en Estados Unidos y Europa, así como en lo que se denominaría con el tiempo instalaciones.” (Ferrer, 1987a).

96 Los miembros que principalmente lo conformaron fueron Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburō Murakami, Katsuō Shiraga, Seichi Sato, Akira Kanayama y Atsuko Tanaka, entre muchos/as otros/as.

97 Simultáneamente a los experimentos de Fontana en su *Serie Agujeros*, Shozo Shimamoto en un primer momento realizaría las incisiones en papeles pegados al estilo tradicional de fabricación japonés, y a diferencia del italo-argentino, lo haría de manera fortuita, introduciendo así el accidente y el azar en el proceso creativo de la obra.

Japón<sup>98</sup>. Este influjo, de forma similar a como paralelamente estaba ocurriendo en América y en Europa, podría verse reflejado en su propósito de fusionar el arte con la vida, en su interés por la experimentación formal, y por la inclusión en su trabajo de temáticas propias de su tiempo.



Miembros de Gutai delante de *Three-Sided Mirror* de Yamazaki Tsuruko en Outdoor Gutai Art Exhibition // Jiro Yoshihara: *Work (Colored Chickens)*, 1956 ([www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org) [última consulta: 05/03/2013]).

No obstante, el planteamiento creativo de Gutai partiría de la consideración de que *la pintura es un acontecimiento real sensible a todos los elementos de la naturaleza*, y por ello, emplearon en su trabajo materiales no pictóricos tales como objetos cotidianos, productos industriales o naturales, animales, e incluso, el propio cuerpo del/de la artista. De este modo, y como trataremos a continuación, Gutai no sólo rompería con las fórmulas creativas anteriores y conseguiría fusionar el arte con la vida, sino que también, se anticiparía a corrientes artísticas como el Happening, el Minimalismo, el Conceptual, el Povera o la Instalación (entre otras). Por todo ello, este grupo ha sido considerado fundamental para con el arte en general y como pionero en lo que hoy conocemos bajo el nombre de Arte de Acción.

Habida cuenta de la trascendencia que el trabajo Gutai tuvo en la configuración de la disciplina con la que Esther Ferrer se siente más identificada, por ser éste a su vez, uno de los casos que mejor ilustran el diálogo que entablarán en esta década el/la artista y la sociedad, a continuación, describiremos algunas de las obras fundamentales, poniéndolas en relación con otros/as artistas y eventos posteriores de interés.

---

98 “El líder de *Gutai*, Yoshihara, pretendía que *Gutai* jugase en su tiempo un papel comparable al que desempeñó Dadá tras la I Guerra Mundial. De hecho, la actitud iconoclasta, y la combinación de diferentes disciplinas artísticas son rasgos que ambos movimientos tienen en común, aunque los artistas *Gutai* no estuvieran interesados en tomar una actitud política definida.” (Rodríguez Súnico, 2001: 54). La autora indica que esta reflexión acerca del paralelismo entre Gutai y Dadá está tomada del libro de WESTGEEST, Helen (1996): *Zen in the fifties. Interaction in art between east and west*. Zwolle: Waanders Publishers – Amsterdam: Cobra Museum voor Kunst, p. 198.

Con tal propósito, inicialmente nos remitiremos a la performance *Challenging mud* (*Confrontaciones con el fango*, Tokio, 1955) de Kazuo Shiraga (1924-2008), con la que se inauguraba el uso del cuerpo en acción como herramienta pictórica. La propuesta del artista consistió en manchar su cuerpo con barro y a través de él pintar en el suelo; consiguiendo así, un rastro efímero y una acción irrepetible. Es importante destacar que a diferencia de la serie *Antropometrías* del período azul (París, 1961) de Yves Klein, la performance de Shiraga empleó materiales pobres, transcurrió en un espacio al margen del circuito artístico institucional, y careció del fuerte componente sexista que ponen de manifiesto, los *pinceles vivientes* (mujeres desnudas) empleados por el artista francés.

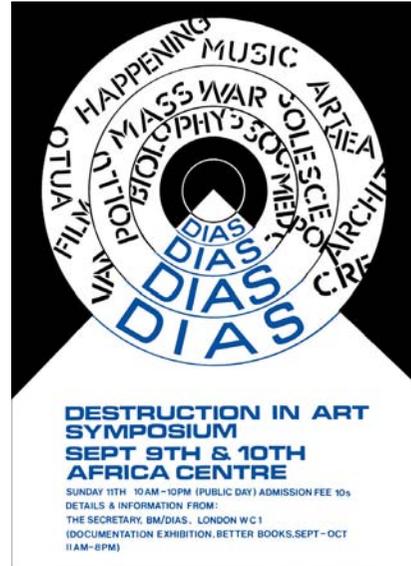


Kazuo Shiraga, *Challenging Mud*, 1955 (Warr, 2006: 63) // Yves Klein, primera exposición pública de *Anthropométrie*, 1960 (Goldberg, 1988: 146).

En 1956 (Tokio), Saburo Murakami (1925-1996) llevaba a cabo una de las performances más conocidas y representativas de su grupo, *Passage*, también conocida como *Breaking through many paper screens* (*Rompiendo/pasando a través de varias pantallas de papel*). En dicha acción, el artista Gutai dispuso de manera secuencial una serie de bastidores cuyos lienzos eran de papel que posteriormente atravesaría con su cuerpo en movimiento. Esta intervención podría ser leída como una vuelta de tuerca a lo planteado por Fontana en su serie *Agujeros*, ya que llevó hasta sus últimas consecuencias la idea del lienzo como contenedor de un gesto o acción. Del mismo modo, convendría subrayar: la sencillez del acto realizado y de los objetos empleados, el carácter efímero de su propuesta<sup>99</sup>, y el innovador método creativo

<sup>99</sup> En esta época, al término de esta acción, el artista destruía todos los bastidores utilizados. Un final que años más tarde, Murakami variaría dejando un rastro susceptible de ser fetichizado por galeristas, coleccionistas, centros de arte y museos.

que, paradójicamente, se basaba en la destrucción y que, once años más tarde, daría origen al *Destruction in Art Symposium* (Londres, 1966), organizado por Gustav Metzger. *DIAS* fue uno de los primeros festivales dedicados al Arte de Acción en el que tuvieron cabida performances y happenings basados en la destrucción de objetos, y en el que, como veremos en el tercer apartado del presente capítulo, se encontraron muchos/as de los/as artistas de acción del momento. Por su contexto histórico, las acciones desarrolladas en *DIAS* podrían ser leídas, tanto como una crítica a la sociedad de consumo y a la mercantilización del arte, como un acercamiento del arte a la vida, o ambas cosas.



Saburo Murakami, *Breaking Through Many Paper Screens*, 1956 (Warr, 2006: 52) // Cartel de *Destruction in Art Symposium (DIAS)*, Londres, 1966 ([www.revistapunkto.com](http://www.revistapunkto.com) [última consulta: 05/03/2013]).

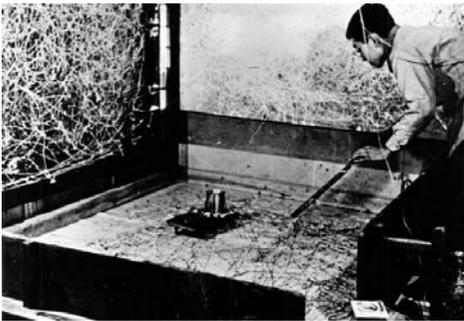
En torno a la investigación formal del grupo, también es importante subrayar que, un año antes en la primera exposición de Gutai (Tokio, 1955), Murakami colocase una caja de madera pintada e invitase al/la espectador/a a sentarse en ella para, de este modo, convertirse en la obra de arte. Respecto a tal planteamiento, que en cierto modo es próximo al de los Readymades de Marcel Duchamp, cabría mencionar que no sólo se anticipaba a las performances *Sculture viventi* (*Esculturas vivientes*, Piero Manzoni, 1961), *Underneath the Arches* –también conocida como *The Singing Sculpture*- (*Debajo de los arcos* o *La escultura cantante*, Gilbert and George, 1969), o *Regardez moi cela suffit* (*Mírame, es suficiente*, Ben Vautier, 1962<sup>100</sup>). Más allá de incluir al público en su acción o de presentar al artista la pieza en sí misma, recuperaba el uso del objeto industrial en el arte y reincorporaba el concepto en la obra.

100 Según Esther Ferrer en su artículo “Ben Vautier se expuso a si mismo. Y se fijó un cartel: Mírame, es suficiente” (*El País*, <reportaje>, 09/12/1976): “Fue Ben quien se expuso así mismo en una Galería de arte con un letrero mírame, es suficiente.” La acción según Electronic Arts Intermix data de 1962, y es un vídeo de 6’ 48”; [www.eai.org](http://www.eai.org) [última consulta: 21/03/2013].



Gilbert y George: *The Singing Sculpture* [fotografía de 1970] (Warr, 2006: 83). // Piero Manzoni: *Sculture viventi*, 1961 (Goldberg, 1988: 114) // Ben Vautier: *Regardez moi cela suffit*, 1962 ([www.ben-vautier.com](http://www.ben-vautier.com) [última consulta: 05/03/2013]).

De carácter minimalista y participativo, y en cierto modo, conceptual, es también una de las propuestas planteadas por Murakami en 1956. Esta consistió en exponer una caja en la que el artista previamente habría introducido un reloj cuyo “tic tac” incitaba al público a aproximarse a su pieza. De este modo, el artista Gutai ampliaba el universo plástico acercándolo al sonoro y al vivencial, suponiendo esto una cierta coincidencia con el recorrido inverso que, como trataremos en el siguiente punto, contemporáneamente estaba realizando John Cage.



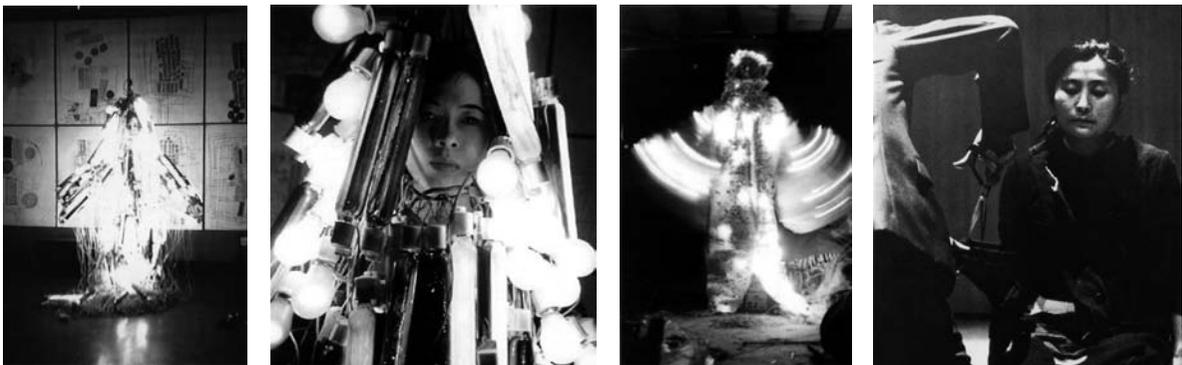
Akira Kanayama pintando con un coche de juguete, 1957 ([www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org) [última consulta: 05/03/2013]) // Niki de Saint-Phalle: *Tir à Volonté*, 1961 (Phelan y Reckitt, 2006: 52).

Por su parte, y como oposición al método controlado usado por Pollock, Akira Kanayama (1924-...) iniciaba una serie de trabajos en los que intervendrían la acción del cuerpo del artista y el uso de aparatos mecánicos (como por ejemplo, un coche de juguete) como instrumento pictórico. Así, la propuesta de Kanayama precedía formal, procedimental y conceptualmente a las de dos de los artistas más representativos del Nuevo Realismo europeo, Jean Tinguely y Niki de Saint Phalle<sup>101</sup>. Los/as miembros de este movimiento confirieron una importancia fundamental al acto de creación en sus exposiciones, acciones y en el uso de los medios de

101 Respecto a la citada artista francesa, cabría mencionar que, debido a la carga conceptual de su trabajo, ésta sería reivindicada años más tarde como una de las figuras pioneras del Arte Feminista.

comunicación de masas<sup>102</sup>. Son claros ejemplos de ello los *Méta-matics* de Tinguely (1959) -unas máquinas “pinta-cuadros” que a veces se volvían violentas y se destruían al terminar de pintar, a través de las cuales y en ocasiones, se invitaba a los/as espectadores/as a pintar su propio cuadro-; las acciones de De Saint Phalle -en las que “empoderada” disparaba bolas de pintura con una escopeta a sus *assamblages*; o las de Rauschenberg –en las que pintaba cuadros donde nadie lo viese para luego hacerlos desaparecer-.

Finalmente, consideramos imprescindible destacar la performance de Atsuko Tanaka (1932-2005), *Electric Dress (Traje Eléctrico, 1956)* para la que la artista construiría un kimono con bombillas y tubos de neón con el que posteriormente se vestiría y caminaría. Con esta sencilla acción y mediante una prótesis identitaria “femenina”, la artista Gutai planteaba una crítica, de carácter político-social, que arremetía frontalmente contra la ceremonia tradicional del matrimonio japonés. De este modo, Tanaka no sólo se anticipaba a algunas de las que han sido consideradas por la historiografía, como primeras manifestaciones de Arte Feminista, como es el caso de *Cut Piece* (Yoko Ono, 1964), sino que también se adelantaría a artistas como Nam June Paik, quienes como ella, incorporaron las nuevas tecnologías como un material susceptible de ser usado en el proceso comunicativo del arte.



Atsuko Tanaka, *Electric Dress*, 1956 (Warr, 2006: 178 e Internet) // Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964 (Phelan y Reckitt, 2006: 61).

Con respecto a la influencia que las nuevas fórmulas creativas de Gutai podrían haber ejercido en muchas de las corrientes artísticas que posteriormente, emergieron con el propósito de aunar arte y vida, cabría mencionar la difusión que por Nueva York (1957) o París (1958) Michel Tapié hizo de sus trabajos. Asimismo, no se deben obviar las dos grandes exposiciones del grupo (Tokio, 1955 y 1956), ni su publicación propia a través de la que se daría a conocer. No obstante, y según algunos/as autores/as<sup>103</sup>, la visita del paladín del arte

---

102 Es importante mencionar que, en sus inicios el grupo, en el que militarían artistas como Spoerri, Ives Klein o Rauschenberg, publicase un manifiesto contra el Informalismo. Su postura, a pesar de su similitud con la de los/as artistas Pop Art, se identificaría más con el compromiso social.

103 Véase al respecto, FOSTER, H.; KRAUSS, R.E.; BOIS, Y-A; y BUCHLOH, B.H.D. (2006): *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Madrid: Akal, p. 375.

informalista Tapié marcaría el declive de Gutai (1957), y provocó que Yoshihara dejase el colectivo. A pesar de ello, Tokio siguió siendo un activo escenario de vanguardia, que contaba con catalizadores del arte contemporáneo como el Sogetsu Art Center (SAC, fundado en 1958) que sería frecuentado a inicios de los 60, tanto por miembros de Gutai, como por la que años más tarde sería una artista Fluxus, Yoko Ono.



Yoshihara Jirō y Michel Tapié estrechándose las manos delante de obras de Jackson Pollock (izq.) y de Yoshihara Jirō (dcha.) en *The International Art of a New Era: Informel and Gutai*, Osaka, 1958 (www.guggenheim.org [última consulta: 05/03/2013]).

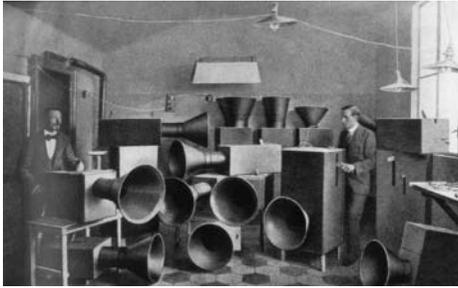
### 2.1.2. DE LA MÚSICA AL ARTE DE ACCIÓN. JOHN CAGE

Al otro lado del océano Pacífico, el músico y compositor norteamericano John Cage habría iniciado, ya en la década de los treinta, una fecunda investigación en la que pronto iban a convergir la música y Arte de Acción. Tal proceso estuvo marcado por su formación musical, por su fuerte personalidad, por su círculo amistoso, pero sobre todo, por la filosofía oriental. Como estudiaremos a continuación, todos estos factores llevarían al artista a reflexionar acerca de los tres elementos básicos que intervienen en el mundo de la vida (tal y como la conocemos en este momento): el tiempo, el espacio y la presencia. Éstos a su vez, y como indicamos en diversas ocasiones, componen la definición de Performance de Esther Ferrer, quien como muchos/as otros/as artistas de su generación, contribuyeron a consolidar el Arte de Acción durante las décadas sesenta y setenta.

Así, de entre los principales aspectos que nutrieron el trabajo de John Cage, destacamos además de su formación como músico y compositor (viniendo ésta de la mano de Henry Cowell y Arnold Schönberg), su fascinación por artistas tan rupturistas como Erik Satie y Luigi Russolo<sup>104</sup>. Las aportaciones de todos ellos al terreno musical, como veremos en el

104 Entre múltiples cuestiones, el músico dodecafónico Schönberg introdujo por primera vez la serialidad en las composiciones musicales; Cowell exploró la atonalidad, la politonalidad y los polirritmos mediante sus experimentos sobre ritmo, armonía y sonoridades instrumentales; Satie plantearía que la música es duración; y Russolo fue el inventor de los *intonarumoris* o máquinas de hacer ruidos.

siguiente apartado, tuvieron también un significativo calado en ZAJ, pero sobre todo, en los músicos Juan Hidalgo y de Walter Marchetti, y en la artista objeto de nuestra investigación.



Luigi Russolo y su ayudante Piatti con *intonarumoris*, o instrumentos de ruidos, 1913 (Goldberg, 1988: [19]). // Retrato de Erik Satie ([www.gurbdrobo.blogspot.com](http://www.gurbdrobo.blogspot.com) [última consulta: 06/03/2013]). // Esther Ferrer: *Retrato imaginario de Erik Satie*, 1992, ensamblaje (Archivo personal de la artista, París, 2006).

De importancia similar es la amistad que, el también micólogo, mantuvo con el transgresor artista francés Marcel Duchamp (nacionalizado como estadounidense desde 1955, aunque viajando y residiendo largos períodos en Nueva York desde 1915). Con éste, además de compartir su afición por el ajedrez, Cage compartiría planteamientos desde los que se cuestionaba la tradicional relación entre el/la artista, el arte y espectador/a.

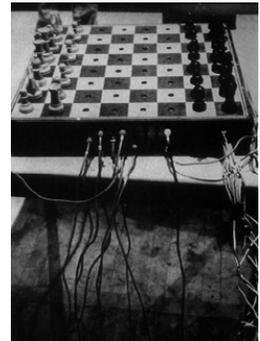
Asimismo, y como el elemento aglutinador entre las culturas oriental y occidental, y lo que es más importante para con nuestro estudio, entre el arte y la vida, subrayamos la relevancia del Budismo Zen en el proceso investigador del músico norteamericano. De entre los aspectos que éste extraería de la citada filosofía e incluiría en su planteamiento artístico, cabría subrayar, la importancia del azar, la descentralización (del individuo, de los objetos, del espacio) y la indeterminación<sup>105</sup>.

Habida cuenta de que las aportaciones de quien revolucionaría el terreno musical fueron de gran importancia para el trabajo de aquéllos/as que en torno a la década de los sesenta utilizaron el cuerpo en acción como principal vehículo expresivo, y en aras de obtener un “producto” efímero y difícilmente comercializable<sup>106</sup>, a continuación, detallaremos cómo los factores anteriormente citados se tradujeron en el singular lenguaje creativo de John Cage.

---

105 Tratar las importantísimas aportaciones que hizo John Cage al terreno musical y la relación de éstas para con la música electrónica y sus infinitas derivaciones en la actualidad, excedería los límites de este estudio, además de que existen numerosos estudios al respecto.

106 Respecto a tales ideas, es imprescindible subrayar que todas ellas fueron abocetadas por algunos/as futuristas y dadaístas. Sin embargo, el uso del cuerpo como herramienta creativa en las vanguardias todavía estaría muy unido a las artes escénicas. Asimismo, es fundamental mencionar que el innovador procedimiento fue heredero de consideraciones artísticas del siglo anterior como “la obra de arte total”, del Teatro de la Crueldad de Artaud, o de planteamientos de autores como Mallarmé y Rimbaud.



*Reunión*, performance-concierto, Ryerson Theatre, Toronto, 1968 (John Cage, Marcel Duchamp y Teeny Duchamp); David Tudor, Lowell Cross y John Cage; el tablero parcialmente conectado. Fotografías: Shigeko Kubota<sup>107</sup>

Influenciado por los dos principios de las enseñanzas Zen que defienden, por un lado, la existencia del azar (como algo ajeno a nuestro control), y por el otro, que todo en la vida se transforma, y por lo tanto, nada se repite, Cage plantearía la creación musical no controlada. Para ello, el artista propondría hacer uso de la indeterminación y del azar, tanto durante el proceso compositivo como en el *realizativo* de una pieza sonora (esto es, en su ejecución). De este modo, y en la línea de Duchamp, se hacía innecesaria la profesionalización del arte ya que, en palabras del compositor:

“[...]«el arte no debe ser otra cosa que vida o lleno de vida y como ésta, llena de azar», pues «ni DADA ni el ZEN son tangibles y fijos»; [...] un aspecto importante del pensamiento cagiano [...]” (Ferrer, 1994a: 22).



John Cage conversando con Daisetz Suzuki, s/f. [www.moma.org](http://www.moma.org) [última consulta: 06/03/2013].

107 “Los intérpretes principales fueron John Cage, quien concibió (pero en realidad no “compuso”) la obra; Marcel Duchamp y su esposa Alexina (Teeny); y los compositores David Behrman, Gordon Mumma, David Tudor y yo [L. Cross], que también diseñé y construí el tablero de ajedrez electrónico, terminándolo justo la noche antes de la performance. Si exceptuamos una breve aparición en escena al mes siguiente con Merce Cunningham y la Dance Company en Buffalo, NY, Duchamp hizo su última aparición pública -en el papel de maestro de ajedrez- en *Reunión*.” en CROSS, Lowell (1999): “Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess”, *Leonardo Music Journal*, n.º9, p. 35-42, [www.uclm.es/artesonoro](http://www.uclm.es/artesonoro) [última consulta: 06/03/2013].

De acuerdo con la valoración de Cage -que en cierto sentido, es cercana a lo propuesto por Amable Arias-, el acto creador debía ser como la vida, natural, y por ello, se hacía necesario alejarlo del control de los constructos culturales, ya que éstos no contemplan ni la intervención del azar, ni aceptan el riesgo<sup>108</sup>. Al respecto, es importante mencionar que quienes han sido bautizados como los máximos exponentes del Dadaísmo y de la música electrónica (Duchamp y Cage, respectivamente), pusieran en entredicho los supuestos renacentistas desde los que se definió, por un lado, a la figura del artista como genio individual cuya destreza tenía un origen divino, y por otro, a la obra de arte con rasgos similares a los de su creador: única y recubierta de un halo místico<sup>109</sup>. En torno al posicionamiento del primero, y a su relevancia para con algunas de las corrientes artísticas emergidas a mediados del citado siglo, Esther Ferrer escribía en *El País* (1977):

“Si seguimos a Jean Clair, organizador de la exposición el op-art, los nuevos realistas franceses, el movimiento Fluxus, que una vez más intentaba abolir las fronteras entre el arte y la vida, el minimal-art, el conceptual-art y si insistimos en el *coté* travestista de Duchamp, también el bodi-art, han sido posibles porque un hijo de notario normando decidió dedicarse a *hacer cosas*.” (Ferrer, 1977a).

Tal y como indica la artífice del artículo publicado en el todavía tan perjudicado panorama artístico-cultural español, Duchamp prefirió emplear la expresión “hacer cosas” en lugar de “hacer arte”. Esta inclinación es reconocible también en el concepto creativo de Esther Ferrer quien, durante décadas se refirió al trabajo desarrollado en y por su colectivo con la expresión “hacer ZAJ”. Presuponemos que el uso de tan indeterminada locución, responde a idénticas razones por las cuales la donostiarra no se siente identificada con el término y/o la categoría “artista”:

“Todas estas certitudes que la gente necesita a mí no me sirven para nada. Lo de ser artista o no ser artista igual lo digo cuando me preguntan a qué me dedico, y algo tengo que decir: así que lo más fácil es decir que soy artista y de modo que todo el mundo lo entiende. No me gusta mucho decirlo pero es lo más práctico. Pero yo no tengo una identidad de artista, puedo dejar de hacer arte mañana si encuentro otra cosa que me interesa más, o una lucha que me motive más, no he nacido con la vocación de artista, he nacido para ser una persona libre, que no lo somos, y dentro de esta libertad haces lo que quieres y cuando quieres, no me sitúo tanto en la comunidad de artistas como en la comunidad de humanos, no necesito esta definición para vivir.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

---

108 Cabría recordar, como indicamos en el punto anterior, que en el artículo escrito por Esther Ferrer (1982) con motivo del trabajo del pintor Jackson Pollock, la periodista haría un especial hincapié en cuestiones como riesgo y repetición.

109 Véase al respecto, el ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” de 1936 (Por ejemplo en BENJAMIN, Walter (1989): *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus).

Así, cercana a las enseñanzas Zen y, en cierto modo al planteamiento artístico de base de Duchamp y de Cage, Esther Ferrer presenta al/a la artista no como una categoría estanca y definida por los constructos sociales y culturales, sino que lo tiene en consideración como una *tabula rasa* (inicialmente libre pero posteriormente condicionada) que, como otro cualquier elemento de la naturaleza, tiene un carácter indeterminado y mutable. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, esto conlleva una vuelta de tuerca más a lo planteado por Simone De Beauvoir en su frase “No se nace mujer: se llega a serlo”, y se aproxima a ciertos enfoques de la teoría *queer*.

Por otro lado, y volviendo a las aportaciones de John Cage a la música en general, y al Arte de Acción en particular, retomamos la idea oriunda del Zen, desde la que partiendo de que todos los elementos que conforman la vida tienen la misma importancia, se defiende la descentralización de todos ellos. La reflexión del músico en torno a tales consideraciones lo llevarían a plantearse, por un lado, que todos los sonidos son susceptibles de ser utilizados en el proceso creativo musical, y por el otro, abolir la jerarquía musical. Se abría así un infinito campo de posibilidades compositivas que, por primera vez en la historia de la cultura occidental, iba a aceptar la presencia de toda clase de sonidos: los producidos ex profeso mediante el uso de instrumentos y de objetos, y los emitidos por azar (independientemente de su procedencia). De este modo, se restaba en cierto modo importancia a quien ejecutaba la partitura de una obra musical.

Una pieza que ejemplifica claramente algunas de las referenciadas cuestiones, y que podría ser relacionada con *Un coup de dés*<sup>110</sup> de Mallarmé (1897), es *Piano preparado* (1938). En este trabajo John Cage dispondría entre las cuerdas de un piano de cola una serie de objetos tales como tornillos y tuercas, obteniendo al interpretar las notas de su partitura un conjunto de sonidos no controlados cuyo resultado sería una obra irrepitable. En relación al contexto en el que tuvo lugar tal experimento<sup>111</sup>, Esther Ferrer escribiría un artículo en *El País*, con motivo de uno de los más importantes libros de John Cage (1977):

“En 1938 debe componer la música para los ballets de Syvlla Fort (años más tarde colaborará intensamente con la compañía de Merce Cunningham); el teatro donde debía tener lugar la representación era muy pequeño, no había sitio para una orquesta de percusión completa. Cage decide poner «en manos de un pianista el equivalente de una orquesta de percusión», introduciendo en el piano cantidad de objetos de distintos materiales capaces de producir una variedad de sonidos inusitada, así surgió *El piano preparado*.” (Ferrer, 1977b).

110 Golpe o tiro de dados (T.L.).

111 Respecto a la influencia que Erik Satie pudiese haber ejercido en la ideación de esta obra de Cage, es interesante mencionar que el primero introdujese papeles en el interior de su piano para imitar el sonido del mono mecánico que aparecía en su versión de 1913 ca. de la pieza *Prège de Meduse*.



John Cage: *Prepared piano*, 1938 (facweb.cs.depaul.edu [última consulta: 06/03/2013]) // Esther Ferrer: *Mallarmé revisé* o *Malarmado revisado*, en *Homage à Cage*, Centro Georges Pompidou, París, 1992 (Aizpuru, 1997: 101).

Así, en *Piano preparado* Cage ponía en práctica la idea de que cualquier sonido -o si se prefiere, ruido-, es susceptible de ser utilizado para crear<sup>112</sup>. De este modo dio inicio un proceso que se iría nutriendo al incluir, durante la ejecución de sus piezas, sonidos procedentes de acciones en las que manipulaba todo tipo de objetos (sobre todo, cotidianos), e incluso, elementos naturales (como por ejemplo, el agua). A partir de ese momento, a tal transgresión de los límites de la música tradicional (asociada en ese momento, y salvo escasas excepciones, a la melodía y a un estricto uso de instrumentos reconocidos para tal proceso), se incorporaría un fuerte componente visual, en lo que terminaría siendo conocido como Música Visual<sup>113</sup>. Esta clase de piezas iban a ser muy cercanas a lo que posteriormente se llamaría Arte de Acción, pues durante su percurso o ejecución, intervendrían, además de los sonidos producidos mediante la acción de un cuerpo sobre un objeto, también su visión, provocando así en el público una inevitable asociación de ideas vinculadas a su relación con el mismo.

Todo ello hizo necesario una adaptación del tradicional sistema de anotación en la que, como en una partitura musical, se definiesen los elementos que iban a intervenir en la obra así como el tiempo de su intervención. Así, en consonancia con la idea de música de Satie, para Cage la creación pasaría a convertirse en simple duración.

---

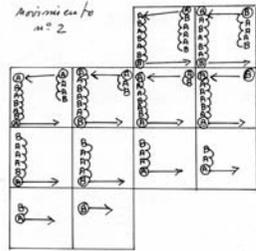
112 Como mencionamos en el punto anterior, ésta es una línea de investigación que el colectivo japonés Gutai iba a desarrollar dos décadas más tarde partiendo de una convicción similar, pero desde el plano pictórico. En ambos casos, el empleo de la acción del cuerpo y de los objetos contribuyó a estrechar la relación entre el arte y la vida. Sin embargo, y como trataremos más adelante, el músico norteamericano duplicaría tal logro al revolucionar el universo sonoro del siglo XX, y al influir decisivamente en el trabajo de muchos/as artistas plásticos de la época.

113 Profundizaremos en las características de dicho concepto en el siguiente apartado.

“Sustituir armonía por duración, ese fue el comienzo de todo. Y fue John Cage quien en su ‘defensa de Satie’ lo planteó. Estamos en 1948, en una universidad de verano, Black Mountain College, y la siguiente frase medular le valió a Cage soportar un escándalo tan sonado como se merecía la excentricidad de lo propuesto: «Con Beethoven las partes de una composición vienen definidas por medio de la armonía, con Satie y Webern las partes de una composición, por contra, las definen unas longitudes de tiempo [time lengths]. La cuestión de la estructura es tan básica y es tan importante ponerse de acuerdo sobre ella, que nos debemos preguntar: ¿Tenía razón Beethoven o la tenían por el contrario Webern y Satie?. Inmediata e inequívocamente, yo contesto, Beethoven estaba equivocado [Beethoven was in error] y su influencia —que ha sido tan extensa como lamentable— ha venido lastrando el arte de la música». Algo más tarde, también a Cage le caerá oportunamente ese nódulo salvífico de la estructura. Sustituida a su vez por algo que a él le llueve mediante diagramas [charts] o por consultas al I Ching. A la estructura la sustituirán, pues, el azar y la indeterminación.” (Barber, 2002).



TONE	MATERIAL	SIZES	TONES	MATERIAL	SIZES	TONES	MATERIAL	SIZES	TONES
1				SCREW	2-3	1%			A
2				SCREW	2-3	1%			B
3				SCREW	2-3	1%			C
4				SCREW	2-3	1%			D
5				SCREW	2-3	1%			E
6				SCREW	2-3	1%			F
7				SCREW	2-3	1%			G
8				SCREW	2-3	1%			H
9				SCREW	2-3	1%			I
10				SCREW	2-3	1%			J
11				SCREW	2-3	1%			K
12				SCREW	2-3	1%			L
13				SCREW	2-3	1%			M
14				SCREW	2-3	1%			N
15				SCREW	2-3	1%			O
16				SCREW	2-3	1%			P
17				SCREW	2-3	1%			Q
18				SCREW	2-3	1%			R
19				SCREW	2-3	1%			S
20				SCREW	2-3	1%			T
21				SCREW	2-3	1%			U
22				SCREW	2-3	1%			V
23				SCREW	2-3	1%			W
24				SCREW	2-3	1%			X
25				SCREW	2-3	1%			Y
26				SCREW	2-3	1%			Z
27				SCREW	2-3	1%			A
28				SCREW	2-3	1%			B
29				SCREW	2-3	1%			C
30				SCREW	2-3	1%			D
31				SCREW	2-3	1%			E
32				SCREW	2-3	1%			F
33				SCREW	2-3	1%			G
34				SCREW	2-3	1%			H
35				SCREW	2-3	1%			I
36				SCREW	2-3	1%			J
37				SCREW	2-3	1%			K
38				SCREW	2-3	1%			L
39				SCREW	2-3	1%			M
40				SCREW	2-3	1%			N
41				SCREW	2-3	1%			O
42				SCREW	2-3	1%			P
43				SCREW	2-3	1%			Q
44				SCREW	2-3	1%			R
45				SCREW	2-3	1%			S
46				SCREW	2-3	1%			T
47				SCREW	2-3	1%			U
48				SCREW	2-3	1%			V
49				SCREW	2-3	1%			W
50				SCREW	2-3	1%			X
51				SCREW	2-3	1%			Y
52				SCREW	2-3	1%			Z
53				SCREW	2-3	1%			A
54				SCREW	2-3	1%			B
55				SCREW	2-3	1%			C
56				SCREW	2-3	1%			D
57				SCREW	2-3	1%			E
58				SCREW	2-3	1%			F
59				SCREW	2-3	1%			G
60				SCREW	2-3	1%			H
61				SCREW	2-3	1%			I
62				SCREW	2-3	1%			J
63				SCREW	2-3	1%			K
64				SCREW	2-3	1%			L
65				SCREW	2-3	1%			M
66				SCREW	2-3	1%			N
67				SCREW	2-3	1%			O
68				SCREW	2-3	1%			P
69				SCREW	2-3	1%			Q
70				SCREW	2-3	1%			R
71				SCREW	2-3	1%			S
72				SCREW	2-3	1%			T
73				SCREW	2-3	1%			U
74				SCREW	2-3	1%			V
75				SCREW	2-3	1%			W
76				SCREW	2-3	1%			X
77				SCREW	2-3	1%			Y
78				SCREW	2-3	1%			Z
79				SCREW	2-3	1%			A
80				SCREW	2-3	1%			B
81				SCREW	2-3	1%			C
82				SCREW	2-3	1%			D
83				SCREW	2-3	1%			E
84				SCREW	2-3	1%			F
85				SCREW	2-3	1%			G
86				SCREW	2-3	1%			H
87				SCREW	2-3	1%			I
88				SCREW	2-3	1%			J
89				SCREW	2-3	1%			K
90				SCREW	2-3	1%			L
91				SCREW	2-3	1%			M
92				SCREW	2-3	1%			N
93				SCREW	2-3	1%			O
94				SCREW	2-3	1%			P
95				SCREW	2-3	1%			Q
96				SCREW	2-3	1%			R
97				SCREW	2-3	1%			S
98				SCREW	2-3	1%			T
99				SCREW	2-3	1%			U
100				SCREW	2-3	1%			V



Merce Cunningham: *Untitled solo*, manuscrito, 1953 (Katz, 2003: 157) // John Cage: *Prepared piano*, partitura, 1938 (facweb.cs.depaul.edu [última consulta: 06/03/2013]) // Esther Ferrer: *Performance para 12 sillas en 2 movimientos*, partitura, años 90 (Aizpuru, 1997: 70).

En cierto modo, esta consideración sería compartida por el archiconocido bailarín y coreógrafo Merce Cunningham, cuyas investigaciones desarrolladas en el terreno de las artes escénicas, pronto se confundirían con las del músico norteamericano<sup>114</sup>.

En palabras de John Cage “La música no es compás, ni sonido, sino simple duración”, y si es duración –reflexionamos-, todo lo comprendido en el tiempo tiene la capacidad de convertirse en elemento compositivo, bien sea una nota musical o un estímulo visual. Se proponía así una “escucha oblicua” en la que no sólo eran reconocibles todos los sonidos sino también el silencio de sus intersticios. En relación a ésto, cabría destacar que, en 1951, Cage se desplazaba a la Universidad de Harvard para introducirse en una cámara anecoica descubriendo allí que el silencio no existe. Un año más tarde, el artista componía su famosa pieza 4'33'', cuya partitura carecía de notas, señalando en su título cual era su duración. Cuatro minutos y treinta y tres segundos de “silencio y/o libertad” que, como bien demostró el músico David Tudor al debutar con esta obra en el Festival de Woodstock (Nueva York, 1952), se llenarían de los sonidos y ruidos que, durante su transcurso acontecían a su alrededor<sup>115</sup>. Estimamos pues, que 4'33'' es un ejemplo paradigmático desde el que puede reconocerse la puesta en práctica de la indeterminación, el azar, la descentralización, la no-jerarquización y la reconsideración del silencio. Para reforzar, completar y matizar tal interpretación, volvemos a remitirnos al artículo de Esther Ferrer:

“El punto básico en la revolución musical cagiana ha sido el establecer una relación diferente entre sonidos (ruidos)-silencio posible, «no veo porqué deben privilegiarse los sonidos en la música», se trata de dar al silencio su verdadero valor. El interés principal es dejar los sonidos en libertad, dejarles ser lo que son, olvidar toda intencionalidad con respecto a ellos... y al silencio. Este silencio de Cage es un factor esencial en la composición, y siguiendo a Thoreau, opina que «los sonidos son burbujas sobre la superficie del silencio, la cuestión es saber cuántas burbujas hay sobre el silencio». (Ferrer, 1977b).

Tal y como indica la periodista en su texto, existe una cierta relación entre el sentido del silencio de Thoreau y el de Cage, sin embargo, en el caso del segundo el valor del citado elemento, podría relacionarse también con la idea de vacío. Este concepto un tanto abstracto

---

114 Tras formarse en la compañía de Martha Graham y durante el periodo en que fue alumno y colaborador de John Cage en el Black Mountain College, Cunningham creó la compañía de danza experimental *Merce Cunningham Dance Company*, una de las más destacadas y vanguardistas de la época. Merce Cunningham sostenía que la base de la danza era el movimiento (es decir, tiempo, espacio y presencia) y que por ello, no debía estar supeditada a la música. Este planteamiento sería compartido por John Cage, quien en relación al ámbito musical, afirmaría que la música debía ser compuesta e interpretada de acuerdo a su carácter autónomo y no al servicio de ninguna disciplina.

115 Allí escucharía dos sonidos, uno agudo y otro grave, posiblemente, el de su corriente sanguínea y el zumbido de los oídos ante el silencio. Este descubrimiento le llevaría a componer una pieza conocida como 4' 33", donde prima lo visual al permanecer interpretando el silencio.

procedente de las enseñanzas Zen reclama especialmente nuestro interés porque, como apuntaremos en el siguiente apartado y profundizaremos en el Capítulo IV, está íntimamente relacionado con el trabajo de Esther Ferrer y de ZAJ<sup>116</sup>. Tal y como plantea metafóricamente la enseñanza Zen “La Taza del Tao”, sólo cuando la taza está vacía (cuando carecemos de actitudes preconcebidas) somos capaces de aprender desde nuestro ser más profundo. Así, y como también lo hará Ferrer, cuando Cage utiliza el silencio en sus obras está dejando un espacio vacío que va a aceptar lo que en éste acontezca.

En torno a esta relación entre el vacío y el silencio, cabría mencionar que *dejar los sonidos en libertad* comporta el reconocimiento de su existencia sin jerarquías, y por tanto, se aparta de la intención del/de la creador/a. De este modo, la música propuesta por Cage renuncia a ser la acción acabada del/de la compositor/a o del/de la intérprete, para convertirse en la acción del/de la propio/a oyente. Tal consideración nos recuerda a lo planteado por Duchamp en sus *Ready-mades*, ya que al recontextualizar los elementos que componen la propuesta del/de la autor, redirige su “escucha” al público, eliminando la intención del/de la primero/a y procurando la multiplicidad de experiencias y lecturas. Este proceso implica la imposibilidad de la copia, ya que el estado emocional de quienes la experimenten (quien la ejecuta y quien la vive) estará en constante cambio. En relación a tales cuestiones, cabría mencionar que para el compositor las obras de arte “no eran sólo vehículos para expresar los sentimientos extra-artísticos de sus autores” (Ferrer, 1994a: 22).

Así, y parafraseando la declaración en la que el artista ponía de manifiesto que el arte no debe ser otra cosa que vida y que debe ser intangible, Cage propondría que la obra debe dejar de representar y pasar a la acción real, es decir, que debe tener en cuenta factores como el azar, el aquí y ahora, pues el arte como la vida deben ser actividades incontroladas.

Finalmente, y en relación al influjo que las enseñanzas de Cage pudieron ejercer en el trabajo de varias generaciones posteriores, pero sobre todo, en el elenco artístico de las décadas de los sesenta y setenta, es importante subrayar la valiosa labor desarrollada por el músico a través de numerosas conferencias impartidas y de los escritos elaborados a lo largo de su trayectoria<sup>117</sup>. Asimismo, debemos mencionar la notable actividad docente desarrollada en la Nueva Escuela de Investigación Social (Nueva York) y en el Black Mountain College (Carolina del Norte). En este último, tuvo lugar su encuentro con Merce Cunningham, con quien además de compartir una fructífera relación profesional (destacamos su colaboración en *Concert Action o Event*, 1952), según fuentes cercanas, inició una larga relación sentimental.

116 Como trataremos en el siguiente punto, no es casual que, ZAJ inaugurase su trayectoria con un homenaje a John Cage (Madrid, 1964) en el que interpretarían la citada obra *4'33"*.

117 “Después de estudiar brevemente Bellas Artes en el Pomona College, en California y composición musical con Schönberg, Cage expresó sus primeras opiniones en 1937 en un manifiesto llamado *El futuro de la música*, basado en la simple idea de que “dondequiera que estemos lo que oímos es un su mayor parte ruido (...)”. (Aznar Almazán, 2000: 13).



Merce Cunningham con John Cage, StanVanDerBeek y Nam June Paik: *Variations V*, 1966. Fernsehfassung des NDR, 1966  
 // Cunningham, Cage, Jasper Johns y Charles Atlas: *Walkaround Time*, 1973.

El Black Mountain College fue un centro en el que la experimentación artística (plástica, escénica y musical) fue la piedra angular del aprendizaje, y en el que se organizaron cursos y seminarios dedicados a la música experimental y a la Música Visual. Es capital para con nuestra investigación subrayar que entre el alumnado de John Cage allí encontramos a los/as artistas Allan Kaprow, J. MacLow, Jim Dine, Robert Rauschenberg, Dick Higgins, Al Halsen, Alison Knowles y a George Brecht, entre otros/as. Todos/as ellos/as serán fundamentales en el desarrollo del Arte de Acción durante las décadas sesenta y setenta<sup>118</sup> y muchos/as de ellos/as compartirían su recorrido y experiencias con ZAJ.

Es conveniente subrayar que dado que el Arte de Acción durante décadas ha recogido las numerosas y diversas propuestas creativas en las que el cuerpo del/de la artista es utilizado como soporte, material o medio a través del cual vehicular una idea o concepto, su tratamiento excedería los límites de nuestra investigación. Además, en el Arte de Acción en general, el público no se comporta como tal, es decir, como un mero espectador pasivo; pues debemos de tener en cuenta que, las diferentes disciplinas acunadas bajo este nombre (Performance, Body Art, Happening, Behavior Art, Fluxismo, Accionismo Vienés, etc.) comparten desde su origen, el propósito de dinamitar la clásica relación tradicionalmente establecida entre la obra de arte, el/la espectador/a y el/la artista<sup>119</sup>. No obstante y de cara a cerrar el apartado, es importante destacar que a partir de las contribuciones de quienes lo han protagonizado,

118 Por ejemplo, Kaprow desarrollará la noción de Happening (1959) en la práctica, de una manera controlada, con posterioridad al caótico e improvisado *Event* de Cage y Cunningham (1952). “[...] valga como muestra la definición que ofrece Allan Kaprow: «Un happening es una combinación (*assemblage*) de acciones (*events*) realizados o percibidos en tiempos y espacios diferentes. Sus entornos (*environments*) materiales se pueden construir, usar, tal y como son o alterar ligeramente». (Sarmiento, 1996: 18).

119 La participación del público en un sentido físico, de interactuación, es contemplada en algunas de las manifestaciones del Arte de Acción, llegando incluso a influir en la construcción y/o articulación de la acción – como sucede en el Happening-. No obstante, en la Performance –medio principal de Esther Ferrer– la implicación del/la espectador/a suele darse en el sentimiento o lectura que cada cual hace del acontecimiento que ante sus ojos y a su lado está ocurriendo.

el desarrollo de tan trasgresora e irreverente disciplina artística caló de manera continuada, desde la década de los sesenta, principalmente en Europa y en EE.UU.

Al respecto, cabe matizar que la historiografía ha calificado el escenario europeo como más politizado y social (con experiencias como las del Accionismo Vienés, Joseph Beuys o *El Festival de Libre Expresión* de Jean-Jacques Lebel), en comparación al panorama norteamericano, más formalista en cuanto a sus indagaciones (recordemos los experimentos con el espacio de Bruce Nauman o los sensoriales de Lygia Clark, por ejemplo)<sup>120</sup>. Como bisagra a este escenario mundial funcionaría Fluxus, cuyos miembros estuvieron a caballo entre ambos contextos (este fue el caso de Wolf Vostell, Alison Knowles, Higgins o Yoko Ono). Como trataremos en el siguiente punto, también en ambos escenarios Esther Ferrer desarrolló buena parte de su trayectoria artística a partir del momento en el que pasó a ser miembro de ZAJ. De este modo, la artista tuvo la ocasión de conocer su trabajo, y de relacionarse y de entablar una profunda amistad con muchos/as de los/as creadores/as de su generación y de la anterior, de entre quienes destacamos, respectivamente, a Fluxus y a John Cage.

## 2.2. ÉRAMOS TRES PERSONAS QUE ESTÁBAMOS ANDANDO... <sup>121</sup>

De acuerdo a lo expuesto en la pasada introducción, en esta primera parte abordaremos la etapa pre-ZAJ (1958-1964) y el recorrido del grupo anterior a la incorporación de Esther Ferrer (1964-1967). Como expondremos a continuación, alrededor de ese período el trabajo de los músicos Juan Hidalgo y Walter Marchetti se fue aproximando a lo planteado por John Cage en el marco de la Música Visual, mientras que paralelamente José Antonio Sistiaga y Ferrer dirigían las artes plásticas hacia la acción y la vida<sup>122</sup>.

Dado que el estudio del caso vasco lo tratamos en el primer apartado del presente capítulo, en esta ocasión daremos pocas pinceladas al respecto para centrarnos fundamentalmente en el proceso de gestación de ZAJ y en los primeros tres años de trabajo del grupo. De este

---

120 Obviamente, esto es una generalización, ya que artistas que desarrollaron su actividad en Norteamérica como Ana Mendieta o Carolee Schneemann con una obra muy política y comprometida con el feminismo en buena parte de su trayectoria, no responden al patrón comparativo. Algunos de estos casos serán revisados en el Capítulo III.

121 Primera parte de una expresión usada por Esther Ferrer en alusión a ZAJ y sus inicios: “Éramos tres personas que estábamos andando... y claro, no te encuentras nada más a los que están en el mismo camino. Y te cruzas, si no no te cruzas.” (García Muriana, 2006b).

122 En torno a tal cuestión, cabría recordar que, al margen de las pocas acciones realizadas por José Antonio Sistiaga, los proyectos artístico-educativos desarrollados por éste y por Esther Ferrer emplearon la experiencia artística como la piedra angular de una enseñanza desde la que, contrariamente al modelo educativo franquista, se fomentaron la libertad de actuación, el aprendizaje directo y la asociación de ideas.

modo, y como indicamos anteriormente, nos proponemos dilucidar aquellas características del citado colectivo que más se relacionen con el planteamiento artístico mantenido por Esther Ferrer a lo largo de su trayectoria. Esto es primordial, si tenemos en cuenta que, y como iremos tratando al hilo de nuestro discurso, la forma de crear de quienes conformaron ZAJ siempre fue autónoma, y además estuvo cohesionada por similares intereses artísticos y actitudes vitales.

### 2.2.1. LÍNEAS DE CONVERGENCIA. ETAPA PRE-ZAJ (1958-1964)

Como estudiaremos en el actual punto, el surgimiento de ZAJ estuvo estrechamente vinculado, por un lado, al proceso investigador conjunto iniciado por Juan Hidalgo y Walter Marchetti en el marco de la Música Concreta (Milán, 1956) y por el otro, a la figura de John Cage. El encuentro entre los tres músicos se produjo durante el *XIII Internationale Ferienkurse Für Neue Musik* (Darmstadt, 1958) y corrió a cargo del ya mentado pianista y compositor norteamericano David Tudor. En palabras del artista canario:

“«A John Cage le conocí en Darmstadt, Alemania, en 1958. Nos presentó a Walter Marchetti y a mí David Tudor<sup>123</sup>. Tudor era un pianista y compositor extraordinario que dio a conocer toda la música contemporánea, especialmente a los norteamericanos: Cage, Feldman, Richard Walls... también a los europeos: Tudor ha tocado a Boulez, a Stockhausen y a otros más. El [sic] fue el primero que tocó música nuestra, en plan conciertos, en todas partes, en Europa y en Japón.» «En 1958, Walter Marchetti y yo fuimos a Darmstadt, donde John Cage y David Tudor hacían un concierto de música americana a dos pianos. Allí le conocí y allí inicié con él una amistad que ha llegado a ser muy íntima.» «Con Cage entramos en el campo de las *acciones* [...]» (Jiménez, 1989).

Al respecto cabría mencionar que Hidalgo también participó en el citado festival de música experimental; en 1957 con su pieza *Ukanga* y en 1958, con *Caurga* y *Cuarteto 1958*. Según el musicólogo Lothar Siemens en su texto “La producción musical de Juan Hidalgo” (Martín de Argila y Astiárraga, 1997: 261)<sup>124</sup>:

“[...] una de estas obras, Cuarteto 1958 [sic] [...] sigue ya claramente las tendencias de Henry Cowell, John Cage y Christian Wolff. [...] En todas las composiciones

---

123 Hidalgo y Tudor se conocieron por mediación de Marchetti en Milán, en 1956.

124 En adelante, esta referencia aparecerá con asiduidad, ya que el catálogo del CAAM sobre Juan Hidalgo contiene éste y otros textos de interés, y es uno de los pocos estudios específicos sobre el tema (tal y como se indica en la Introducción).

se aprecia ya la tendencia a conferir a los sonidos su independencia, tratando de liberarlos de cualquier referencia a las sucesiones melódicas, y se adelanta con ello Hidalgo a las vanguardias españolas, que aún no han irrumpido [...] La música no será a partir de entonces un mero producto de un concierto, sino un ser vivo y cambiante, según las circunstancias de cada ejecución, que se comportará como un ente casi autónomo que se enriquece incluso con los aspectos visuales inherentes que la conforman, con la gestualidad, con tensiones y disonancias no acústicas, etcétera.”<sup>125</sup>

Juan Hidalgo: *Cuarteto 1958*, partitura (Martín de Argila y Astiárraga, 1997: 24-25).

De acuerdo a la valoración de Siemens, a finales de la década de los cincuenta, el compositor canario ya habría comenzado a trasgredir los límites de la Música Concreta, y a acercar su trabajo al de músicos tan rupturistas como Cage o Cowell (profesor del anterior). En cuanto al citado estilo musical, cabría mencionar aunque fue considerado en el extranjero como el más vanguardista dentro de la corriente cultural principal, su conocimiento y práctica en la España de Franco fue muy inusual. Da buena cuenta de este retraso, que su composición serial-estructural para cinco grupos de cámara (*Ukanga*, 1957) fuese estrenada en España catorce años más tarde de su creación<sup>126</sup>. Arrojan luz a la clase de conciertos programados durante la primera etapa de la dictadura así como a la forma de vivirlos de Esther Ferrer las declaraciones de la artista:

“[...] cuando iba a los conciertos siendo pequeña y cuando, tú sabes que en la época los músicos estaban detrás de la cortina y afinaban [...] Y tú oías afinar los instrumentos

125 Como trataremos a lo largo de la presente parte, el trabajo del artista canario junto al italiano Marchetti, derivaría en un primer momento en la Música Visual y sobre todo, a partir de la creación de ZAJ, en el Arte de Acción. Esta es una cuestión que consideramos que se pone de manifiesto cuando el componente sonoro de sus obras es equiparable o superado por el carácter visual de las mismas.

126 (Martín de Argila y Astiárraga, 1997: 307).

pero tú no los veías, y yo decía «si todo el concierto fuera así» [emocionada]. O sea, a mí eso me encantaba más que la quinta sinfonía de Beethoven o de quien fuera (que era lo que nos iba a tocar la Orquesta de San Sebastián); casi sistemáticamente, no seguro pero casi. Entonces, estos elementos para mí han tenido siempre mucha importancia.” (Delgado Beltrán de Heredia, 2011).



Carteles promocionales de lms y carátulas de discos asociados: *Marisol* y *Tómbola*, 1962 // *Joselito* y *El pequeño Ruisenor*, 1956 // *Raphael: Cuando tú no estás*, 1966, que incluía el éxito de Eurovisión de ese mismo año “Yo soy aquel” // Lola Flores y el documental folclórico *Sinfonía Española*, 1964 (fuente: Internet).



Más tarde, a lo largo del tardofranquismo se mantuvo una política cultural dirigida a edulcorar y a eliminar del imaginario colectivo aquellas manifestaciones artísticas que pudiesen contradecir los intereses del régimen<sup>127</sup>. Ejemplo de ello es que la música promocionada entonces prácticamente se limitase a los cantos regionales (Coros y Danzas, de Sección Femenina), a las bandas sonoras del cine oficialista o a las canciones de intérpretes individuales y grupos cuyas letras ensalzaran, o por lo menos, no denostasen los valores del dictador y de sus apoyos<sup>128</sup>.

127 Ya en la primera época de la posguerra se persiguió “cierto tipo” de Copla. Véase al respecto la serie de documentales *Imágenes Prohibidas* (Rtve, 08/2011), y como ejemplo de irreverencia, los *Imprescindibles* “Concha Piquer” (Rtve, 04/11/2010) y “Miguel de Molina, el exilio de la copla” (Rtve, 06/03/1993), así como el programa de *Informe Semanal* “El regreso de un mito: Miguel de Molina” (Rtve, 04/04/2009).

128 De entre los múltiples casos, uno de los más paradigmáticos fue el de Marisol (Josefa Flores González, 1948-...). Ésta fue descubierta a los once años de edad en la exhibición de Coros y Danzas de Málaga en 1959 por Manuel J. Goyanes, que en 1960 se convertiría en su productor de cine, y diez años más tarde en su marido. Sin proponérselo, la joven lideró un nuevo fenómeno musical y género filmico muy característico de la España del tardofranquismo, con una gran cantidad de discos, películas y programas televisivos y productos asociados a este tipo de artistas (p.e. Joselito, Rocío Dúrcal, etc.), y su expansión a países de Latinoamérica. Asimismo, es interesante mencionar el giro ideológico que tomó su carrera tras acercarse al comunismo (fue militante del PCE), ya que en la Transición, Marisol volvió a casarse, sustituyó su nombre artístico por el de Pepa Flores, y protagonizó películas como *La corrupción de Chris Miller* (1972), o publicó discos como *Galería de Perpetuas: canciones para mujeres* (Zafiro, 1979).

En enero de 1959, Walter Marchetti organizaba en Milán el *Primer Concierto Absoluto de Música Experimental*, entre cuyos participantes estaría John Cage e Hidalgo, teniendo entonces lugar un nuevo encuentro entre los tres músicos. En julio de mismo año Hidalgo y Marchetti organizaban junto con Felo Monzón y Manolo Miralles *Siete días de nueva música*, nombre con el que bautizaron el primer festival de música contemporánea de Las Palmas de Gran Canaria (fuera de la península). En invierno de ese mismo año, el citado trío se reencontraba en Milán en un particular escenario, en el que Cage alentaría a Hidalgo y a Marchetti a que profundizasen en la Música Visual:

“En Milán [1959] él [Cage] se presentó en *Lascia o Radoppia*<sup>129</sup>, un programa de la televisión italiana, de esos de preguntas y respuestas en los que ganas premios en dinero. Walter Marchetti participó con el tema de la música contemporánea y ganó cinco millones de liras [casi 3.000 €]. Como también las ganó Cage, que participó con el tema de los hongos: sólo que su intervención en el programa fue muy original. En el minuto que al comenzó del mismo el presentador concedía al concursante para que contara cosas de su vida y de su profesión, Cage interpretaba una pequeña pieza. En el primer programa hizo una pieza de amor; en el siguiente, otra distinta y así en todas las ocasiones, hasta que una vez hizo una pieza de *acción*, con sonido sí, pero con un fuerte componente visual. A Walter y a mí nos interesó mucho esta propuesta y hablamos con él sobre la misma. Nos contó que a él también le interesaba mucho, pero que ya para él las cosas estaban más decididas que para nosotros, que él prefería seguir adelante por un camino de más sonido. «Pero me parece muy interesante –nos dijo- que vosotros queráis seguir.» (Jiménez, 1989).



Juan Hidalgo, Leopoldo La Rosa, Walter Marchetti y John Cage, Milán, 1959; Hidalgo y David Tudor, Barcelona, 1960 (Sarmiento, 1996: 29; 49).

129 Deja o dobla (T.L.).

En 1960, Marchetti introducía en la península el trabajo del músico David Tudor, quien con motivo del evento *Música Abierta* en el Club 49 deleitaría al público barcelonés con su piano (Martín de Argila y Astiárraga, 1997: 308). En 1961, el tándem canario e italiano trasladaba su residencia a París, donde durante algún tiempo el primero trabajó en el Service de la Recherche de la Radio Televisión Francesa (ORTF) bajo la dirección del Pierre Schaeffer<sup>130</sup>. Ese mismo año Hidalgo compuso *A letter for David Tudor* y *Marchetti Música para piano nº2*; dos obras sonoras que supondrían los primeros síntomas del cambio en la producción artística de ambos autores (Sarmiento, 1996: [15]). En 1963, la pareja de músicos se mudaba a Italia donde y hasta principios de 1964, el compositor canario estudió japonés, chino y la cultura de Extremo Oriente en el ISMEO (Instituto para el Medio y Extremo Oriente) de Milán y de Roma<sup>131</sup>. Unos más tarde, ambos compositores se establecían en Madrid donde, como señalamos en el primer apartado del presente capítulo, Hidalgo presenciaría la performance realizada por José Antonio Sistiaga, Julio Campal y Bernd-Lohaus en la Galería Edurne (1964).

“Hidalgo recuerda que cuando llegó a Madrid procedente de Italia (1964): [...] Los más jóvenes o más ambiciosos compositores españoles usaban un lenguaje posdodecafónico, un lenguaje serial aprendido de oídas y en algunos casos salpicado de aleatoriedades, pero desconocían prácticamente las músicas concreta y electrónica y, sobre todo, los aspectos recientísimos de la música visual”. (Sarmiento, 1996: 16).

En relación a tal “coincidencia” -o causalidad-, consideramos de sumo interés recalcar que exceptuando las acciones llevadas a cabo por el artista vasco en la citada galería y en la Asociación Artística de Gipuzkoa, la visibilidad del Arte de Acción en el Estado español brilló por su ausencia<sup>132</sup>. No obstante, y como nos comentaba Ferrer en la conversación mantenida en 2006, antes de que se produjese su primer encuentro con ZAJ ella ya era conocedora y estaba interesada por la mencionada disciplina:

“CGM— Anoche me comentabas que antes de formar parte de ZAJ tenías conocimiento del Arte de Acción ¿Cómo lo adquiriste? Porque aquí, quiero decir, al Estado español, no llegaría nada.

EF— No, aquí no llegaba nada. Lo conseguíamos a través de revistas, de la gente que

---

130 El citado compositor francés (1910-1995) es autor de la publicación *Traité des objets musicaux* en 1966 (Tratado de los objetos musicales, T.L.), y ha sido considerado el creador de la Música Concreta. A grandes rasgos, la diferencia entre la Música Visual y la Música Concreta, es que mientras en la primera prima un componente visual o plástico que forma parte de la composición; la segunda se centra en el sonido -concreto-, venga de un instrumento o no, y lo integra dentro de una composición musical —abstracta-.

131 (Martín de Argila y Astiárraga, 1997: 308). Este interés por el orientalismo, era compartido con John Cage, quien recordemos habría mantenido una cierta amistad con el maestro Daisetsu Teitaro Suzuki, filósofo japonés que trabajó en la difusión del Zen en Occidente.

132 Al respecto, cabe recordar que Sistiaga fue quien trajo el primer disco de John Cage que Esther Ferrer tuvo en sus manos.

viajaba. Hablábamos con ellos, que habían estado en Nueva York, en Alemania, en París, etcétera. Entonces, la información te llegaba y te hacías una idea. Imagínate, en una ciudad de provincias ¿qué es lo que te puedes imaginar que es el Happening? Luego te vas informando y dices, esto es lo que me interesa a mí o no me interesa.” (García Muriana, 2006b).

Como trataremos a continuación, el arte franquista tampoco “vería con buenos ojos” manifestaciones artísticas tan poco “oficialistas” como fueron el Arte Postal (o Mail Art), la escritura de vanguardia, la Poesía Visual o el Arte de Acción. Estos cuatro lenguajes estuvieron muy presentes en el trabajo de ZAJ y, en el caso del último es fácilmente reconocible en buena parte de la producción artística de Esther Ferrer. No obstante, y como expondremos al hilo de nuestro discurso, la necesidad y voluntad de crear en libertad llevaría al grupo a sortear las numerosas trabas del régimen. Éste es uno de los principales puntos en común entre Ferrer y ZAJ, y más allá de poder etiquetarse como antifranquista (que también lo fueron) podría extrapolarse al posicionamiento de quienes contemporáneamente en el extranjero hicieron un arte comprometido. En relación a nuestra valoración, incluimos las palabras de la propia Esther Ferrer:

“El arte cuando se hace en libertad, entre comillas, porque la libertad es muy limitada, es siempre político. Es siempre político. Siempre.” (García Muriana, 2006b).<sup>133</sup>

## 2.2.2. LÍNEAS DE CONVERGENCIA. LOS TRES PRIMEROS AÑOS DE ZAJ (1964-1967)

Unos meses más tarde de su traslado de Italia a Madrid (1964), Juan Hidalgo y Walter Marchetti fundaban junto con el también músico Ramón Barce, el colectivo artístico ZAJ<sup>134</sup>. El 19 de noviembre de 1964, el grupo inauguraba en Madrid su trayectoria invitando mediante el envío de un cartón por correo postal, a una serie de personas a trasladar tres objetos contruidos con madera de chopo. El recorrido de esta acción se iniciaba el citado día en la calle Batalla del Salado, concluyendo en la Avenida de Séneca. No obstante, su propuesta terminó dos días más tarde en la puerta del Colegio Mayor Menéndez Pelayo (Madrid) con un homenaje a John Cage titulado *Concierto de Teatro Musical* y con varias obras “en las que el componente visual supera al sonoro”:

133 Como trataremos de demostrar en el Capítulo IV, cuando estudiemos la principal vía de actuación de la artista objeto de nuestra investigación, el carácter político y “hedonista” de su trabajo está impregnado y en total coherencia de/con este modo de percibir y de afrontar la vida. Esto es: como experiencia.

134 “[...] su «manifiesto» se reduce sólo a la inclusión de todas las vocales entre la z y la j como posibilidades de diferentes combinaciones que el azar y Ramón Barce convirtieron en ZAJ.” (Sarmiento, 1996: 16).

“Un concierto ZAJ, es ante todo, un espectáculo visual y una teatralización de la vida cotidiana donde están presentes el pensamiento zen y la familia ZAJ, es decir Duchamp (el abuelo), Cage (el padre), Satie (el amigo) y Durruti (el amigo de los amigos). Al que habría que sumarle Marinetti (el amigo olvidado).” (Sarmiento, 1996: 16-17).

Dicho *Concierto ZAJ* fue llevado a cabo por los miembros fundadores del grupo y consistió en la construcción de una jaula con los listones de madera trasladados y en la ejecución de la pieza carente de notas del compositor norteamericano 4'33'<sup>135</sup>. Con esta acción ZAJ introducía en la España del tardofranquismo tres de las corrientes artísticas que contemporáneamente estaban cobrando cuerpo en el extranjero: el Arte Postal<sup>136</sup>, la Música Visual y según Sarmiento, dada la participación de quienes recibieron la mencionada invitación y la de aquellos/as transeúntes que se unieron al recorrido, una suerte de deriva Situacionista.



Primer acto ZAJ, traslado a pie de tres objetos, Madrid 19 de noviembre de 1964 (Figaredo, 2009: 13) // Instantánea tomada durante el primer *Concierto ZAJ*, Madrid, 1964 ([www.juanhidalgo.com](http://www.juanhidalgo.com) [última consulta: 23/01/2013]).

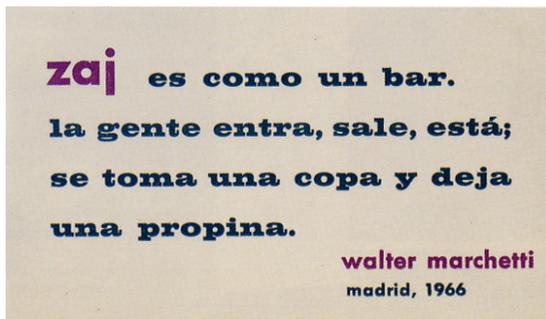
Tras esta primera intervención en el espacio público se fueron incorporando a ZAJ diversos artistas, quienes a través de su participación esporádica y/o regular (depende el caso) fueron

---

135 Creemos interesante señalar en relación al juego de palabras usado en este “concierto” de Música Visual, que la voz inglesa “cage” se traduce al castellano como “jaula”. Esta palabra, a su vez, sería el título de la composición *Ja-u-la* (compuesta por Hidalgo durante su última estancia en Italia, 1963-1964), una pieza de música automática para ocho instrumentos basada en tres lecturas diversas de una composición del poeta chino del siglo I Wang Wei.

136 “[...] Así se inició en nuestro país una nueva manifestación artística denominada arte postal o mail-art que utiliza el sistema postal como soporte y espacio de creación. A nivel internacional, numerosos artistas, entre ellos, Ray Johnson [...], George Maciunas, etc, ya habían establecido a través del correo un sistema alternativo de comunicación con el fin de transgredir no sólo las reglas que dominan el mercado del arte sino también las que rigen el orden social. ZAJ entró a formar parte de esta red.” (Sarmiento, 1996: 16).

nutriendo el lenguaje del grupo. Durante poco más de tres años, ZAJ estuvo conformado por sus tres miembros fundadores y por los artistas Tomás Marco, Ramiro Cortés, José Luis Castillejo, Eugenio de Vicente o Remigio Mendiburu, entre otros. Todos ellos, procedían del ámbito musical o de la literatura de vanguardia. Tal dinámica pone de manifiesto un cierto vínculo entre los inicios de ZAJ y grupos anteriores como Gutai y contemporáneos como Fluxus (1962-1978)<sup>137</sup>. Como iremos profundizando al hilo de nuestro discurso, con éstos, además de compartir dicha predisposición a la participación de otros/as artistas, compartirían un interés creativo destacado por el uso del cuerpo en acción y de elementos básicos y cotidianos, así como por la relación arte-vida.



Cartón de W. M., *zaj ES COMO UN BAR*, Madrid, 1966 (Sarmiento, 1996: 93)

Asimismo, describe muy bien la dinámica del colectivo uno de los más tempranos *cartones* de Walter Marchetti de 1966. En relación al trabajo desarrollado por el citado grupo en el Mail Art, es importante mencionar que adoptasen el término “cartón” para aludir a aquellas creaciones de carácter gráfico y textual, Poesía Visual o Concreta, que habitualmente enviaban a través del medio postal.

Pero volviendo a las filas de ZAJ, en un primer momento quisiéramos destacar la presencia de los artistas José Luis Castillejo<sup>138</sup> y Tomás Marco<sup>139</sup>. Ambos, junto con Gillem Viladot, Joan Brosa, Julio Campal, Ángel Crespo, Fernando Millán (entre otros) fueron los artífices del

137 Habida cuenta de que es difícil datar el inicio, pero sobre todo el final, de este polimorfo, internacional y relevante colectivo artístico, nos decantaremos por temporalizar su trayectoria a partir de su primera participación en el ámbito del Arte de Acción (1962) y su final, cuando tras la muerte del aglutinador del movimiento, Georges Maciunas (1978), se disgregó su actividad como grupo.

138 La larga andadura de José Luis Castillejo, se inicia acompañando a su padre en el exilio político, lo que le llevaría a vivir varios años en Francia y en Argentina. De extenso currículum, tan sólo señalaremos que, por un lado, antes de regresar a España, había estudiado en Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos y por el otro, que es un estudioso de la obra de Gertrude Stein, de la cual ha traducido algunas obras como la *Autobiografía de Alice B. Toklas* (1932) (Barcelona: Bruguera, 1983).

139 Tomás Marco fundó junto con Ricardo Bellés y Manuel Andrade, Problemática 63. Dicho grupo, inicialmente vinculado a lo musical (se creó en 1962 la sede de Juventudes Musicales de Madrid) y posteriormente, con la adscripción de Fernando Millán y Julio Campal (pionero de la Poesía Concreta española y responsable de la sección literaria de Problemática 63) ampliaría su investigación artística a la poesía experimental.

surgimiento de la Poesía Visual y de la Poesía Concreta en la España de Franco<sup>140</sup>. Respecto a la escena literaria española de ese momento, es importante mencionar que estuvo dominada por el neoclasicismo y por los convencionalismos, cuya máxima inspiración vino de la poesía del XVII (a excepción de Góngora). Habida cuenta de que la Poesía Visual comparte con la Música Visual el uso de los lenguajes icónico y verbal (o silencioso), a continuación incluimos una breve descripción de la citada corriente artística:

“En un poema visual hay que tener en cuenta las relaciones que se establecen entre dos lenguajes como mínimo: el icónico y el verbal, aunque también puede participar en su aspecto visual el lenguaje sonoro, el fonético, el lenguaje matemático, etc. Estos lenguajes se entrecruzan y forman una especie de metalenguaje que opera de manera diferente a la poesía verbal. [...] En general, lo verbal y lo icónico convergen en un arte sincrético que da preferencia al carácter plástico y no discursivo de la poesía creando una zona sin restricciones entre lo verbal y lo no verbal y siendo a la vez de fácil acceso a una audiencia cada vez más amplia.” (López Fernández, 2001).



Juan Hidalgo: *Un huevo de Juan Hidalgo para la pascua zaj*, cartón, Madrid 1968 (Sarmiento, 1996: 134) // *Autorretrato*, foto-acción ["En 2003, desatasquen sus ideas como su fregadero", 2003 (Olivares, 2003: [39])].

Esta clase de metalenguaje en el que el silencio también opera como forma y concepto pero no como discurso, es reconocible tanto en la producción artística generada por ZAJ en el marco del Arte Postal con sus *cartones*, como en buena parte de sus performances y obras

140 Las diferencias entre ambos subgéneros, radican grosso modo, en que el concepto Poesía Concreta data de la década de los 50, centrado en la materialidad de la escritura y el tipo de letra, como un movimiento dentro de la Poesía Visual —término más antiguo y genérico—. Por lo tanto, nos referimos a Poesía Visual o Concreta de manera ambivalente.

de carácter objetual. Al respecto, es fundamental mencionar dos cuestiones. En primer lugar, las obras ZAJ realizadas dentro de la disciplina del Arte Postal fueron realizadas, sobre todo, durante su primera etapa de formación (1964-1967). Y en segundo lugar, Juan Hidalgo y Walter Marchetti no realizarán piezas de carácter objetual hasta alrededor de 1977, mientras que Esther Ferrer lo hará a partir de 1972 (con piezas como *Pisa-zapatos*, *Silla zaj* o serie *Antigua*), y en este terreno, investigará mucho más que sus compañeros. En palabras del comisario de la primera y única exposición dedicada a ZAJ en el Estado español:

“Los cartones ZAJ, definidos por José Luis Castillejo como «signos de existencia», son tarjetas de cuidada presentación que exponen a sus receptores una gran diversidad de propuestas. Textos, ejecución en casa de un concierto, poemas, felicitaciones anuales, calendarios, crucigramas, exposiciones, invitaciones... Llegaron a sus destinatarios entre 1964 y 1970 a través del medio postal, constituyendo una de las propuestas más atractivas e interesantes realizadas tanto a nivel nacional como internacional dentro del mail-art.” (Sarmiento, 1996: 16-17).

El análisis de estos *signos de existencia* (en palabras de Castillejo) nos lleva a mencionar dos de las que consideramos que fueron las principales características de ZAJ: en primer lugar, el gran sentido del humor (muchas veces, cercano al absurdo) de quienes lo conformaron; y en segundo lugar su citado e irreverente posicionamiento político-artístico. Como profundizaremos en el Capítulo IV, tales rasgos son harto reconocibles en la producción artística de Esther Ferrer, así como en movimientos de vanguardia anteriores como el Dadaísmo, el Futurismo o el Surrealismo, y en colectivos artísticos como Fluxus . No obstante, y dado que la política franquista fue indudablemente más restrictiva y virulenta que la de la mayoría de los países donde emergieron las principales corrientes artísticas del siglo XX, volvemos a recalcar el fuerte componente antifranquista de ZAJ así como la importante conexión de su trabajo con el de muchos/as de los/as artistas de vanguardia. Consideramos significativo de ello que entre las primeras publicaciones de José Luis Castillejo se encuentren *La caída del avión en terreno baldío* (1966) y *La política* (1968), así como que este miembro de ZAJ fuese abiertamente contrario al régimen y a la política cultural franquista. En palabras del investigador e historiador del arte Juan Agustín Mancebo (1995):

“*La política* (1968) es un alegato en contra del orden político, niega los elementos que contribuyen a su mantenimiento y al mismo tiempo destruye la sintaxis de su discurso. Siguiendo a Gertrude Stein [Castillejo] utiliza la técnica de la repetición porque su mensaje «tiene relación con la realidad neurótica, incendiaria, propagandística, con la manipulación, con el intento de repetir para controlar.» “.

En torno a las consideraciones de ambos autores, consideramos imprescindible mencionar que tal y como sostienen muchas de las hipótesis planteadas desde el feminismo y la teoría *queer* a partir de una lectura de Austin (1955), y en las que basamos parte de nuestro estudio, la reiteración *performativa* -o si se prefiere *realizativa*- lingüística y de ciertos actos, reafirma y naturaliza el comportamiento de los/as individuos/as. O lo que es lo mismo, y más dirigido al enfoque de nuestra investigación: los sistemas de poder utilizan la repetición –un elemento *per se* antinatural, como plantean con otras palabras John Cage y Esther Ferrer- para conferir una pátina de verdad natural a los supuestos sexo-género-sexualidad, entre otros.

*EL FALISMO DE LOS SALUDOS (NOTAS)*

*el brazo en el saludo fascista es un pene erecto, largo y fino con glande en punta.  
es un pene decadente y sus poseedores no demuestran o esconden complejo de inferioridad.*

*el brazo en el saludo comunista por el contrario, es un pene que se nos muestra corto, tal vez por modestia, pero fuerte y con potente glande en forma de puño.  
es un pene ideal y sus poseedores no esconden o demuestran complejo de superioridad.*

*el brazo en el saludo militar se cierra en ángulo, procurando perder su apariencia fálica pero señalando la gorra,  
glande enano gigante.  
es el pene más castrado y más engreído de todos.*

*el brazo clerical en las bendiciones es un pene mediano y elegante con disimulado glande fantasía. se sacude arriba, abajo, a un lado y a otro.*

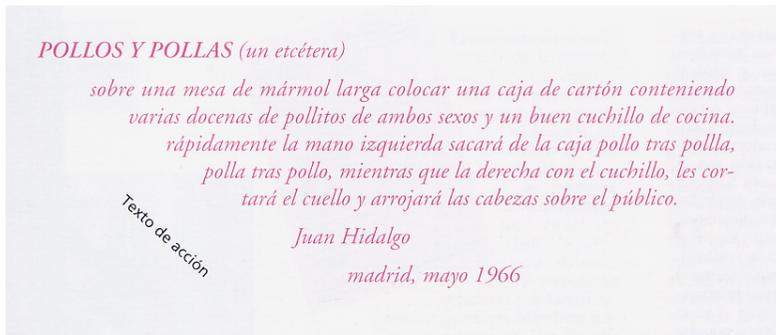
*en el saludo convencional, al estrechar las manos, estrechamos nuestros glandes, lo que a veces nos suele producir un gran placer.  
-permítame que le presente a fulano de tal.  
-muchísimo gusto.  
-el placer es todo mío.*

*no olvidemos tampoco a las lánguidas hembras sofisticadas que desde más de un metro de distancia te presentan su serpentino falo para que beses con emoción su mármoleo glande desangrado.*

*Juan Hidalgo, madrid, 1969*

Juan Hidalgo: *El falismo de los saludos (notas)*, Madrid 1969 (Sarmiento, 1996: 150).

En este sentido, cabría mencionar que hay un conjunto de trabajos ZAJ que contienen precisamente ese carácter repetitivo que comentamos, como son los *etcéteras* ZAJ. Éstos plantean la ejecución de acciones cotidianas desprovistas de su contexto habitual y tan sólo requieren de la intervención de pocos elementos de fácil adquisición como son el cuerpo (de quien “interpreta” su contenido), objetos precarios, el tiempo y el espacio. Además del uso de los citados recursos, de la unión procurada por estos entre el arte y la vida, y de la retórica plástico-política de la repetición, quisiéramos hacer un especial hincapié en el proceso de descontextualización y recontextualización. Como trataremos en el Capítulo IV, tal procedimiento con frecuencia es empleado por Esther Ferrer en su trabajo, y a través del mismo se hace más fácil identificar la idea planteada por la artista en su pieza, así como la postura adoptada frente a ésta, a menudo, humorística, absurda y/o crítica.



Juan Hidalgo: *Pollos y Pollas (un etcétera)*, 1966 (Sarmiento, 1996: 92).

El influjo de la cultura oriental de la que harían gala Gutai, John Cage o ZAJ es también reconocible en la obra plástica y en la escritura de José Luis Castillejo. En ella, como en el trabajo de Esther Ferrer, priman el uso de los mínimos elementos, la precariedad de los mismos y el ritmo a través de la repetición:

“Lo importante para definir esta nueva escritura es conseguir una «percepción de los signos como signos escritos, evitando en la medida de lo posible, otras lecturas o haciendo que estas pierdan importancia» [...] Para Castillejo «Lo importante son los elementos escritos, no la posible traducción a elementos hablados de poco interés.»” (Sarmiento, 1996: 20-21).

De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, a partir de la cita se ponen de manifiesto dos rasgos más de ZAJ: por un lado, que el discurso (como tal) no es una finalidad en sí misma; y por otro la importancia del aspecto formal de una creación, que es capaz de contraatacar al orden del sistema establecido. En torno a nuestra última valoración y a su relación con el trabajo del grupo, incluimos las palabras de Esther Ferrer:

“Tú presentas una estética de choque, diferente, o sea, que va contra los valores que el sistema defiende, establecido. Eso es político. No puedes escapar a ello. El hecho de que la gente diga: «¿por qué hacen esto? ¿Y qué es? ¿qué pretenden». Esto hace pensar a la gente. Y todo lo que hace pensar a la gente es interesante, y es bueno, y es político.” (García Muriana, 2006b).

Consideramos que a través de la combinación de ambos, ZAJ consiguió dotar a su trabajo de un metalenguaje que evitaría la sumisión y/o supeditación del concepto a la moral y/o la política. Dan buena fe de ello, así como de la influencia de la cultura oriental y del Zen, los libros *Viaje a Argel* (presentado en la Galería Seiquer, Madrid, 1967) y *Arpocrate seduto sul loto* (también llamado “El gran libro de la forma”), escritos éstos respectivamente por Juan Hidalgo y Walter Marchetti durante su estancia en la casa de Castillejo en Argel (1966).



Juan Hidalgo y J.L. Castillejo: *Música vacante para un piano vacante*, acción, Argel, 1966 (Sarmiento, 1996: 101).

Pero volviendo a la parte menos “literaria” del grupo –y no por ello menos poética- y más vinculada al Arte de Acción, quisiéramos subrayar que las acciones propuestas en los *etcéteras*, aunque a veces parezcan disparatadas, son expuestas de forma muy estructurada (véase al respecto, por ejemplo, *Pollos y Pollas* de J.H.). De igual modo, los *etcéteras* invitan a quienes presencian su ejecución a reflexionar sobre lo que a través de ellas se plantea:

“Los etcéteras ZAJ mantienen una estructura muy definida, siguen una «partitura» determinada y durante su ejecución no admiten la improvisación ni la intervención del público. Entre el intérprete y público se mantiene una barrera que Hidalgo explica afirmando que el espectador normalmente «no tiene una estructura técnica suficiente para hacer algo interesante». Por lo tanto al espectador sólo le queda aceptar o rechazar la obra pero nunca modificarla.” (Sarmiento, 1996: 17).

Como profundizaremos en el Capítulo IV, la participación del público planteada por Hidalgo en los *etcéteras* es cercana a la de Esther Ferrer en sus performances. No obstante, y como explicitaremos entonces, los motivos de uno y otro diferirán. Según el citado autor y con quien compartimos su valoración, “se puede afirmar que [los etcéteras] están próximos a los «events» de Fluxus o a los happenings, aunque se mantienen ciertas diferencias.”<sup>141</sup>. Pero más allá de ahondar en la comparativa entre Fluxus y ZAJ, es fundamental subrayar que, según señala Esther Ferrer en el artículo que parcialmente incluimos, el primer contacto entre ambos colectivos se produjo dos años antes de que se fundase ZAJ:

141 “Cuando a Hidalgo se le pregunta qué relación existe entre ZAJ y fluxus su respuesta siempre es la misma: «La que existe entre Buster Keaton y los hermanos Marx».” (Sarmiento, 1996: 18), es decir, el humor compartido por ambos grupos. Respecto a la mencionada comparativa, es importante referenciar el artículo escrito por Esther Ferrer (1994a). Éste fue publicado en Zehar años antes de que se organizase la exposición ZAJ, MNCARS, Madrid 1996 (cuya publicación dirigida por Sarmiento estamos referenciando), ya que en éste la artista realizó una suerte de ensayo en el que desentraña y, de algún modo, relaciona el origen y las características de Fluxus y de ZAJ.

“Tras una gestación difícil y un parto más bien laborioso, pero feliz gracias a la competencia de una comadrona eficaz, nació FLUXUS INTERNATIONALE FESTSPIELE NEUESTER MUSIK, el 1 de septiembre de 1962, en Wiesbaden, con catorce conciertos y obras de artistas muy diferentes, entre ellos Walter Marchetti y Juan Hidalgo (creadores de ZAJ).” (Ferrer, 1994a).

La relación entre ambos colectivos iría ampliándose conforme fueron coincidiendo en los festivales y encuentros dedicados al Arte de Acción y a la música experimental que se empezaban a producir en el extranjero, y de manera menos visible, más *underground* y escasa, en la España franquista. En torno a esta cuestión, es fundamental señalar que buena parte de ellos fueron organizados por los propios/as artistas Fluxus y/o ZAJ, así como que a menudo, las performances permitieron y/o requirieron de colaboración/participación. Así, de entre la raquíta red que estos/as creadores/as consiguieron entretejer dentro y fuera de las fronteras de Franco, cabe destacar que en 1965, ZAJ interpretase en el *Concierto-Party*, celebrado en el taller-jardín de Martín Chirino, algunas de las acciones de Wolf Vostell, de Dick Higgins, de Georges Brecht, de Ben Vautier, de Chieko Shiomi, de Emmet Williams, entre otros/as.

Igualmente es interesante mencionar que unos meses más tarde de que tuviese lugar el primer Festival ZAJ en el Estado español (1966), Hidalgo y Castillejo participasen en el *Destruction in Art Symposium (DIAS)* de Londres, donde coincidirían con algunos de los principales exponentes del Accionismo Vienés como Nitsch, Brus y Mühl, con Jean Jacques Lebel, y con miembros/as de Fluxus como Yoko Ono o Wolf Vostell.



*Destruction in Art Symposium (DIAS)*, Africa Centre, Londres, septiembre 1966: Acción de J.H. en la que intervienen el autor, Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus y Robin Page (Sarmiento, 1996: 106) // Walter Marchetti: *Mandala*, acción; en la fotografía: H. Nitsch, J.H., G. Metzger, Anthony Cox y Yoko Ono (Zaya, 1989: 68).

Ilustra también el recorrido internacional emprendido por el grupo, la primera tournée que ZAJ llevó a cabo por las ciudades europeas de Frankfurt, Aachen y Berlín ese mismo 1966.

En la capital alemana Juan Hidalgo, Tomás Marco y José Luis Castillejo colaboraron con Dick Higgins, Alison Knowles y Wolf Vostell en algunas de sus acciones Fluxus. En 1967, ZAJ presentaba en Madrid a Higgins y Knowles en el concierto *Events y new music*, y unos meses más tarde, el primero publicaba en su editorial Something Else Press de Nueva York, *A ZAJ sampler*, reuniendo en éste una selección de performances<sup>142</sup>.



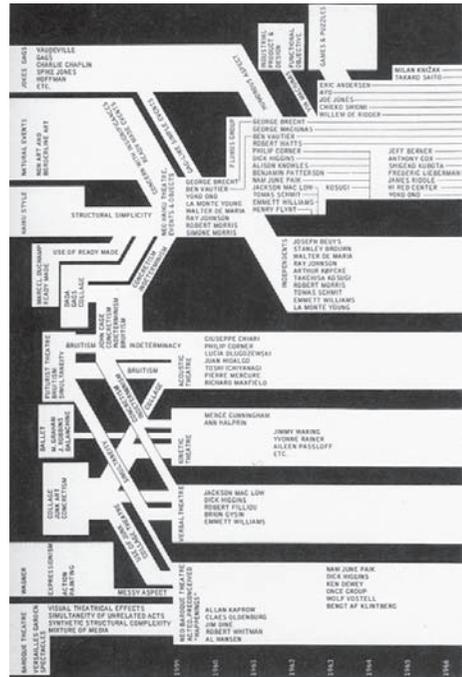
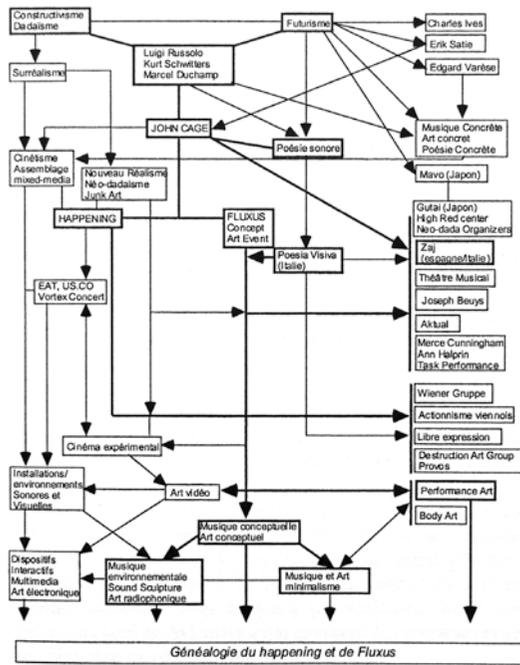
*Concierto ZAJ*, Berlín, octubre 1966; acción en la que intervienen Vagelis Tsakiridis, Wolf Vostell, Alison Knowles, Dick Higgins, J.H., W.M. y Tomás Marco // *Events y new music*, Madrid, noviembre, 1966: acción en la que, a excepción de los dos primeros, intervienen los mismos artistas (Sarmiento, 1996: 115 y 117).

En relación a la segunda *tournee* ZAJ por Europa, cabe recordar que Esther Ferrer hacía meses que formaba parte del grupo. Asimismo, es interesante subrayar que, a principios de la década de los setenta, el propio Georges Maciunas (aglutinador de Fluxus) se interesó tanto por el trabajo del grupo que había sido creado en el seno de la España franquista, que lo invitó a unirse a las filas del citado colectivo transoceánico. A la mencionada invitación, Hidalgo contestó “[...] diciendo que de la misma manera que podríamos llamar a todo Fluxus, podríamos llamar a todo ZAJ”. (Zaya, 1989: 69). Si bien es cierto que tanto ZAJ como Fluxus tuvieron muchos puntos en común, entre los que se destacan, además de un irreverente posicionamiento político-artístico, un fuerte interés por unir arte y vida, por el humor, incluso compartieron el reconocimiento al ascendiente genealógico de Marcel Duchamp, John Cage, Erik Satie y algunos de los futuristas como Luigi Russolo, entre otros. Esta afinidad es puesta de manifiesto en la *Zajografía* (1975), en el diagrama Fluxus (1966), y en la genealogía del *happening* y de Fluxus.



*Zajografía*, Juan Hidalgo, Milán, 1975 (Sarmiento, 1996: 164).

142 Something Else Press fue fundada por el artista Fluxus Dick Higgins en Nueva York en 1963, y publicaría textos y obras de Ray Johnson, Gertrude Stein, George Brecht, Daniel Spoerri, Bern Porter o John Cage, entre otros/as.



Genealogía del Happening y de Fluxus (Lussac, 2004: [11]) // Georges Maciunas: " Fluxus. (Its historical development and relationship to avant-garde movements). Diagram No. 1-2"; 1966. (Zaya, 1989: 69).

A través de estos mapas se puede apreciar que el trabajo desarrollado por ZAJ estuvo muy vinculado al de algunos/as de sus predecesores/as<sup>143</sup> y de sus contemporáneos/as; relacionándose también con muchas de las corrientes artísticas de su época y contexto. La inclusión de ZAJ en los mismos hace referencia a su larga trayectoria, y no sólo a su origen (como la *Zajografía*), viéndose por tanto, reconocida la participación de Esther Ferrer en la misma. El motivo de subrayar esta cuestión es porque hemos observado que, hasta el momento en que la artista emprendió su carrera en solitario (1996-...), pocos son los documentos en los que se reconoce las aportaciones de Ferrer al grupo. Este hecho, si bien pudiese estar relacionado con la herencia que la crítica artística recibió del franquismo, consideramos está más sujeta al machismo que en el ámbito artístico se arrastró –no sin tratar de evitarlo- en el Estado español hasta principios de la siguiente década<sup>144</sup>. Al fin y al cabo, y como estudiaremos en el siguiente punto e indicamos en la pasada introducción, la forma de trabajar de Ferrer, Hidalgo y Marchetti fue autónoma (entendida ésta como independiente desde el punto de vista conceptual y productivo), aunque colaborativa durante la ejecución de algunas de sus acciones. Como trataremos entonces, cada cual construyó su

143 Como bien demuestran sus biografías, todos ellos mantuvieron un posicionamiento artístico de carácter transgresor, experimental y político, el cual, de acuerdo a nuestra interpretación, se propuso disociar el arte de la cultura, en aras de unir la creación con la vida.

144 Como indicamos en la introducción al apartado, en esta cuestión profundizaremos en el Capítulo III.

propio lenguaje artístico (con muchos puntos en común) y su convivencia como grupo se basó en el respeto mutuo, en un posicionamiento artístico y vital pro libertario así como en la consideración de que la vida y la creación debían ser una misma cosa.

### **2.3. ...Y CLARO, NO TE ENCUENTRAS NADA MÁS A LOS QUE TIENES EN EL CAMINO...**<sup>145</sup>

Tras abordar en el bloque anterior algunos de los aspectos fundamentales vinculados a la genealogía de ZAJ y de los tres primeros años de su formación, a continuación examinaremos el recorrido del grupo a partir de que Esther Ferrer se incorporase a sus filas. Dado que el tratamiento pormenorizado de los casi treinta años de trayectoria con ZAJ (1967-1996) excedería los límites de nuestra investigación, en este segundo bloque nos proponemos revisar la incorporación a la escena artística nacional e internacional de quien ha sido considerada como la primera *performer* española y la pionera del Arte Conceptual del Estado español. De este modo, trataremos de arrojar luz sobre su actividad ZAJ y su relevancia como una de las pocas artistas mujeres que contribuyeron a dar forma y a consolidar a nivel mundial, una de las disciplinas más irreverentes y trasgresoras de la historia, el Arte de Acción<sup>146</sup>.

Como a continuación abordaremos mediante una estructura en dos etapas, este prolífico episodio de su vida estuvo asociado a las presencias de Juan Hidalgo y Walter Marchetti. A lo largo de este periodo, Esther Ferrer estableció las bases de su trabajo, amplió sus relaciones artísticas interpersonales, diseñó y ejecutó sus primeras acciones, así como también participó en los encuentros y festivales de mayor relevancia dedicados al Arte de Acción, de poesía y música experimental, entre otros. De esta forma, y en consonancia con la hipótesis principal de nuestro estudio, continuaremos defendiendo que las experiencias vividas por la artista en el marco específico que hemos acotado, además de calar en su manera de proyectar y de elaborar sus creaciones en un sentido formal, también enriquecieron su contenido conceptual y temático, donde se destacan la defensa por la libertad individual, y la crítica a los supuestos de sexo-género-sexualidad.

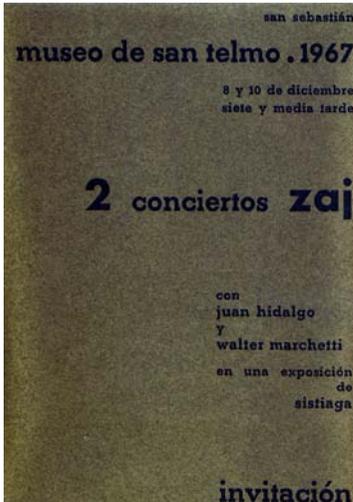
---

145 Segunda parte de una expresión usada por Esther Ferrer en alusión a ZAJ y sus inicios: “Éramos tres personas que estábamos andando... y claro, no te encuentras nada más a los que están en el mismo camino. Y te cruzas, si no no te cruzas.” (García Muriana, 2006b).

146 Véanse algunas aclaraciones al respecto en la Introducción del estudio, en su último punto.

### 2.3.1. ESTHER FERRER Y SU PRIMERA ETAPA CON ZAJ (1967-1973)

Como hemos mencionado en varias ocasiones, la trayectoria de Esther Ferrer en ZAJ se inicia a finales de 1967 en San Sebastián. El detonante de esta prolífica relación se produce a raíz de que Juan Hidalgo le preguntara a José Antonio Sistiaga si conocía a alguna mujer que estuviese dispuesta a participar en los dos *Conciertos ZAJ* que, a propósito de una exposición del artista y cineasta vasco, habían sido programados en el Museo San Telmo<sup>147</sup>.



Invitación a dos *Conciertos ZAJ* y a la exposición de J.A. Sistiaga, Museo San Telmo, San Sebastián, 1967 // De izquierda a derecha: Esther Ferrer, Walter Marchetti y Juan Hidalgo, Madrid 1972. Fotografías: Nacho Criado (Sarmiento, 1996: 130 y 22).

Cuando le preguntamos en 2006 a la artista sobre este episodio de su biografía, ella nos respondía de la siguiente manera:

“[...] Yo estaba entonces estudiando en Pamplona Periodismo y venía todas las semanas a San Sebastián para ocuparme del atelier, el Taller de Libre Expresión Infantil, que lo teníamos ya montado desde hacía tiempo. Un día me dijo José Antonio [Sistiaga]: «Esther, ¿puedes estar tal día, a tal hora en San Sebastián?, porque tengo unos amigos míos que vienen de Madrid que hacen acciones y necesitan a una chica». O sea, que necesitaban a una mujer –pensé-. Me dijo textualmente: «He pensado que la única persona que puede hacer eso eres tú». Yo dije: «ok». Y estuve el día que era necesario -que no me acuerdo de qué día fue-, a la hora que me dijeron. Y me encontré con Juan y Walter, [José Luis] Castillejo, que habían venido de Madrid.” (García Muriana, 2006b).

147 Presuponemos que de algún modo, tras conocerse en la galería Edurne de Madrid, Hidalgo y Sistiaga continuaron manteniéndose en contacto.

De acuerdo al testimonio de Ferrer, ésta acudió al lugar y a la hora indicados, dando así lugar a su primera intervención en el grupo. A partir de ese momento y de la forma más natural “que fue como respirar” (García Muriana, 2006b), Esther Ferrer empezó a “hacer ZAJ” hasta el momento en el que el grupo se disolvió (1996)<sup>148</sup>. Al respecto, es importante subrayar que, aunque como explicitamos en el punto anterior, ZAJ había estado compuesto por la participación de otros artistas, en poco tiempo (tres años) su formación se redujo de modo estable a tres personas: Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Respecto a su incorporación en el citado colectivo, Ferrer nos comentaba en la conversación mantenida en su estudio de París:

“Yo me integré cuando ya el concepto de ZAJ, por decirlo de alguna manera, existía. [...] A partir de ese momento, yo me hice una idea de lo que para mí era ZAJ y de lo que yo quería que fuera ZAJ para mí. Digo siempre, que ZAJ es una posibilidad llevada a la práctica. Hay muchas posibilidades de hacer arte, hay muchas maneras de hacer arte. Yo elegí esta posibilidad de hacerlo: una más entre otras muchas que podrían ser. Eso es todo. Juan tenía la suya y Walter tenía la suya. Pero felizmente podían convivir. Y entonces, pues convivíamos juntos.” (García Muriana, 2006b).

Así pues, y como adelantábamos en la primera parte del apartado, en esta cita la donostiarra nos confirma que cada uno de los miembros de ZAJ desarrolló su producción artística de acuerdo a su interpretación de qué es el arte y cuál es su función, en el caso de tenerla. En relación a tal afirmación cabe mencionar que, en 1967 se presentase de la siguiente manera: “¿qué es zaj? zaj es zaj porque zaj es no zaj”<sup>149</sup>. Walter Marchetti por su parte lo definía un año antes a través de la frase de su cartón *ZAJ es como un bar, la gente entra y sale y deja una propina*. Mientras que para Juan Hidalgo ZAJ era:

“[...] aquello que no queréis saber pero que sabéis, aquello que queréis hacer pero que no hacéis, aquello que no queréis comprender pero que comprendéis, aquello que queréis decir pero que no decís, aquello que no queréis pensar pero que pensáis, aquello que queréis gozar pero que no gozáis, aquello que no queréis temer pero que teméis, aquello que queréis imaginar pero que no imagináis, aquello que no queréis ser pero que sois, aquello que queréis dar pero que no dais, aquello que no queréis reflexionar pero que reflexionáis, aquello que queréis... pero que no..., aquello

---

148 Como indicamos en el apartado anterior y retomaremos en el Capítulo IV, la artista utiliza la expresión “hacer ZAJ” para referirse a la realización de una suerte de acciones y/o proposiciones dispares o no, propias del grupo. Consideramos interesante resaltar una vez más, la particularidad de dicha expresión tanto por su atemporalidad —el infinitivo no contempla ningún tiempo verbal—, así como por “sustantivizar” una actividad exclusiva e independiente de ZAJ, y en cierto modo, alejarla de cualquier movimiento artístico similar de esa época.

149 Programa del *Concierto ZAJ* en el Teatro Beatriz, Madrid, febrero 1967 (Sarmiento, 1996: 16 y 24). D.T. Suzuki: “el ser es ser porque el ser es el no ser”. En: Suzuki (1995): *Vivir el zen*. Barcelona: Kairós.

que no queréis... pero que..., vuelve siempre a empezar.” (Sarmiento, 1996: 23).

Respecto a la definición de ZAJ de Hidalgo, es fundamental subrayar la alusión a las actitudes preconcebidas y a la construcción cultural del deseo como algo ajeno a la libertad. Como profundizaremos en el Capítulo IV, tal relación se encuentra implícita en el trabajo desarrollado por Esther Ferrer a lo largo de toda su trayectoria, pero también en el trasfondo de la frase con la que la artista indica su forma de entender su práctica dentro del grupo:

“ZAJ es una posibilidad más llevada a la práctica, como un punto de mira.” (García Muriana, 2005-2014).

Habida cuenta de que tras la disolución de ZAJ, y al igual que Hidalgo y Marchetti, Ferrer continuó creando de la misma manera, es decir, sin cambiar su modo de trabajo y su enfoque artístico, consideramos capital poner de relieve que la validez de esta definición de ZAJ podría continuar vigente en su práctica creativa actual. Por este motivo, estimamos importante resaltar que la definición de lo que para Ferrer fue ZAJ no es sino una abierta declaración de intenciones, desde la que sin rodeos la artista admite que sus obras tienen su origen en un deseo o interés personal. Éste, a su vez, es planteado como una visión subjetiva –no desde verdades universales- de lo que acontece en el mundo (interior o circundante), y es susceptible de provocar -por tratarse de un lenguaje- la reflexión del/la otro/a.

Tal y como apuntamos en el punto anterior y como profundizaremos a continuación, desde los inicios de ZAJ, la cuestión de la libertad ocupó un lugar capital. Arrojan luz sobre esta cuestión, tanto la irreverente postura crítica mantenida por el grupo ante la imposibilidad de *hacer* en el árido contexto socio-político y artístico-cultural franquista, como su voluntad para tratar, a través de un lenguaje situado al margen de la lógica tradicional, ciertos temas no incluidos en el arte oficialista ni en el tradicionalista. De entre estos, destacamos por su importancia para con nuestro estudio, aquellos relacionados con la libertad de expresión, con la subjetividad y con el sexo, el género y la sexualidad<sup>150</sup>. Igualmente, y como apuntamos en la primera parte del apartado, este posicionamiento pro libertario se manifestó en las entrañas y en la dinámica interna de ZAJ:

“Nosotros trabajábamos muy bien, sin ninguna censura. Yo -y los otros también- pensaba piezas que podía hacer una persona, dos personas o tres, porque éramos tres. Y cuando teníamos que hacer un *Concierto ZAJ* (ya sabes que le llamábamos concierto en la época), les decía: «me gustaría que hiciéramos esto, esto y esto». Y ellos lo hacían, por su parte era lo mismo. Nunca nos censuramos unos a otros, pero vamos, jamás de los «jamases», podíamos decir: «¿por qué no lo hacemos

---

150 Aunque estudiaremos exhaustivamente este aspecto en la obra de Esther Ferrer (por su relación con nuestra investigación), cabría mencionar el texto de Bartolomé Ferrando y Carmen González Royo (2000) y la tesis doctoral de David Pérez Rodrigo (1992).

así?», por ejemplo pero siempre se respetaba la opinión del autor. La respetábamos completamente. Todo se hacía de la manera más natural posible y como te he dicho sin ninguna censura. Éramos tres personas que estábamos andando por un camino y claro, no te encuentras nada más a los que están en el mismo camino. Y te cruzas, si no no te cruzas.” (García Muriana, 2006b).

Basándonos en el testimonio de la artista, desde el que nuevamente se hace patente que el modo de crear de los componentes de ZAJ fue siempre individual y que estuvo basado en el respeto mutuo y en la libertad creativa de cada cual, reiteramos nuestra consideración de que, tras la disolución del grupo, el modo de trabajo de Esther Ferrer prácticamente sólo se vio modificado en un sentido procedimental, es decir, por la ausencia de Hidalgo y de Marchetti en el momento de ejecutar las acciones de Ferrer, así como por la suya propia en las performances de los citados artistas. Visto ésto desde otra perspectiva, consideramos importante subrayar la proximidad entre la dinámica del grupo y el anarquismo, ya que en éste ninguna voz se alzó más fuerte que otra, como sucede por ejemplo en los sistemas democráticos y dictatoriales. De igual modo, y como indicamos en la pasada introducción, al contrastar el testimonio de Ferrer con la rica y variada producción artística de ZAJ, deducimos que la cohesión del grupo recayó en el deseo compartido de crear en libertad y en su interés por aunar el arte con la vida. No obstante, aunque todos ellos encontraron en el Arte de Acción una suerte de posibilidades expresivas que procuraron al grupo trabajar desde una mirada crítica y emplear su característico y corrosivo sentido del humor, es en el caso de Esther Ferrer donde hallamos una producción *performativa* más abundante (1967-...). Pero volviendo al contexto y a los puntos en común de los ZAJ, incluimos a continuación, un fragmento del texto escrito por Esther Ferrer para su conferencia-acción “zaj, teoría y práctica” de 1992:

“Hijo de su época, legítimo, natural o ilegítimo –definir este aspecto podría ser objeto de otra conferencia- descendiente en cualquier caso en línea directa, aunque también pudiera ser indirecta –esclarecer esta cuestión es otro tema, a tratar en la conferencia a la que me refería hace un momento- de SATIE, Dadá y John CAGE, sin olvidar naturalmente a Alfred JARRY y la herencia futurista, ZAJ aparece en el «páramo ibérico», entre comillas, de principios de los sesenta, con la firme intención de SER, con mayúsculas, pese a todo y frente a casi todos. Un todo y un todos que suponía mucho y a veces muchísimo.” (Martel, 2004: 144).

Así, en un solo párrafo, Ferrer contesta, *grosso modo*, a la cuestión “¿qué es ZAJ?”, y a su vez indica de dónde viene y en cierto modo, hacia dónde va. En primer lugar y desde nuestra

interpretación –no se debe olvidar este filtro-<sup>151</sup>, ZAJ es *legítimo y natural* porque es fruto de las inquietudes y deseos de quienes lo compusieron; partiendo éstos de la creación en libertad y sin autocensura. Es *ilegítimo* o si se prefiere, bastardo, por las promiscuas influencias de sus antecesores (Cage, Satie, Jarry, Dadá, etc.), cuyas aportaciones, tal y como hemos señalado en diversas ocasiones, fueron clave para la configuración del Arte de Acción en general y para la de ZAJ en particular<sup>152</sup>. En segundo lugar, mediante el citado fragmento de texto, Ferrer ubica y temporaliza al grupo -con el humor inteligente que caracterizó a ZAJ- en el marco socio-político y cultural español de la década de los 60. Y además nos revela el por qué de ZAJ: “con la firme intención de ser”, es decir, haciendo uso, de manera consciente, de su derecho a la libertad de ser “[...] pese a todo y frente a casi todos. Un todo y un todos [que, como especifica la artista y trataremos a continuación] suponía mucho y a veces muchísimo”. (García Muriana, 2008).

Al respecto, cabe recordar que, como tratamos en el primer apartado del presente capítulo, el contexto socio-político y artístico-cultural característico del tardofranquismo se vio estructuralmente determinado. El aislamiento del país, la ausencia de libertad de expresión, la falta de visibilidad (e incluso, la persecución y el castigo) del arte de vanguardia anterior y contemporáneo, contribuyeron a reforzar una crítica especializada poco formada, y una nefasta gestión de los escasos centros de arte, salas y museos españoles<sup>153</sup>. Así, las propuestas de acción de ZAJ supusieron un extraño cortocircuito artístico para su contexto y época, provocando “el entusiasmo de unos pocos y la repulsa radical de la mayoría” (Sarmiento, 1996: 18). Da buena cuenta de ello así como del carácter de las performances de ZAJ, la reacción demostrada por el público del Teatro Beatriz (Madrid, 1967) ante la acción de Juan Hidalgo *A Camel Strip-Tease* recogida en la siguiente crónica de la época:

“«A Camel Strip-Tease». Juan Hidalgo, ensortijado y con antifaz, toma un cigarrillo de una cajita de «Camel» y le desnuda quitándole suavemente el papel. Con poca imaginación se advierte un símbolo muy bello en esta partitura, pero el público ya no está para historias ni esfuerzos mentales. «¡Libertino, no lo desnudes!» Qué te dan por la propaganda? [...] ¡Mira que no lo comprendo! ¿Verdad que somos unos brutos? La atmósfera del teatro está caldeada pese a no haber calefacción. Se presiente un deseo de agresión, contenido.”(Sarmiento, 1996: 19).

151 Ponemos aquí en práctica la consideración de Esther Ferrer de que “todas las interpretaciones son válidas”, ya que, al fin y al cabo ésta conferencia-acción es susceptible de ser interpretada.

152 En la actualidad, consideramos que la referenciada “bastardización” de ZAJ, también podría estar relacionada con la contaminación/trasgresión de las disciplinas que se da en la producción artística de cada uno de sus componentes. En ello, y sólo en el caso de Esther Ferrer, profundizaremos en el Capítulo IV.

153 Véase al respecto, además del citado texto del intelectual y crítico de arte Santiago Amón (1979), el complejo y serio estudio que, de la cultura de este período, se ha llevado a cabo en el marco del proyecto editorial MACBA, Arteleku, UNIA y Centro José Guerrero, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (conformado éste por 7 volúmenes hasta la fecha: 2004-2012).

Meses más tarde de la referenciada intervención ZAJ en Madrid, Esther Ferrer se incorporaba al grupo, comenzando así su participación en los conciertos, festivales y encuentros que, dentro y fuera del Estado español, el colectivo español realizó durante esta primera etapa<sup>154</sup>. En enero de 1968, ZAJ llevaba a cabo en el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica de Bilbao una serie de acciones entre las que destacamos *El Caballero de la mano en el pecho*. En esta obra, una vez más, el grupo trasgredía los supuestos morales y sociales de sexo-género-sexualidad que, como vimos en el Capítulo I, tan “salvaguardados” estaban siendo por el régimen mediante la Iglesia católica, la Falange y las fuerzas del orden.



E.F. y J.H. durante la ejecución de las acciones *6 minutos para dos intérpretes* [Hidalgo, 1966], *El Caballero de la mano en el pecho* [Eugenio de Vicente, 1967] y *3 posiciones con contacto corporal* [Hidalgo, 1966]. *Concierto ZAJ*, Lidl Raum, Düsseldorf, 14 de mayo de 1968 y Escuela Técnica de Aachen, 22 de mayo 1968 (Sarmiento, 1996: 139) (Figaredo, 2009: 59).

De acuerdo a la partitura de de Vicente, en su ejecución, Hidalgo ponía una de sus manos sobre el pecho de Ferrer, provocando por ello una violenta reacción por parte de los/as asistentes. En su mayoría, y como tratamos en el Capítulo I, dicho público había sido educado en un contexto socio-político y cultural en el que, a través de la repetición discursiva de carácter *performativo* (en un sentido *butleriano*), los cometidos de las mujeres habían sido reducidos a la procreación, al cuidado de la familia y del hogar. Y sus espacios de actuación rara vez incluían el ámbito de lo público, menos en el caso de mujeres estigmatizadas socialmente como las trabajadoras sexuales (significativamente denominadas también “mujeres públicas”). Según la propia artista, a partir de este momento fue objeto de calumnias públicas:

“EF— Pero, tú no sabes lo que esta acción tan simple, en la época del franquismo, provocaba ¡Era una cosa! La gente me llamaba prostituta en los periódicos ¡Era una cosa! La gente gritaba, chillaba, subía [al escenario]. Una vez, uno se puso en el otro lado y me puso la mano en el otro pecho.

CGM— Y ¿cómo reaccionaste?

EF— Mira, yo aprendí con el tiempo -pero vamos esto fue un instinto porque

154 Tal y como indica Octavio Zaya (1989), a excepción de Walter Marchetti, ZAJ estuvo conformado por la participación de artistas españoles.

siempre lo hice así- que cuando el público reaccionaba lo mejor era no hacer nada. Entonces, si estaba haciendo una acción y me dejaban hacerla, continuaba haciéndola tranquilamente, sin ningún problema. Si me la impedían, pues entonces, me paraba y miraba lo que hacían los otros. Y si me parecía interesante, continuaba haciendo lo que ellos estaban haciendo. Porque lo que es importante en una performance -y eso siempre hay que tenerlo en cuenta-, no es lo que tú has pensado, sino lo que pasa en el momento en que tú haces la proposición que has pensado. Es decir que lo que está ocurriendo es ese momento es mucho más importante que tú habías pensado hacer. Porque si «niegas el accidente», entonces cierras la obra. Y la performance es la obra abierta por excelencia.” (García Muriana, 2006b).

Tras dicho incidente con el público vasco y un día después del *Concierto ZAJ* realizado en la Casa de la Cultura de Alcoy (Alicante), el grupo iniciaba su segunda *tournee* por Europa, la primera para Esther Ferrer. Coincidiendo con los primeros disturbios del Mayo Francés, el 3 de marzo de 1968 ZAJ participaba en el Festival de Arte Contemporáneo en el Institut Supérieur de la Chimie Industrielle, en Rouen (Francia). Hallamos entre quienes intervinieron en sus acciones al poeta Bernard Heidsieck, quien años más tarde sería entrevistado por Ferrer<sup>155</sup>. Asimismo, entre quienes asistieron al evento, hemos identificado gracias a su autoría en



Diversas acciones en las que intervienen Esther Ferrer, J.H. y W.M., y Bernad Heidsieck. *Concierto ZAJ*, Rouen, 3 de mayo de 1968. Fotografías: Françoise Janicot (Sarmiento, 1996: 137).

unas instantáneas, a la artista Françoise Janicot, quien también fue entrevistada en 1989 por la artista vasca para *Lápiz*, la primera revista española especializada en arte (Ferrer, 1989a).

Recordemos además que coincidiendo con el inicio de los enfrentamientos entre los/as estudiantes y la policía parisina en el Barrio Latino, la noche del 7 de mayo ZAJ volvió a deleitar al público francés en el Musée d'Art Modern de la Ville de París (ubicado en el

155 FERRER, Esther (s.d./zzj): “El que tenga oídos para oír, que vea – Bernard Heidsieck- París”, artículo archivado en papel-copia (Archivo personal de la artista, París, 2010).

agitado corazón de la ciudad). Como estudiaremos en los Capítulos III y IV, respectivamente, el calado de Mayo 68 en Esther Ferrer se puede apreciar claramente en los numerosos reportajes y artículos elaborados por la periodista en diarios como por ejemplo *Eguin* y la revista cultural *El Globo*, así como en su producción artística.

Dos días más tarde de su paso por Francia, la *tournée* ZAJ continuaba por las ciudades



Concentración de estudiantes en la Facultad de Ciencias de la Ciudad Universitaria. Vigilan sus movimientos la Policía Armada a caballo, 17 de mayo de 1968, Madrid (*La dictadura franquista II*, 2006: 136-137).

germanas de Colonia, Düsseldorf<sup>156</sup> y Aachen. Para la ocasión, Ferrer, Hidalgo y Marchetti ejecutaron además de acciones propias, algunas diseñadas por Javier Martínez Cuadrado, Tomás Marco o José Luis Castillejo, en las galerías Rudolf Zwirner (Colonia) y Lidl Raum (Düsseldorf) de Jorg Immendorf. En relación a la intervención del grupo en la Escuela Técnica de Aachen, cabría mencionar la ausencia de Esther Ferrer en la misma y la participación de Beatrix Vorhoff como su posible sustituta.

Concluida la gira por Europa, ZAJ regresó a España, y poco más tarde Esther Ferrer trasladaría su residencia de San Sebastián a Madrid, donde como indicamos anteriormente, terminaría sus estudios en Periodismo y Ciencias de la Información. Al respecto, es importante recordar que, como mencionamos en el Capítulo I, en 1968, la artista y dos estudiantes más habrían sido expulsados de la Universidad del Opus Dei por revelarse ante la comunidad educativa eclesíástica. En relación a este episodio de su biografía, recuperamos, por su vínculo con los preceptos franquistas asociados a las cuestiones sexo-género-sexualidad, un fragmento de la entrevista realizada en el marco del proyecto *Desacuerdos*:

“[...] nos hicieron un tribunal casi inquisitorial me dijeron «y además siendo mujer».

Por lo visto siendo mujer lo peor es que te rebeles. En el contexto de aquellos años en España todo era política.” (*Desacuerdos 1*, 2005: 130).

La estancia en la capital española facilitó a Esther Ferrer un mayor contacto con Juan Hidalgo

---

156 El joven pintor Jorg Immendorf, quien por entonces estudiaba en la Escuela de Bellas Artes Düsseldorf y era alumno de Josep Beuys, participó junto con Juan Hidalgo y Walter Marchetti en la performance *A dice a B* (1968) de J.L. Castillejo.

y Walter Marchetti así como el acceso a diversas publicaciones que, como apuntamos en el Capítulo I, eran conseguidas en la España de Franco con mucha dificultad. De entre estas lecturas conseguidas de estraperlo, destacamos el mítico libro dedicado al movimiento Hippy, *Do it! Escenarios de la revolución* (Jerry Rubin, 1970), por reflejar el fortalecimiento de aquellos movimientos contrarios al capitalismo tardío, al sistema educativo del momento, a la poscolonización, al racismo, al clasismo y al sexismo. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, y teniendo en cuenta que el contexto español no se vio tan sacudido por las importantes revueltas sociales acontecidas en Mayo 68, *Do it!* es un claro ejemplo de los intereses que en aquel momento movían a la artista, así como de los logros de la red clandestina de librereros/as españoles/as.

De esta naturaleza fue el margen de actuación en el que se enmarcó la trayectoria que ZAJ tras regresar al Estado español. Como trataremos a continuación, durante este período y hasta el final de la dictadura, el grupo siguió realizando acciones en toda clase de emplazamientos públicos (plazas, calles, facultades, trenes, teatros, etc.) y excepcionalmente, en unas pocas galerías de arte en las que, aprovechando la exposición de algunas de sus amistades, ZAJ intervendría con sus acciones. Son los casos de Manolo Millares, Ignacio Yraola y Alberto Greco, entre otros. De entre el escaso número de galeristas y de promotores que apoyaron la difusión del arte de vanguardia en el Estado español, subrayamos los nombres de Juana Mordó y Josefa Seiquer<sup>157</sup>.

Durante el primer tercio de la década de los setenta y como ya habría sucedido durante la década anterior, ZAJ desarrolló su trabajo en diversas localizaciones de la geografía española, no dejando indiferentes a quienes asistieron a sus conciertos, encuentros y festivales. En 1971, el grupo realizaba un *Concierto ZAJ* en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia donde, por primera y última vez, Ferrer, Hidalgo y Marchetti fueron agredidos físicamente por el público (según fuentes cercanas, por estudiantes de arquitectura). Presuponemos que el lanzamiento incontrolado de rollos de cartón contra los y la *performers* estuvo estrechamente vinculado con la intolerancia que surge de la ignorancia. Recordemos a propósito de esto la ausencia de una programación cultural vanguardista por parte del aparato del régimen franquista, por no hablar de la maltrecha comunicación con el extranjero.

Sin embargo y como ya adelantábamos, en 1972, ZAJ participaba en los Encuentros de Pamplona, el primer festival de arte internacional celebrado en la España de Franco, y un oasis en medio del desierto. Dicho evento reunió, entre el 26 de junio y el 3 de julio, a un conjunto de artistas nacionales y extranjeros/as cuyas líneas de investigación se enmarcaron, dependiendo del caso, en el arte tradicional, en el Informalismo, en el Expresionismo Abstracto, en la Escuela Vasca, en el Arte de Acción, y en lo que posteriormente se llamó Conceptualismo en el Estado español,

---

157 Al respecto, es interesante mencionar que, meses más tarde de la presentación de *Viaje a Argel* (1967), Seiquer invitase a ZAJ a participar en la exposición Prospect 69 (Düsseldorf), en la que iban a estar los artistas Beuys, Kossuth, Lewitt, Buren y Nauman, entre otros. (Parcerisas, 2007: 45).

entre otras. Destacamos además por su relevancia en el contexto artístico internacional y por su relación con ZAJ, la presencia de los músicos John Cage, David Tudor o Terry Riley. Si bien es cierto que, como afirma la historiografía, los Encuentros pudieron ser un fenómeno



John Cage: *62 Mesostics Re Merce Cunningham* // Recorte de prensa // Ambiente en la Ciudadela, *Encuentros de Pamplona*, 1972 (Díaz Cuyás, 2009: 90, [105] y [contraportada]).

anacrónico para su tiempo, o mejor dicho, para su contexto<sup>158</sup>, a pesar de las trabas e incidentes ocurridos durante su organización, esta experiencia constituyó un importante, aunque breve, nexo con el arte de vanguardia extranjero<sup>159</sup>. Asimismo, supuso una gran oportunidad para muchos/as de exhibir su trabajo y de conocer, a un nivel formal y temático, parte de lo que paralelamente en el panorama artístico nacional e internacional se estaba produciendo.

La intervención de ZAJ se programó para el miércoles 28 a las 21 h., en el Teatro Gayarre, incluyendo en su programa acciones como *Especulaciones en V* (E.F., 1971); *El Caballero de la mano en el pecho* (E.d.V, 1967); *Comerse el polo* (J.H.); *El secreto u osmanthus fragrans* (Marchetti) y *Homenaje a John Cage* (J.H., 1964)<sup>160</sup>. Esta última pieza, que había sido ideada para ser realizada en el espacio público, finalmente fue cancelada debido a que tres horas antes del *Concierto ZAJ*, explosionase una bomba en la sede del Gobierno Civil (muy cerca del teatro). La autoría del atentado fue adjudicada a ETA; uno de los grupos terroristas armados que

158 Consideramos conveniente recordar que los *Encuentros de Pamplona* se desarrollaron en un marco socio-cultural mayoritariamente desinformado, carente de una formación artística propia de su época y de un engranaje de difusión artística (circuito, crítica, etc.), amén de las incipientes luchas libradas por los diversos grupos de oposición (revueltas estudiantiles, atentados terroristas, partidos democráticos, huelgas obreras, asociaciones y grupos de mujeres pro-igualdad).

159 Véase al respecto DÍAZ CUYÁS, José; PARDO, Carmen [col.] (2004): “Caso de Estudio. Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español” (*Desacuerdos 1*, 2004: [17] y ss.); FRANCÉS, Fernando; HUIICI, Fernando [com.] (1997): *Los Encuentros de Pamplona. 25 años después*. Madrid: MNCARS; BREA, José Luis (1989): *Antes y después del entusiasmo: arte español 1972-1992*. Ámsterdam: U Publishers, La Haya y Contemporary Art Foundation.

160 *Desacuerdos 3*, 2005: 46.

surgirían en este período como oposición al régimen. No obstante, los miembros de ZAJ, que eran conocedores del atentado, y aún a sabiendas de que entre los/as asistentes encontrarían a *los grises*, decidieron llevar a cabo el resto de acciones programadas en el Teatro Gayarre.



*Concierto ZAJ*, Teatro Gayarre de Pamplona, Encuentros de Pamplona, 1972 (Díaz Cuyás, 2009: [206]-208).

Respecto a lo acontecido entonces, incluimos a continuación las palabras de la propia Esther Ferrer:

“Nos preguntaron si estábamos dispuestos aún a actuar, ya que el ambiente era muy tenso, y nosotros decidimos hacerlo. Hicimos ZAJ rodeados en el exterior y en el interior de *grises*<sup>161</sup>, de policía, así que cuando actuamos la gente gritaba, cantaron La Internacional, y al final nos obligaron a desalojar el teatro porque la última pieza que interpretábamos, que era de Walter, sí era puramente política. La pieza consistía en lo siguiente: en Francia existía una radio que se llamaba Radio España Independiente que emitía para los españoles, hecha por los republicanos que vivían al otro lado de los Pirineos. Cuando esta radio emitía Radio Nacional de España interfería en la emisión con un sonido fortísimo para que no pudiéramos oír lo que se decía.

161 Como se conocía popularmente a la Policía Armada, institución creada por el régimen franquista, debido al color de su uniforme.

Walter había grabado este sonido, lo había montado en un magnetofón de 6 pistas, entonces se apagaban las luces del teatro, poníamos una velita de muerto encendida y empezaba a sonar esta música fortísima, en ese momento la gente empezó a gritar “libertad” y más cosas y la policía nos obligó a desalojar el teatro. Felizmente no pasó nada, porque mi angustia era que empezaran a cargar dentro del teatro, pero finalmente la gente pudo salir tranquilamente y aquello acabó así.” (*Desacuerdos 1*, 2005: 130).

En relación a este testimonio, consideramos imprescindible señalar las siguientes dos cuestiones. En primer lugar, que sin ser explícitos en su trabajo, Hidalgo, Marchetti y Ferrer fueron vinculados al bando contrario al franquismo:

“CGM– Esther ¿en los sesenta hiciste alguna acción en la calle...?”

EF– No

CGM– ¿...qué tú consideres o que se considerase políticamente incorrecta en España?

EF– No. En España ZAJ era políticamente incorrecto, te voy a decir. Por eso, porque cuando la gente empezaba a gritar y a chillar que no entendía nada, se reían de lo que hacíamos y decían: «estos están pero completamente locos». Nosotros no hacíamos -como te he explicado- muchísimas acciones, nada que pudiera ser directamente político. Pero había una cosa, y es que la gente, lo digo siempre, y es que es verdad, pensaba: «estos haciendo esto, no son franquistas, es evidente. Porque no es la estética franquista. Esto a Franco no le gusta, seguro». Entonces, había esta complicidad. Porque a través de una estética diferente puedes hacer pensar a la gente en diferentes cosas.” (García Muriana, 2006b).

En segundo lugar, y como estudiaremos en el siguiente capítulo, la periodista dedicó diversos artículos al tratamiento de las radios libres<sup>162</sup>, así como al de prensa libertaria como es el caso del periódico francés *Libération*<sup>163</sup>. Aprovechando esta referencia a los medios de comunicación, y como una de las escasas críticas acertadas que obtuvo el trabajo de ZAJ

---

162 “El fenómeno de las «radios libres» es, probablemente, uno de los más significativos de los nuevos cauces de comunicación que una sociedad superdesarrollada crea y genera en su propio seno. Si en un principio las primeras respuestas al sistema establecido fueron las publicaciones *underground*, con la difusión muy limitada y en cierta medida elitista, el potente mercado de la música pop potenció la aparición de las «radios piratas». El nuevo fenómeno de comunicación no es otra cosa que la utilización de los medios marginales con un discurso de distinta significación: lo que las «radios libres» replantean son aquellos temas de indudable repercusión social, desde informaciones políticas y laborales a denuncias constantes de los desastres ecologistas.” (Ferrer, 1977c).

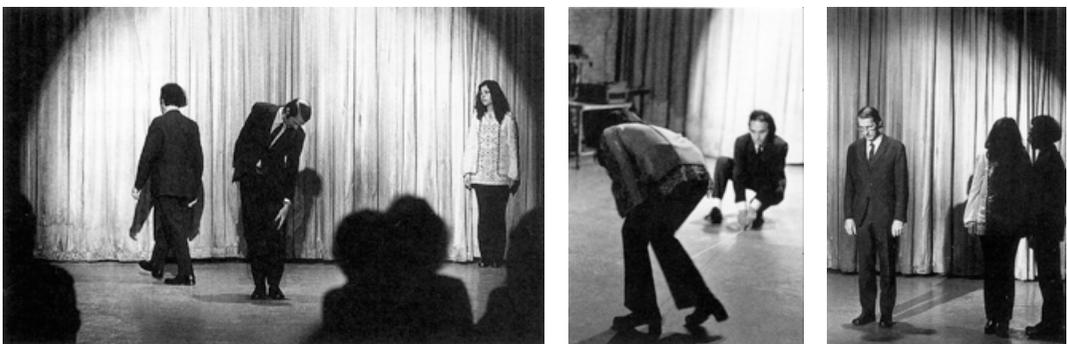
163 “«Libe» era algo más que un periódico, era un catalizador, un lugar de fusión, un punto de referencia, era a pesar de sus contradicciones (con las que nos identificamos, porque eran también muchas veces las nuestras), de sus errores, ausencias y carencias, lo que mantenía la esperanza, o quizá únicamente la ilusión de esa esperanza, sin embargo tan necesaria”; FERRER, Esther (1981): “Libe, ha muerto. Viva Liberation”, *Ere*, «Sociedad», 14/03/1981, pp. 25-28.

en esta época, nos remitimos a que el periodista Juan Pedro Quiñonero (1972) escribió tras asistir al citado *Concierto ZAJ*:

“los músicos, los aficionados al arte, los románticos, los buscadores de chucherías culturales, quedarán siempre decepcionados con ZAJ, porque ZAJ no propone nada, porque ZAJ no consuela de angustias, ni de soledades ni de amarguras, porque ZAJ no inventa paraísos artificiales, porque ZAJ no nos instala en un futuro maravilloso, porque ZAJ no recurre a los laberintos de la moral, porque ZAJ no es un «alka-seltzer» para el espíritu (quizá, si, tenga algo de vomitivo...), porque ZAJ no se reconforta con promesas ni con historia. ZAJ es la ruina del arte’.”

Al respecto, es interesante poner de relieve que la crítica del mencionado periodista, en cierto modo, esté relacionada con la definición de ZAJ de Juan Hidalgo y con la descripción del grupo incluida en la conferencia-acción de Esther Ferrer (1997). Probablemente, y en cierta medida, la actitud “hedonista” y poco condescendiente y/o complaciente de ZAJ, fue uno de los motivos por los que, sumado al contexto y a la formación/información, la crítica artística y periodística española, no se atrevió y/o interesó en reconocer el trabajo desarrollado por el mencionado grupo<sup>164</sup>.

Pero volviendo a la trayectoria del colectivo, en 1973 y con motivo de la invitación de John Cage, Esther Ferrer viajaba a EE.UU. y Canadá junto a Juan Hidalgo y Walter Marchetti. La gira ZAJ fue coordinada por Mimi Johnson, quien programaría sus intervenciones en las universidades de Berkley (California), Dartmouth (Hanover), Montreal (Quebec), de Massachussets, en el Centro de Arte Mercer Arts Center, Center for Contemporary Music (Oakland, San Francisco, California), y en el estudio del coreógrafo y bailarín Merce Cunningham<sup>165</sup>.



Diversas instantáneas tomadas durante performances en las que intervienen E.F., J.H. y W.M., Gira por EE.UU. y Canadá, 1973 (Sarmiento, 1996: 159).

164 “Mientras tanto, los críticos de arte y musicales no se daban por enterados, preferían callar. Sólo habla de ZAJ José Luis Castillejo [...] en su libro *Actualidad y participación*. Simón Marchán ni les mencionaba en su libro *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1972*”. (Sarmiento, 1996: 19).

165 Véase al respecto el Anexo 2.

Dicha gira brindó al grupo la oportunidad de difundir su trabajo en un contexto artístico internacional en la época más prolifera del Arte de Acción y de otras disciplinas de vanguardia que, como trataremos en el Capítulo IV, también se ven reconocidas -pero alteradas- en la obra de Esther Ferrer. Además, esta experiencia hizo que la artista conociera a buena parte del selecto grupo artístico con proyección internacional del periodo, así como que consolidara su relación con quienes ya había coincidido en Europa. En palabras de la donostiarra:

“Conocí sobre todo a gente de Fluxus y muchos músicos, fuera de John Cage y David Tudor que ya conocía antes, Maciunas, Nam June Paik, Alison Knowles, Dick Higgins, Jean Dupuy, Al Hansen, Kosugi, Philip Corner, Meredith Monk, Pauline Oliveros, Violet Farber (bailarina), Tom Johnson, Robert Ashley, David Berman, Gordon Mumma, Alvin Lucier, y Robert Wilson por ejemplo. Pero seguro que no me acuerdo de todos.” (García Muriana, 2005-2014).

De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, es fundamental subrayar que, como contemporáneamente estaba sucediendo en la España de Franco, la escena artística internacional en la que se desarrolló Ferrer fue, hasta no hace mucho, eminentemente “masculina”, pues a excepción de unas pocas japonesas y europeas, y otras tantas norteamericanas, la participación de las artistas en la misma fue muy escasa. Como estudiaremos en el siguiente capítulo, dicha asimétrica e injusta realidad, empezó a ser reivindicada de forma más enérgica por la crítica y las activistas feministas a partir de finales de los años sesenta. En este ámbito, como expondremos entonces, también interactuaría la propia Esther Ferrer. Todo ello, nos lleva a afirmar que, como bien demuestra su trayectoria artística, esta creadora traspasó los límites que durante siglos habían sido impuestos y justificados mediante los tradicionales dictados a propósito del trinomio género-sexo-sexualidad<sup>166</sup>, siendo participe de la incursión de las mujeres en el arte, pero además, de la consolidación del Arte de Acción en el momento de su conformación como disciplina.

### **2.3.2. ESTHER FERRER Y LA SEGUNDA ETAPA DE ZAJ (1973-1996)**

La gira por EE.UU. y Canadá marcaba un punto de inflexión en la dinámica de ZAJ. Las experiencias vividas en dos de los escenarios artísticos más vanguardistas y dinámicos, socialmente en expansión y desarrollo, contrastaron con la represiva situación franquista, y contribuyeron a que Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti se marchasen de España. En poco tiempo, los dos músicos restablecían su residencia en Milán, y la artista vasca se

---

166 Esta situación, como hemos estado tratando en el presente capítulo y apuntamos en el anterior, si bien se vio agravada por la dictadura franquista, no fue ajena a la vivida por las artistas en otros países de talante más “aperturista”, por no mencionar a aquéllos englobados en lo denominado como “Tercer Mundo”.

trasladaba de forma definitiva a París<sup>167</sup>. Se iniciaba así la que ha sido considerada la segunda etapa de ZAJ (1973-1996). En ella los artistas canario e italiano recondujeron considerablemente su trabajo nuevamente hacia la música experimental mientras que, como profundizaremos en los Capítulos III y IV, respectivamente, la donostiarra desarrollaba las vías de actuación feminista-activista y periodística, y paralelamente, ampliaba su línea de acción a disciplinas como la instalación, la fotografía, el arte objetual (entre otras). Al respecto, consideramos imprescindible subrayar que hemos observado que si bien las líneas de investigación de los dos músicos se dirigieron hacia el universo sonoro (sin por ello perder el componente visual), en cierto modo, el trabajo de Esther Ferrer se abriría definitivamente a otros campos las artes plásticas sin abandonar tampoco ni el componente sonoro ni el Arte de Acción.



Carátulas de varios discos de J.H. y W.M. editados entre 1974 y 1977 (Cramps Records, Milán).

Como trataremos a lo largo del presente punto, durante esta última fase del grupo los tres artistas se reunirían con motivo de su participación (como ZAJ o de manera individual) en muchos de los encuentros y festivales organizados en torno al Arte de Acción, a la música experimental o a la poesía-sonora (entre otras), y ya en la década de los 80, en alguna que otra exposición. Tal y como se pone de manifiesto en el currículum de la artista<sup>168</sup>, salvo escasas ocasiones, esta clase de eventos serían organizados en países extranjeros en los que, a diferencia del Estado español, cada vez más reclamarían la presencia del grupo:

“la presencia de ZAJ “[...] en España no va a ser tan significativa como hasta ahora. El silencio y el desinterés se sigue manteniendo. No son incluidos en la exposición Vanguardia artística y realidad social 1936-1976 presentada en la Bienal de Venecia (1976), coordinada por Valeriano Bozal y Tomás Lloréns [sic].” (Sarmiento, 1996: 22).

Nuevamente nos interesamos por la actitud de la crítica de arte española y de los principales responsables de la cultura del momento con la intención de arrojar luz, por un lado, al motivo por el cual durante décadas el trabajo de ZAJ ha sido tan poco “visible”, y por el otro, a la

167 En esta ciudad, de forma ininterrumpida y hasta la fecha de hoy, continúa viviendo con su pareja, el músico minimalista y matemático Tom Johnson.

168 Véase al respecto el Anexo 2.

trágica herencia cultural a la que eligieron hacer frente periodistas como Esther Ferrer. No obstante, ni los citados impedimentos, ni el bajo número de plataformas dedicadas a una disciplina tan vanguardista como lo era entonces el Arte de Acción, lograrían evitar que el grupo dejase de crear. Es más, la década de los setenta fue para la artista la más intensa desde el punto de vista de las ideas<sup>169</sup>. En ella, Ferrer ideó y ejecutó acciones como *Especulaciones en V* (1971), *Siluetas* (1972), *Espectáculo/Olucatepse* (1971) o *Íntimo y personal* (1971)<sup>170</sup>.

**ESPECULACIONES EN "V"**

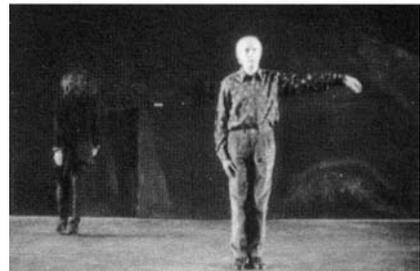
Puede haber tantas versiones como se desee, pero siempre utilizando las distintas partes del cuerpo.  
Una versión:

Tres personas (A, B y C) se colocan en esta posición:

A            B  
                  C

A se adelanta y gira la cabeza de C hacia la derecha.  
A vuelve a su lugar. **Pasa un tiempo.**  
B se adelanta y gira la cabeza de C, primero hacia su posición inicial y luego hacia la izquierda.  
B vuelve a su lugar. **Pasa un tiempo.**  
A gira la cabeza de C hasta su posición inicial (de frente). Levanta el brazo derecho de C y lo deja en esta posición.  
A vuelve a su lugar. **Pasa un tiempo.**  
B desciende el brazo derecho de C y le levanta el brazo izquierdo, dejándolo en esta posición.  
B vuelve a su lugar. **Pasa un tiempo.**  
A desciende el brazo izquierdo de C y cogiéndolo por la cintura le inclina hacia delante.  
A vuelve a su lugar. **Pasa un tiempo.**  
B coloca sus manos sobre las hombros de C y le endereza. Luego le inclina hacia la derecha.  
B vuelve a su lugar. **Pasa un tiempo.**  
A coge a C por los hombros y le endereza, luego le inclina hacia la izquierda.  
A vuelve a su sitio. **Pasa un tiempo.**  
B endereza a C y le adelanta la pierna izquierda, dejándolo en esa posición.  
B vuelve a su lugar. **Pasa un tiempo.**  
A coloca la pierna izquierda de C en su posición inicial y le adelanta la pierna derecha.  
A vuelve a su lugar. **Pasa un tiempo.**  
B coloca la pierna derecha de C en su posición inicial. le coge por las espaldas y le hace girar hasta que ambos, B y C, están frente a frente (de perfil con respecto al público).  
**Pasa un tiempo.**  
A avanza y se coloca detrás de C. **Pasa un tiempo.**  
C se inclina hacia atrás. A le coge por las espaldas y con la ayuda de B, que le coge por los pies, descienden el cuerpo de C hasta dejarlo tendido en el suelo. A y B, uno de cada lado marcan la silueta de C sobre el suelo (con tiza, grano u otro material). Ambos vuelven a su lugar inicial. **Pasa un tiempo.**  
B se tiende en el suelo y A marca su silueta con el mismo material que se ha utilizado para marcar la de C. B vuelve a su lugar inicial. **Pasa un tiempo.**  
A se tiende en el suelo. B se levanta y marca la silueta de A con el mismo material empleado para marcar su silueta. **Pasa un tiempo.**  
C se levanta y se coloca frente al público. **Pasa un tiempo.**  
A se levanta. **Pasa un tiempo.**  
B se levanta. **Pasa un tiempo.**  
Se van los tres.

\* A actuará siempre por detrás de C y B siempre por delante.



Esther Ferrer: Partitura de la acción *Especulaciones en V*, 1971 e instantáneas durante su ejecución con Juan Hidalgo en Teatro de la Bastilla, Paris, 1982 (Aizpuru, 1997: 39).

169 Estimamos que esta valoración es sumamente interesante para con nuestra investigación, ya que como profundizaremos en el Capítulo IV este hecho podría estar relacionado con el activismo feminista y la práctica periodística que contemporáneamente y de manera activa estaba llevando a cabo la artista.

170 Al respecto es importante para con nuestro estudio, subrayar que entre las acciones que fueron dadas a conocer en 1973 al público norteamericano y canadiense se destaque *Íntimo y personal*. Como trataremos en el Capítulo IV, en dicha performance y en un primer momento, la artista reflexionaba acerca de los cánones de belleza impuestos a las mujeres —posteriormente, en ella incluirá también al resto de identidades sexuales—. Además, ésta será una de las temáticas por las que también se interesarían algunas de las artistas feministas de la época (Capítulo III).

### INTIMO Y PERSONAL: UNA PROPOSICIÓN

Lo puede hacer una persona sola o muchas a la vez sin discriminación de sexo, edad o condición. Se lo pueden hacer también unas a otras, por parejas, en fila el primero es medido por el segundo que a su vez es medido por un tercero, etc., etc. Puede hacerse desnudo o vestido, de pie o tumbados, en cualquier posición y situación. Ante numeroso público o en la más completa soledad, si es ante el público, puede ponerse un espejo al fondo en el que éste se refleje. El resultado varía pero no demasiado.

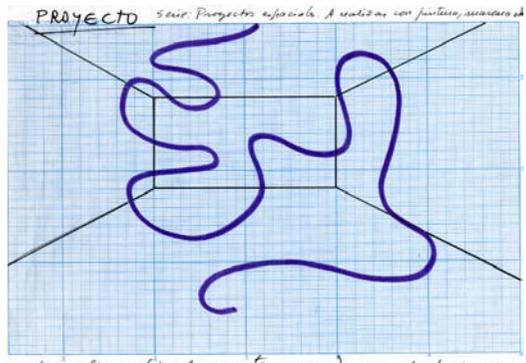
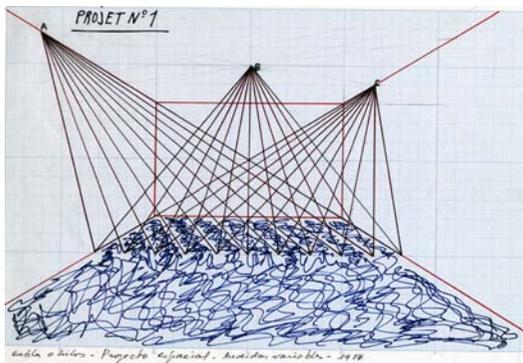
Cada persona dispondrá de un metro con el que se irá midiendo (o midiendo al otro) lentamente, la parte del cuerpo que desee. Cada vez que tome una medida pondrá sobre el lugar un punto, nota musical o número. Al mismo tiempo o inmediatamente después puede decir o no el número en alta voz o tocar la nota que prefiere sobre un piano o cualquier otro instrumento musical disponible. Si le resultara más fácil puede escribirlo en una pizarra. Las partes a medir son absolutamente libres, por lo que no es imprescindible que los hombres se midan el sexo (en erección o no).

Cuando cada cual considere que ha medido ya lo suficiente, basándose en su criterio personal, subjetivo y por supuesto anárquico, puede hacer lo que quiera, por ejemplo: 1) si ha anotado los números en la pizarra, sumarlos cuidando de no equivocarse, pero sin temor a hacerlo. Puede también anotarlo en el suelo y pasearse por encima (lo que facilitará su encuentro con los otros). 2) Puede repetir el número cuantas veces lo desee al ritmo de su canción o sinfonía preferida. 3) Hacer realmente lo que tenga ganas, sólo o con aquéllos a quienes su proposición interese. 4) Marcharse tranquilamente. 5) Quemar en un cenicero todos los números o puntos o notas pegadas en su cuerpo, etc., etc.

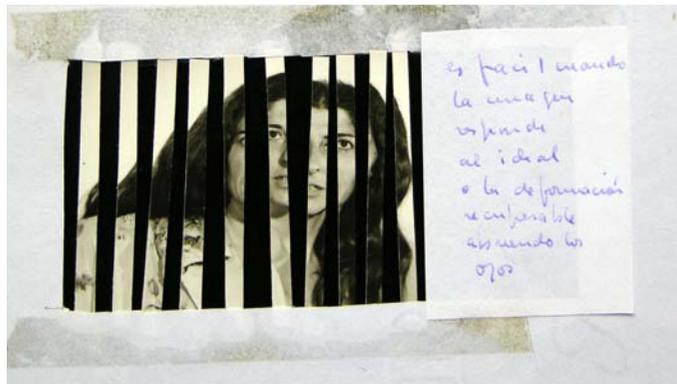
Las palabras INTIMO Y PERSONAL, son únicamente informativas, pueden pegarse sobre el cuerpo o escribirse. La foto es facultativa. Si el resultado le ha satisfecho plenamente, vuelva a empezar cuantas veces quiera.

Partitura de la acción *Íntimo y Personal: Una proposición*, 1971, (Sarmiento, 1996: 156).

También proyectó numerosas instalaciones y obras que serían el germen de buena parte de su producción creativa realizada o pendiente de realizar. Este es el caso de las series *Proyectos espaciales*, *Pavés* o *El libro de las cabezas*, y en las que se puede apreciar un claro interés por el espacio y por el tiempo en relación a la presencia. Como profundizaremos en el Capítulo IV, la artista investigará a fondo, formal, procedimental y temáticamente las múltiples posibilidades ofrecidas por la combinación del citado trinomio. Estos tres elementos funcionarán para Ferrer como agentes activos y pasivos: el espacio será contenedor de la acción de una presencia y un lugar habitable y transitable; el tiempo será duración de la acción y a su vez un factor transformador de la presencia; y ésta a su vez, será dinamizadora/detonadora y receptora de acontecimientos.



*Proyecto espacial n° 1* y *Proyecto espacial* (Archivo personal de la artista, París, 2006).

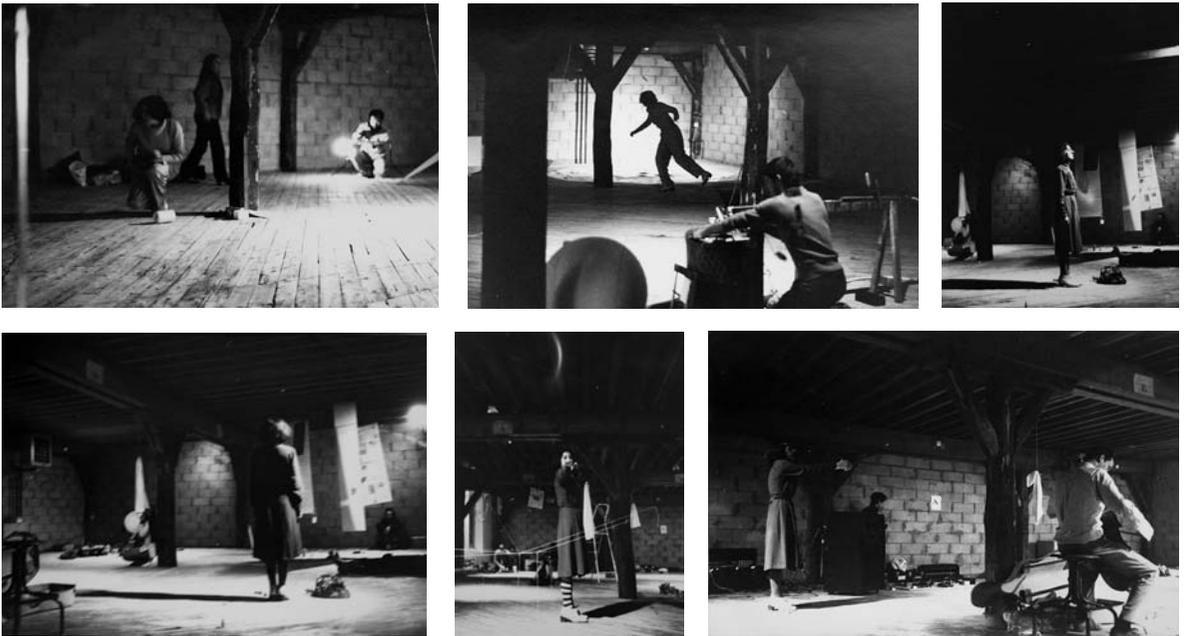


Esther Ferrer: serie *Antigua* (detalle), fotografía-intervenida, 1973 // ... *Sur le pavés l'argent*, ensamblaje, 1972 ca. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Dado que el análisis del modo de trabajo, del lenguaje y de buena parte de la producción creativa de Esther Ferrer será analizado en el Capítulo IV, a continuación nos centraremos en exponer cuál fue su recorrido durante la segunda y última etapa de ZAJ. De este modo,

continuaremos con la revisión de su participación como miembro de ZAJ en el escenario artístico de vanguardia en un período en el que su visibilidad en el Estado español fue en disminución, mientras que en el extranjero iría en aumento de forma paralela a la de otros/as artistas de acción<sup>171</sup>. Es significativo de su nivel de conexiones internacionales, y a su vez, de la independencia del grupo, la siguiente anécdota. Vostell invitó a ZAJ a participar en la exposición *Happening & Fluxus*, a lo que ZAJ respondió con una fotografía en la que aparecían retratados de espaldas algunos de sus miembros (en ella no figura Ferrer), acompañada de un nota que decía -y citamos textualmente- "We are not interested in this exhibition".<sup>172</sup>

Retomando la trayectoria que ZAJ desarrolló durante su segunda época (1973-1996) nos volvemos a situar en 1973. Así, tras haber hecho ZAJ por diversas ciudades de EE.UU. y Canadá, realizaron dos Conciertos en el Departamento de la Universidad de Vincennes y en la Universidad de la Sorbona, en París. En 1974 y ya establecida en la capital gala, Esther Ferrer realizó su primera exposición individual en la que hizo su primera instalación con hilos, *Autour d'une exposition* (Château de Nancel, Francia). Ese mismo año y durante algún tiempo, la donostiarra comenzaría a frecuentar también los Ateliers de l'Ourcq (París) donde realizaría diversas acciones, y espacios como donde registró las cinco performances que conforman *Actions Corporelles*<sup>173</sup>.



Instantáneas tomadas durante diversas performances ejecutadas por Esther Ferrer, Ateliers de l'Ourcq, París 1974 ca. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

171 Véase al respecto el Anexo 2.

172 No estamos interesados/as en la exposición (T.L.).

173 Dado que estas performances tienen una especial relevancia para con nuestra investigación, reservamos su análisis para el Capítulo IV.



Fotografías tomadas durante la performance *Secreto a voces* [Hidalgo, 1976], en la que intervienen E.F., J.H. y W.M., Galería Juana Mordó, Madrid, 1976 (Sarmiento, 1996: 177).



Cartel de *Il Treno* di John Cage // Esther Ferrer: *Hilos*, install-acción, Bolonia (Italia), 1978 (Sarmiento, 1996: 184).



Esther Ferrer, David Tudor, Walter Marchetti y Juan Hidalgo, Venecia, s/f (Archivo personal de la artista, París, 2006).

En 1975, Ferrer participaba de manera individual en *Trois jours de la folie* que tuvo lugar en la parisina Galería A. Unos meses más tarde, y como una de las escasas apariciones de ZAJ en el escenario artístico español de los años setenta después de los Encuentros de Pamplona, el grupo realizaba uno de sus Conciertos en Galería Juana Mordó (Madrid, 1976) con motivo de la exposición de Martín Chirino. A finales de ese mismo año, la donostiarra emprendía su carrera como periodista para el diario español El País donde, a partir de entonces, escribiría sobre temas de actualidad relacionados con el arte, la cultura y la sociedad.

En 1977 el grupo realizaba dos Conciertos ZAJ en las *Journées Musicales, Trois jours de la folie* en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París y en la Galería Aut-Off de Milán. Un año más tarde, celebraban uno más en el festival *Rumore di Fondo* (Bolonía) y eran invitados por John Cage a participar en *Il treno di John Cage. Alla ricerca del silenzio perduto* (Bolonía, 1978).

Respecto al tren sonoro de John Cage, consideramos interesante resaltar las siguientes dos cuestiones. La primera es que Esther Ferrer realizase en uno de los vagones una instalación (Hilos 1978), mientras que Hidalgo, Marchetti y el músico norteamericano se ocuparon del aspecto sonoro del proyecto. Y la segunda es la cercanía entre esta propuesta y Viaje a Almorox de ZAJ (1965) que advierte el comisario de la exposición ZAJ (MNCARS, 1996):

“Los ZAJ utilizaron el tren como espacio para ejecutar sus acciones durante el recorrido y como medio que les llevó a un pueblo en cuyas calles y alrededores siguieron realizando sus acciones. Cage parte de los mismos principios pero, además, va a utilizar el tren como material sonoro. Es un ‘tren preparado’ que va a inundar de ruidos su recorrido en busca del silencio perdido. Aunque sea una paradoja, cuanto más ensordecedor sea el ruido, según Cage, más cercano parece el silencio.”<sup>174</sup>

Por otro lado, consideramos que el parecido entre ambas ideas no hace sino subrayar algunos de los intereses compartidos entre los citados músicos y la sana influencia mutua que años antes habría unido sus caminos.

Durante los dos años que sucedieron el citado encuentro en el tren de Cage, ZAJ se reagrupó para llevar a cabo tres *Conciertos*, el primero en las Fiestas Musicales de la St. Baume (Francia, 1979) y los siguientes en el Conservatorio Nacional de Música de Madrid y en la Sala Borromini de Roma. En 1982, Hidalgo y Ferrer participaban en la *I Semana de la Música y Poesía Contemporánea de La Laguna* (Tenerife), y meses más tarde, la donostiarra lo hacía en la

174 “[...] durante el Primer Festival ZAJ, el grupo organizó “[...] un viaje musical (Viaje a Almorox) desde la estación ferroviaria de Goya de Madrid hasta Almorox, en el que cada participante, como señala el programa, podía ‘ejecutar todas las obras propias o extrañas’ que desease durante las 11 horas y 45 minutos que duró el viaje. Como intérpretes ‘[...] toda persona, animal, planta, mineral, objeto, o cosa que de alguna manera se relacione con los antedichos’.” (Sarmiento, 1996).

muestra *Fuera de Formato* (Centro Cultural de la Villa de Madrid), entre cuyos/as comisarios/as destacamos a la y al artista Concha Jerez y Nacho Criado<sup>175</sup>. Esta fue la primera exposición dedicada al Arte Conceptual español y en ella, la que es hoy día considerada la pionera en este terreno, ejecutó acciones como *La primera media hora* y exhibió las primeras páginas de su serie *El libro del sexo* (1981-...). Ese mismo año, la performer realizaba *Como una canción* en el museo que el artista Fluxus Wolf Vostell habría fundado en 1976 en Malpartida (Cáceres). Consideramos que, en cierto modo, esta acción iba a preceder a performances como *Se hace camino al andar* (Lublin, Polonia, 2000).



Esther Ferrer: *La primera media hora*, performance (Aizpuru, 1997: 54-55).



Esther Ferrer: *Como una canción*, performance, Museo Vostell, Malpartida, Cáceres, 1983 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

175 “[...] durante el *Primer Festival ZAJ*, el grupo organizó “[...] un viaje musical (Viaje a Almorox) desde la estación ferroviaria de Goya de Madrid hasta Almorox, en el que cada participante, como señala el programa, podía ‘ejecutar todas las obras propias o extrañas’ que desease durante las 11 horas y 45 minutos que duró el viaje. Como intérpretes ‘[...] toda persona, animal, planta, mineral, objeto, o cosa que de alguna manera se relacione con los antedichos.’” (Sarmiento, 1996).

A lo largo del año 1983, ZAJ además participó en otros encuentros de carácter internacional como organizado por el artista de acción Jean Jaques Lebel<sup>176</sup>, el *Festival de Poesía y Artes Directa Polyphonix* (París y Milán), en el *Festival de Performance de París* (Teatro de la Bastilla), y Esther Ferrer, a título individual, en el *Festival de Performances de Rennes* (Francia) y en el *Festival Internacional de Vídeo de San Sebastián*.



Esther Ferrer: *Al ritmo del tiempo I*, performance, *Festival Polyphonix*, Milán, 1983 (Pérez, 1999: 58) // *Siluetas y Al ritmo del tiempo (versión II)*, performances, *Festival de Performance*, Teatro de la Bastilla, París, 1983 (Aizpuru, 1997: 51).

Respecto a la participación de Ferrer en su ciudad natal e independientemente de que La Voz de Euskadi matice dicha información contextualizando este evento en el *II Festival de Vídeo y XXXI Festival de Cine de San Sebastián*, es interesante señalar que para la ocasión, la artista coquetease con el medio audiovisual. Asimismo, cabría subrayar que en dicha reseña se observe un cambio sustancial en la manera en que la crítica hace referencia al trabajo del grupo, identificando incluso algunas de sus características más representativas:

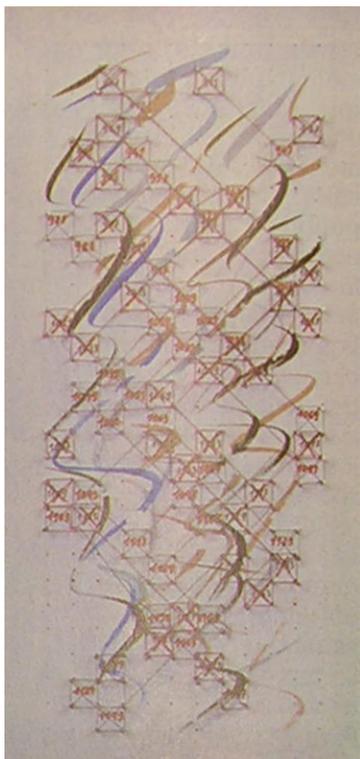
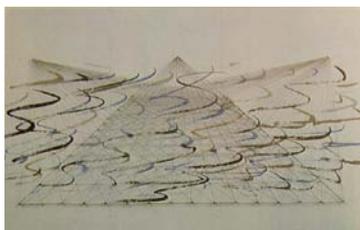
“La importancia de ZAJ está en la radicalidad y vigorosidad de su acción, que es presentada al público sin fisuras, y en la coherencia y actualidad que siempre han tenidos sus planteamientos. Todas sus acciones han conmocionado al público, rompiendo convencionalismos y desesperando a los críticos. Zaj, en los años sesenta fue la auténtica vanguardia, en cada libro o impreso. Bombas que abrieron brechas en el pensamiento y en la imaginación y que aún hoy, quince años después, siguen teniendo la única referencia avanzada de que disponemos. Las armas de Zaj fueron: la imaginación, el humor, la filosofía, la espontaneidad, la elegancia, el zen, la alegría y un profundo desprecio por la estupidez.”<sup>177</sup>

176 Consúltese al respecto, además del catálogo publicado con motivo de la citada exposición, el análisis desarrollado en la tesis de Mónica Gutiérrez Serna: *Fuera de Formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*, leída bajo la dirección de la Dra. Mercedes Replinger González. Departamento de Pintura (Pintura y Restauración) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, el 17/10/1997; eprints.ucm.es/1739 [última consulta: 26/01/2013].

177 En el breve artículo titulado “Sobre el grupo Zaj” (*La Voz de Euskadi*, 1983), se indica que el fragmento es un extracto del libro de MADERUELO, Javier (1981): *Una música para los 80*. Madrid: Editorial Garsi.



Esther Ferrer: (t/d), performance, *Festival de Video*, Madrid, 1983-1984 ca. (Archivo personal de la artista, París, 2006).



Esther Ferrer: *Agua y Aire*, performance, (Aizpuru, 1997: 37 y Archivo personal de la artista, París, 2006).

Esther Ferrer: *Pirámide y El poema de los números primos*, proyectos, años 80 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

En 1984, Esther Ferrer y Juan Hidalgo ampliaban su recorrido en el *Festival Cogolin* (Francia) y en el caso de la primera, también el *Festival Internacional de Video de Madrid*. Además, ese año, la donostiarra exponía en la Fundació Miró de Barcelona la instalación *Perfiles*.

Durante el siguiente año, la artista realizaría diversas performances con Marchetti e Hidalgo (dependiendo del caso) en el *Festival Milanopoesia* (E.F. y W.M., Milán), en el *Festival de Navarra* (E.F. y J.H., Pamplona) y en la Universidad Menéndez Pelayo (E.F. y J.H., Santander). De forma individual, Ferrer participaría en *L'air et l'eau* (Centro Cultural Georges Pompidou, París), en la Universidad Complutense de Madrid, en LOGOS (Gent, Bélgica) y en el Palais de Beaux Arts de Bruselas (Bélgica). Por poner algún ejemplo de las acciones que entonces llevó a cabo la donostiarra mencionaremos *Agua y aire* (CCGPompidou), *Memoria*, *La primera media hora* y la *Tortilla nacional* (UCM). Además, ese mismo año Esther Ferrer expondría en la Galería Buades de Madrid su obra *El poema de los números primos*, y en Het Apollohuis (Eindhoven, Holanda) una instalación basada en los números primos.

Continuando con su trayectoria en el Estado español, en 1986, el grupo celebraba un *Concierto ZAJ* en Las Palmas de Gran Canaria y en Santa Cruz de Tenerife. Esther Ferrer por su parte realizaría en la Fundación DANAE (Pouilly, Francia) *Performance para 100 sillas* y en el Centro Cultural George Pompidou, *Cara y Cruz*. Asimismo, la donostiarra volvería a realizar una instalación basada en los números primos en la mencionada fundación francesa.

En 1987 Esther Ferrer impartía por primera vez un seminario de arte (Varsovia, Polonia) y volvía a participar, en esta ocasión de manera individual en el *Festival Polyphonix* (París), *Milanopoesia* (Milán), *Di versi in versi. Festival Internazionale di Poesia, Teatro, Danza, Musica e Performance* (Parma, Italia) y *Experimentelle Musik Munchen 87* (Munich, Austria). A partir del citado año y hasta la actualidad, Juan Hidalgo y Walter Marchetti desarrollaron su trayectoria en otro tipo de plataformas, mientras que la donostiarra ha ido incrementando su participación en numerosos encuentros dedicados al Arte de Acción, a la Poesía Sonora y a la música experimental. Asimismo, Ferrer ha realizado decenas de exposiciones individuales y colectivas. De entre éstas destacamos por nuestro contexto discursivo, la única retrospectiva del grupo ZAJ (Madrid, 1996), su primera exposición individual en el Estado español Esther Ferrer. De la Acción al objeto y viceversa (San Sebastián, 1997), la de la Bienal de Venecia como artista invitada en representación del Pabellón Español (1999), y la más reciente e itinerante *Esther Ferrer. En 4 movimientos* (Vitoria y Palma de Mallorca, 2012-2013).

A pesar de que el grupo se separaría formalmente tras la citada retrospectiva en 1996, entendemos que ZAJ nunca fue otra cosa que el “lugar” –metafóricamente hablando- donde Ferrer, Hidalgo y Marchetti harían ZAJ. En torno a tal cuestión, incluimos las palabras del artista canario:

“Cuando hace unos años a Juan Hidalgo se le preguntó en qué fecha se disolvió zaj, su respuesta fue clara y tajante: «zaj no se disuelve ni con Bisolvón»<sup>178</sup>. zaj todavía existe, a pesar de que algunos no lo crean.” (Sarmiento, 1996: [15]).

En este sentido, antes de dar paso al cierre del capítulo, consideramos vital recalcar la importancia de la participación de Esther Ferrer en ZAJ. Del mismo modo que siempre se habla de la influencia por parte de Castillejo de la literatura de vanguardia, o por parte de Barce, y especialmente de Marchetti e Hidalgo, de la música (visual, concreta, etc.), nunca se valora cuál fue la aportación de Esther Ferrer al metalenguaje ZAJ, si bien al contrario, se habla de la ascendencia ZAJ y/o de su red de conocidos/as en la artista donostiarra. En este punto, parece que al no tener Esther Ferrer una ocupación o formación previa definida como el resto de componentes, es decir, el ser discontinua, la ha hecho invisible a este respecto. Por ello, visto el global de cuestiones analizadas en el Capítulo II, y tomada una cierta perspectiva, queremos hacer valer la contribución de la donostiarra al metalenguaje de ZAJ desde su experiencia formativa en pedagogía plástica experimental, desde su formación como comunicadora, y como artista autodidacta muy cercana a la Escuela Vasca, y por ello tremendamente conectada con artistas de la talla de Oteiza, y tan transgresores como Sistiaga, antes de su llegada al colectivo.

Subrayado lo anterior, a continuación, recuperaremos algunas cuestiones a modo de conclusión parcial<sup>179</sup>.

- La primera es, que el posicionamiento artístico de Esther Ferrer pone de manifiesto que es totalmente contrario al arte al servicio de los intereses del poder (entiéndase éste como político, económico, ideológico, entre otros) y que está a favor de la creación libre y viva, es decir, que no teme trasgredir los tradicionales límites formales, procedimentales y temáticos del arte clásico (Apartados 1 y 2).

- La segunda es, que tales características se ven hartamente reflejadas en las bases del Arte de Acción en su sentido más purista, así como en el trabajo de muchos/as artistas pertenecientes a ésta y otras corrientes de vanguardia rupturistas, experimentales y comprometidas (Apartado 2).

- La tercera es, que el trabajo llevado a cabo por Esther Ferrer tanto en su faceta como pedagoga como en el seno de ZAJ procuró la visibilidad (y por tanto, la existencia) de otras maneras de hacer y de pensar que, por su disidencia trasgredieron la política social,

---

178 BONET, Juan Manuel (1987): “El músico Juan Hidalgo imparte en el Círculo de Bellas Artes de Madrid un taller de arte actual”, *Diario 16*, 21/11/1987.

179 Llegados a este punto, es importante recordar, que, como hemos indicado en diversas ocasiones, en el actual capítulo no nos propusimos estudiar pormenorizadamente la prolífica y amplia trayectoria de la artista, ya que esto excedería los límites de nuestro estudio. Igualmente, señalamos que la consulta de los datos detallados puede efectuarse en el Anexo 2.

educativa y cultural franquista y desafiaron la validez y la lógica de los sistemas de poder hegemónicos<sup>180</sup>. (Apartados 1 y 2).

- La cuarta es, que en coherencia con su modo de entender la relación entre arte y vida, el modo de crear de la artista se basará en el uso de elementos tan básicos y fundamentales para con nuestra existencia como son el tiempo, el espacio y la presencia (Apartado 2)<sup>181</sup>.

- La quinta es que, como argumentaremos, a partir de su análisis en el Capítulo IV, tales aspectos son clave para interpretar su trabajo, y lo que es más necesario para con nuestra investigación, para demostrar que con su *hacer* artístico, Esther Ferrer defiende la libertad de las personas, comprendiendo la relevancia de los tradicionales dictados de sexo-género-sexualidad como métodos de control social.

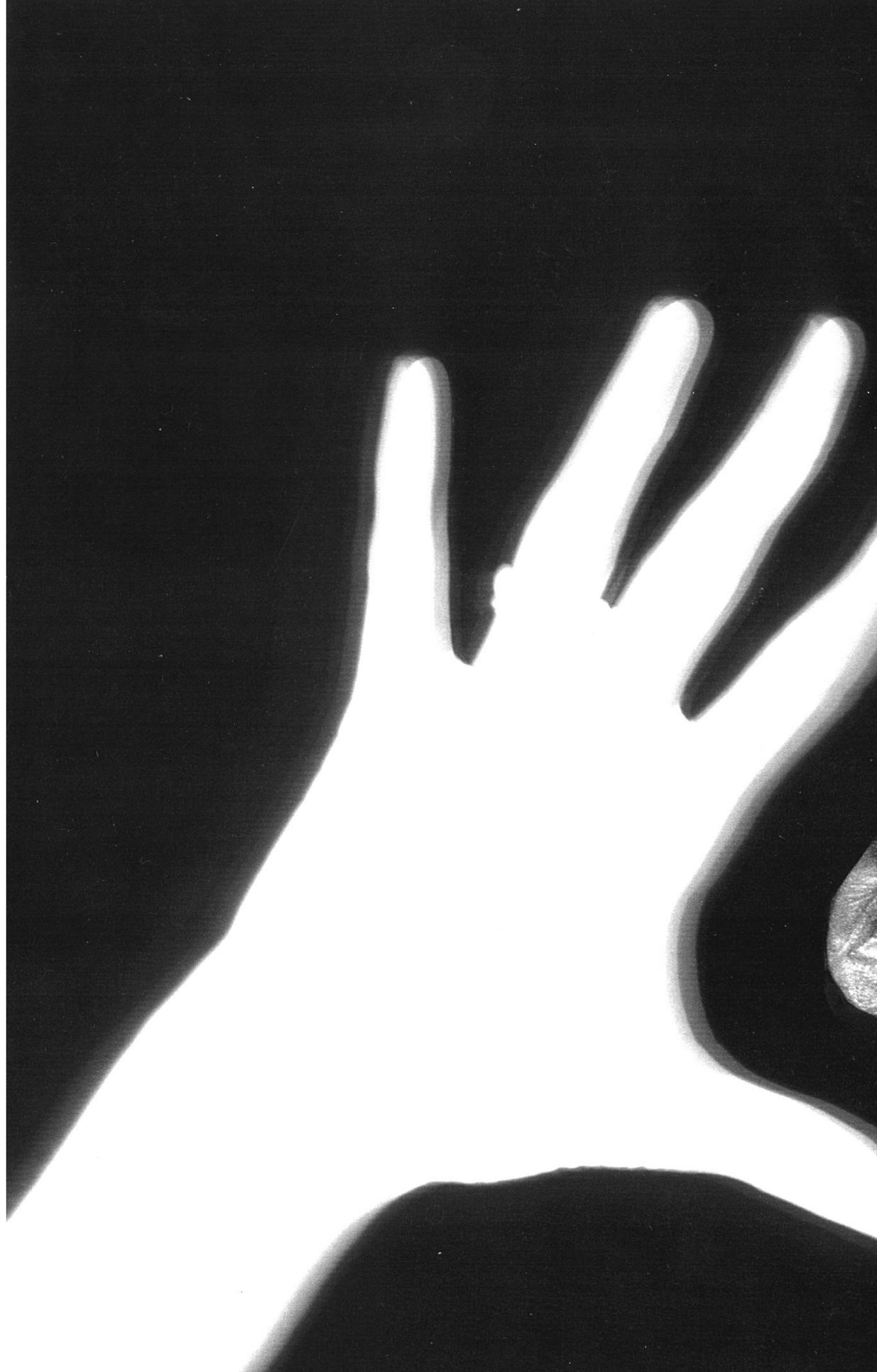
Todo ello la convierte en una de las pocas mujeres artistas que, sin amilanarse por las numerosas y diversas trabas franquistas, trasgredieron los dictados de género de su época, la sitúa dentro de la vanguardias artística nacional e internacional, y subraya que su necesidad y voluntad de hacer y de crear en libertad, es una prioridad. Como argumentaremos en los Capítulos III y IV, respectivamente, esto último se puede comprobar en su producción periodística y en su actividad feminista, así como en su sentido y prácticas artísticas.

---

180 Nos estamos refiriendo a aquellas fórmulas y estructuras que, como denunciaba el pedagogo Celéstín Freinet en su método educativo, radican en un planteamiento bipolar y jerárquico basado en compartimentos estancos.

181 Como profundizaremos en el Capítulo IV, la combinación del citado trinomio junto con el humor y el azar procurará una infinidad de posibilidades formales, procedimentales y temáticas que se ven reflejadas en su obra.

Esther Ferrer: Las manos de la artista o Autorretrato  
[con manos y ojo], rayograma, 1977-2006 (Archivo  
personal de la artista, París, 2006).



ESTHER FERRER Y LA ACCIÓN DE (RE)ACCIONAR:  
FEMINISMO Y PRÁCTICA PERIODÍSTICA

\_CAPÍTULO III



Tras haber contextualizado en el capítulo anterior el recorrido de Esther Ferrer en los escenarios artísticos nacional e internacional, y habiendo ofrecido un primer acercamiento a su sentido y prácticas artísticas, en éste estudiaremos la implicación de la artista en la lucha feminista que se libraría, sobre todo, a partir de mediados del siglo XX, la labor que desarrolló como periodista, y la relación entre el citado movimiento y el arte hecho por mujeres, en el que inevitablemente se sitúa su actividad artística como un ascendente conceptual de lo que veremos en el Capítulo IV.

Para llevar a cabo tal empresa, articularemos nuestro discurso en tres apartados. En el primero, por un lado, abordaremos la situación del feminismo español desde el momento previo a que se produjese la irrupción franquista y el recorrido de sus homónimas en Francia a partir de 1970, y por otro, identificaremos cuáles fueron sus principales reivindicaciones. De este modo, nos proponemos contextualizar las actividades llevadas a cabo por la artista en el escenario español y francés, ya que en el segundo participaría activamente y de él extraería las noticias que, a partir de 1976 y hasta 1997, publicaría como periodista en el primero. En siguiente apartado, examinaremos su producción periodística con el fin de dar a conocer la importante labor informativa llevada a cabo por la artista en los terrenos artístico y social, y reconocer varios aspectos que son de gran interés para la defensa de la hipótesis principal de nuestro estudio. Finalmente, en el tercero, abordaremos la confluencia entre la lucha feminista y el arte de vanguardia como ejemplo de los nuevos planteamientos, temáticas y métodos artísticos utilizados en ese período, y con la práctica artística de Esther Ferrer (Capítulo IV). En este sentido es fundamental aclarar que, como indicamos en la Introducción, nuestro objetivo no persigue etiquetar a la artista como “artista feminista”, sino demostrar que una parte de su obra comparte con el Arte Feminista el tratamiento de muchas de sus principales temáticas así como diversos modos de hacer. Relacionado con esto está que, como comenzamos a tratar en el pasado capítulo, en ambos terrenos el cuerpo comenzase a cobrar un relevante lugar en los sentidos social e individual, y como estudiaremos en el siguiente, su importancia sea capital en la práctica artística de la donostiarra.

De acuerdo a la hipótesis principal de nuestro estudio, la implicación de Esther Ferrer en tales escenarios, en las vías periodística, feminista-activista y artística (desarrolladas éstas contemporáneamente), pone de relieve una clara conexión entre sus intereses personales y profesionales y su forma de (re)accionar<sup>1</sup>, y a su vez con sus experiencias como persona que ha nacido con un sexo de mujer y como artista en los contextos en los que vivió con anterioridad.

---

1 Empleamos el término (re)accionar en términos de causalidad, es decir, considerando que las actividades desarrolladas en cada uno de los ámbitos especificados forma parte del presente biográfico de la artista pero también de lo vivido hasta entonces.

## 1. ESTHER FERRER Y LOS MOVIMIENTOS FEMINISTAS ESPAÑOL Y FRANCÉS

Habiendo expuesto en el Capítulo I los principales condicionantes sociopolíticos a los que tuvieron que hacer frente las mujeres de la generación de Esther Ferrer en España y Francia<sup>2</sup>, y tras subrayar en el Capítulo II el carácter machista del sistema cultural imperante, en este primer apartado estudiaremos la lucha librada por las feministas españolas y francesas con el fin de relacionar las actividades llevadas a cabo por Esther Ferrer en este frente específico.

Para ello, y mediante una estructura de dos bloques, trazaremos una panorámica en la que, por un lado, se reconozcan las principales reivindicaciones de las feministas españolas y su recorrido desde la II República hasta que consiguieron reorganizar su lucha como frente específico (1975 *ca.*), y por el otro, demos a conocer las principales problemáticas por las que batallarán las feministas francesas de la década de los setenta, así como los escenarios en los que se desarrolló su lucha. El marco acotado abarcará, casi en su totalidad, los años en los que Ferrer vivió en España y viajó a Francia, Alemania, Reino Unido, Estados Unidos y Canadá, será anterior al inicio de su actividad periodística (1976-1997), y es contemporáneo a su trayectoria artística y feminista<sup>3</sup>. Éste nos servirá además, para ilustrar la situación en la que se encontrarían el feminismo autónomo y francés justo antes de que la artista publicase numerosos artículos, reportajes y entrevistas tratando temas de candente actualidad para con las mujeres y los/as homosexuales, entre otros/as colectivos oprimidos.

De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, el tratamiento de lo anterior contribuirá a la defensa de la hipótesis desde la que planteamos, que las experiencias vividas por la artista en tales contextos y su forma de (re)accionar ante las estructuras de poder hegemónicas que hacen uso de los mandatos sexo-género-sexualidad para coartar la libertad de las personas, evidencian su rechazo hacia éstas y ejemplifican su combativa actitud en las vías feminista-activista, periodística y artística.

---

2 Como hemos ido tratando en los capítulos anteriores, y de acuerdo al enfoque de nuestro estudio, la mayor parte de los problemas con los que se encontraron las mujeres de este período en Occidente – y no sólo en el Estado español y en Francia, sino también en EE.UU. y en otros países capitalistas- fueron consecuencia de las medidas biopolíticas adoptadas por los dirigentes de estas naciones. Éstas estuvieron vinculadas no sólo a fines económicos sino también ideológicos: tradición, heterocentrismo, machismo, etc.

3 Al respecto, es importante subrayar que, como estudiaremos a lo largo del actual capítulo, la batalla emprendida entonces por las feministas españolas y francesas compartió con el movimiento feminista anglosajón, además de idénticos objetivos, muchos *modus operandi* y una rápida expansión a todos los ámbitos de actuación y del conocimiento. De entre éstos, y como trataremos en el tercer apartado, destacamos la emergencia del Arte Feminista.

## 1.1. EL FEMINISMO ESPAÑOL Y ESTHER FERRER

De acuerdo a los objetivos indicados anteriormente, a continuación describiremos a grandes rasgos las distintas etapas por las que pasó el feminismo español como consecuencia de la dictadura franquista hasta conformarse como un movimiento específico autónomo y organizado. Sin embargo, para ello iniciaremos nuestra exposición poniendo en antecedentes la situación del feminismo justo antes de la irrupción franquista, para posteriormente estudiar el período de rearticulación del citado movimiento. Este recorrido, como señalamos con anterioridad, fue casi paralelo al desarrollo vivencial de Esther Ferrer, y aunque ésta nunca formaría parte de ningún grupo organizado clasificado como feminista en España, sí que combatiría por su causa desde diferentes ámbitos. De ello es significativo que mediante su práctica artística y educativa Ferrer trasgrediera y desafiara los tradicionales dictados de sexo-género-sexualidad de su época y contexto<sup>4</sup>. Asimismo, y como también indicamos entonces, el tratamiento del marco acotado se presenta por un lado, como antecedente de las actividades feministas llevadas a cabo por Ferrer en París a partir de 1973, y por otro, como una descripción de la situación en la que se encontraban las mujeres españolas cuando la periodista comenzó a publicar en diversos medios de comunicación españoles información relacionada con las injusticias sociales sufridas por el citado colectivo así como por el homosexual, entre muchos otros. En relación a esto, y como profundizaremos en el tercer apartado del actual capítulo, cabría reiterar el gran calado que tuvo el feminismo en el trabajo muchas creadoras españolas y extranjeras de este período<sup>5</sup>, entre las que como plantea el enfoque de nuestro estudio incluimos a la propia Esther Ferrer.

Es por todo ello, por lo que consideramos necesario recontextualizar las actividades llevadas a cabo por Esther Ferrer durante su larga estancia en la represiva España franquista para de este modo, subrayar en primer lugar, que su postura crítica fue entonces -y sigue siendo ahora- contraria a la discriminación social y está a favor de la libertad de expresión y de actuación. En segundo lugar, que se remonta a tiempos anteriores a su incursión en la escena feminista francesa. Parafraseando a la artista, su actividad feminista le “sale de las tripas” (García Muriana, 2009). Y en tercer lugar, que ésta destiñe en las vías de actuación artístico-educativa, feminista-activista, periodística y artística.

---

4 Consideramos que avalan nuestra valoración, sobre todo, el recorrido y el trabajo desarrollado como miembro de ZAJ, la pedagogía impartida a niños y a niñas –igualitaria, sin distinción de sexo- en los dos proyectos artístico-educativos desarrollados en San Sebastián y en Vizcaya, y su expulsión de la Universidad del Opus Dei por protestar contra el jerárquico sistema educativo franquista.

5 Como iremos tratando a lo largo del presente capítulo, y al igual que sucedió con el arte de vanguardia, la persecución y la erradicación de la conducta feminista provocó la acusada ausencia de feministas en el Estado español así como la invisibilidad de sus denuncias. La repercusión de tales acontecimientos, en combinación con los casi 40 años de aislamiento del país y con la tan interiorizada educación machista en la sociedad española, conllevó múltiples carencias en ambos terrenos. Esto, además de continuar siendo una asignatura pendiente en la actualidad, requirió de una ardua labor y dedicación por parte de las feministas, entre las que destacamos por su trabajo y por ser la artista objeto de nuestra investigación, a Esther Ferrer.

### 1.1.1. LA IRRUPCIÓN DEL FRANQUISMO EN EL FEMINISMO ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DEL S. XX

Contemporáneamente al período de efervescencia vivido por el feminismo anglosajón a principios del S. XX, durante la II República (1931-1936) el feminismo español alcanzó algunos de los grandes logros que en materia de sexo, género y sexualidad este movimiento se propuso obtener a finales del siglo anterior. A lo largo de este breve período (en el que se encuentra inscrita la Guerra Civil, 1936 y el nacimiento de Esther Ferrer, 1937) y enriquecido por la participación de mujeres de diversas inclinaciones políticas e ideológicas (liberales, anarquistas, republicanas, católicas y comunistas), el movimiento autóctono recogió el testigo de sus antecesoras, las sufragistas y las socialistas<sup>6</sup>. Así, el relevo generacional feminista se encargaría de poner en entredicho aquellos paradigmas de género de la época y argumentos mediante los que se había delimitado severamente la autonomía y el destino del colectivo de las mujeres<sup>7</sup>. Éste reivindicó nuevamente su derecho a al voto, a una igualdad laboral, salarial, jurídica y legal, y quizás más tímidamente, el control de su propio cuerpo.

Es significativo que con anterioridad a la dictadura franquista apareciese un nuevo modelo identitario (inestable, ya que desapareció tras la Guerra Civil y fue eminentemente urbano) conocido en el Estado español como *Nueva Mujer* o *Mujer Moderna*, y en Francia, como *garçonne*<sup>8</sup>. Este cortocircuito de género se caracterizó formalmente por un canon más varonil (ropa, corte de pelo, figura, etc.), y actitudinalmente por su participación en esferas sociales y actividades prototípicamente masculinas. Tal figura identitaria trasgrediría los roles y cometidos que durante siglos y según los poderes religiosos, políticos y médicos eran “propios” de su sexo. Este fenómeno social (y de tendencias) fue reflejo de la etapa de transformación de los modos de vida consecuencia de la primera gran guerra y del trabajo en

---

6 El Feminismo Socialista formula una crítica al capitalismo y al patriarcado (término que no se acuñaría hasta los años sesenta del siglo XX) de forma conjunta. Se centra fundamentalmente en la situación laboral de las mujeres obreras, la incorporación al trabajo como un modo de independencia del hombre, la productividad del trabajo doméstico, etc. en un contexto marcado por el proceso de industrialización occidental y el nacimiento del movimiento obrero. Nace de la teoría marxista, pero también como reacción a ésta debido a una ausencia de consideración de explotación en la obra de sus autores principales, como Karl Marx. Uno de sus máximos exponentes fue Flora Tristán.

7 Como texto ineludible de la época y que, en cierto modo, hace visible la reflexión sobre el género como mascarada, o lo que es lo mismo, como constructo social (siendo recuperado décadas más tarde por las feministas de Segunda Ola), hemos de citar “La masculinidad como mascarada” (1929) de la psicoanalista francesa Joan Rivière. En éste texto, la autora advierte de la existencia de un tipo de mujer que, dada su posición de poder (masculinidad), interpreta o encarna un rol social más cercano al femenino para conseguir ser ‘invisible’ como mujer (coartada) en el ámbito laboral hasta entonces sólo destinado a los hombres.

8 El término fue tomado de la novela homónima de Victor Marguerite de 1922, en la que la protagonista, Monique, es una joven burguesa que se rebela antes de casarse, se marcha y se corta el cabello “a lo *garçonne*” como símbolo de autonomía/rebeldía y de rechazo al orden establecido.

la ciudad, y llegó a ser aceptado en algunos círculos específicos. Así, durante la II República ambos modelos de mujer, el tradicional y el “moderno”, convivieron<sup>9</sup>.

La abundante y prolífica actividad desarrollada por las feministas españolas de principios de siglo dio lugar a que, en 1931, se reformasen algunos de los artículos de la Ley Electoral reduciendo la edad de voto a los 23 años, reconociendo el derecho a que las mujeres fueran electas<sup>10</sup>, o aprobándose en el Estado español el Sufragio Universal. Asimismo, en 1932, se promulgó la Ley del Divorcio. Todos estos logros ponían a España a la cabeza como país progresista y feminista. De este modo, y a pesar de las diferentes opiniones sobre la naturaleza de la opresión femenina así como sobre si las mujeres debían estar o no vinculadas a los partidos políticos y/o a los sindicatos<sup>11</sup>, en el terreno de la política española se contó con figuras muy relevantes. Por poner algunos ejemplos, citamos a la comunista Dolores Ibárruri (*La Pasionaria*), la anarquista Federica Montseny o la miliciana Teresa León, y mujeres de las filas de CNT, de UGT, de asociaciones como la Unión de Mujeres Antifascistas, o con escritoras de renombre como Irene Falcón o Lidia Falcón, entre muchas otras.

Clara Campoamor (5d) en un mitin de la Agrupación Unión Republicana Femenina, Madrid 1932 (*La II República*, 2006: [64]-65) // Dolores Ibárruri, Pasionaria, pidiendo la defensa de Madrid en un mitin del Frente Popular celebrado en el Monumental Cinema, Madrid 1936 (*La Guerra Civil I*, 2006: 172).



Manifestación de sufragistas pidiendo el voto femenino, Madrid 1933 // Manifestación a favor de la igualdad de la mujer, con puño en alto, al estilo antifascista, Madrid 1934 (*La II República*, 2006: 118-119; 151).



9 Para más información al respecto, véase *Amazonas mecánicas* (Sentamans, 2010).

10 De entre los 470 miembros que conformaban la Cámara de los Diputados este mismo año, dos serían mujeres: Clara Campoamor, del partido Radical de Lerroux- y Victoria Kent, del Radical-Socialista; sumándose a este cómputo unos meses más tarde, la escritora y feminista Margarita Nelken. A pesar de la confrontación ideológica producida entre las diputadas Campoamor —a favor del voto integral femenino- y Kent —en contra-, en octubre de 1931 se aprobaba en el Estado español el Sufragio Universal.

11 Debido a su relevancia para con nuestro estudio, retomaremos todas estas cuestiones cuando tratemos en el siguiente punto el feminismo español de los años sesenta y setenta.

De las citadas personalidades consideramos imprescindible subrayar que a través de su acción (escritos, discursos y lucha) dilucidasen y/o planteasen (dependiendo del caso) hipótesis relativas a la naturaleza de la opresión de las mujeres y de la explotación del proletariado. No obstante, y al igual que habría sucedido con la actividad de los partidos políticos y sindicatos, este combativo frente se vio considerablemente debilitado tras el alzamiento militar de 1936. Como tratamos en el Capítulo I, ello fue debido al fuerte ataque y a las represalias del régimen consiguiente a lo largo de toda la dictadura (1939-1975). Como mencionamos entonces, la victoria del bando nacionalista en la Guerra Civil española obligó a muchos/as de sus detractores/as a huir del país, y a otros/as tantos/as a cesar su actividad y/o a batallar desde la clandestinidad. Este fue el caso de muchas feministas y militantes de grupos pro igualdad quienes como sus compañeros y camaradas, se vieron abocadas al exilio.

Algunas de ellas aprovecharon su nueva posición para actuar contra el franquismo desde países como Francia, México, Argentina o Rusia. Desde ahí e inscritas o no en plataformas políticas, estas mujeres participaron en actos y actividades antifascistas y produjeron textos que, en algunos casos y con mucha dificultad, llegarían a adquirirse dentro de las fronteras de Franco. En relación al reducto feminista que permaneció activo en España durante la dictadura, cabría decir que estuvo conformado por quienes sobrevivieron a este negro episodio de nuestra historia reciente y lucharon desde la clandestinidad, bien en el seno de los partidos políticos y sindicatos, o como en el caso de las *Milicianas* o *Maquis*, actuando contra el nacional-sindicalismo, sobre todo, desde el medio rural<sup>12</sup>.



Reparto de armas a los/as milicianos/as, Madrid 1936 // Muchachas de las Juventudes Socialistas Unidas, Barcelona 1934 // La miliciana (*La Guerra Civil I*, 2006: 86; 166-167).

12 A fecha de hoy, se desconoce el incalculable número de mujeres que murieron fusiladas o en las cárceles, debido al hambre, al frío y/o a las insuficientes condiciones higiénicas. Esta es una asignatura pendiente que, como bien demuestra la historia reciente del Estado español, difícilmente será recuperada si no se aplica una ley como la de Memoria Histórica o similar.

De este modo, el ataque y la contención de aquellas líneas de fuerza democráticas y feministas, en combinación con la aplicación de las medidas biopolíticas expuestas en el Capítulo I, contribuyó decisivamente en el restablecimiento y mantenimiento de un sistema sustentado en los tradicionales dictados de sexo-género-sexualidad. Como vimos entonces, todo ello comportó la transformación del tejido social español reduciendo así los cometidos y ámbitos de actuación de las mujeres. Este proceso de instrumentalización de la sociedad se desarrolló casi paralelamente al recorrido vital de Esther Ferrer, limitando así desde su infancia hasta su madurez la visibilidad y el conocimiento de modelos identitarios y modos de pensar y de actuar distintos a los que impuso el régimen. Tal y como expusimos en el Capítulo I, la política franquista fue ejercida en todos los ámbitos y se dirigió a todas las direcciones. Esto procuró la configuración de una sociedad y cultura jerarquizada, androcéntrica, heterosexista y bipolar. Sin embargo, y por la maleabilidad de la conducta humana durante la niñez y juventud, consideramos que el ámbito educativo es fundamental en el proceso de construcción identitario de las personas y por lo tanto, de la sociedad. Es por ello por lo que quisiéramos hacer hincapié en que durante las citadas etapas, Esther Ferrer recibió una educación cuyo fin era instruirla para desempeñar los papeles de madre, esposa y cuidadora. Asimismo, cabría tener en cuenta desde un punto de vista ideológico, la formación recibida en las carreras de Asistente Social y Magisterio (cursadas por la artista alrededor de la década de los cincuenta), especialmente en materia de sexo/género/sexualidad.



“El deporte en la casa”, *Medina*, revista de la Sección Femenina, 29 de noviembre de 1942 // “Vosotras, camaradas casadas, tenéis también una misión”, *Medina*, revista de la Sección Femenina, 23 de abril de 1944 (*Desacuerdos* 7, 2012: 60 y 61).

Como trataremos a continuación, a pesar de que tras la derrota de los países del Eje (1945) se fortalecieron muchos de los grupos pro democracia<sup>13</sup>, el frente feminista español no fue capaz de tomar un nuevo aliento hasta alrededor de los años sesenta. Recordemos que fue en torno al inicio de la mencionada década cuando aprovechando las primeras fisuras producidas en la política del régimen, Esther Ferrer comenzó a viajar regularmente a Francia en busca de información y de experiencias, y a disfrutar de las posibilidades que le ofrecía el reducto artístico vasco (Capítulo II).

### 1.1.2. NOTAS RELATIVAS A LA REARTICULACIÓN DEL MOVIMIENTO FEMINISTA ESPAÑOL EN LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

Durante los años sesenta, y coincidiendo con la gestación del movimiento feminista organizado en España, Esther Ferrer estudiaba las carreras de Filosofía y de Periodismo, viajó a Londres, residió dos veces en París y desarrolló las dos apuestas artístico-educativas “freinetianas” donde niños y niñas recibirían el mismo trato y contenidos. En 1967 la artista unía su trayectoria artística a la de ZAJ, trasgrediendo de este modo muchos de los supuestos “femeninos” y la moral de la época. Al respecto de tales cuestiones, incluimos las palabras de la artista:

“[...] Naturalmente, yo soy feminista y he hecho todas estas cosas dentro del feminismo, pero cuando hay una urgencia, y durante la dictadura franquista la había, se actúa pero no se suele reflexionar sobre los contenidos, porque existe esta urgencia de hacer, así que nosotros hacíamos. Con respecto a la lucha puramente feminista, creo que el hecho de que yo hiciera ciertas cosas como Zaj, en España y en el medio machista, ya era un acto de lucha feminista, teniendo en cuenta que a mí me llamaban puta en los periódicos. [...] En aquel ambiente yo hacía mi trabajo y estudiaba mucho, pero lucha feminista de grupo no había, y yo me pasaba el día con hombres, con artistas que eran mis amigos.” (*Desacuerdos 2*, 2005: 159).

Respecto a su declaración consideramos interesante realizar las siguientes observaciones. La primera es que entre las lecturas de la artista de ese período se encuentren títulos como *Un Mundo Feliz* (Aldous Huxley, 1932), o los ya referenciados *El Segundo Sexo* (Simone de Beauvoir, 1949) y *Do it! Escenarios de la revolución* (Jerry Rubin, 1970), entre otros. Dado

---

13 Es significativo de la supervivencia y acción feminista, y del punto de inflexión producido en el periodo, que en 1944, Carmen Laforet recibiese el Premio Nadal por su novela *Nada*, y la condesa de Campo Alange publicase el primer libro feminista de la posguerra, *La guerra de los sexos*; y que en 1947 Irene Falcón escribiese un artículo titulado “La participación de las obreras en el movimiento huelguístico de España” (publicado en el mensual del PCE), en el que informaba acerca de los logros de la huelga de trabajadoras del textil de Manresa, Bajo Llobregat y Hospitalet.

que el carácter estas publicaciones es contestatario (cuestionaban las estructuras de poder hegemónicas desde diferentes enfoques), estimamos que ponen de manifiesto el interés de Ferrer por las relaciones entre política, sociedad y cultura. Y la segunda es que la “urgencia de hacer” a la que hace referencia la artista influyese en su forma de intervenir en el medio social y cultural, y como trataremos a continuación, ésta fuese un factor decisivo para que los diversos grupos y asociaciones feministas se anexionasen al resto de los bandos antifranquistas. De este modo, y en un primer momento, antepusieron la necesidad del restablecimiento de la democracia en el país a la de fortalecer su lucha específica.

En torno a este tema, cabría subrayar que aunque con frecuencia el origen del movimiento feminista organizado en el Estado español ha sido establecido entre los años 1965 y 1975, contamos con sendos ejemplos que indican que éste se remonta a una red de mujeres, si bien raquífica pero existente, que a principios de la década de los sesenta articularon su combativa actividad al margen de los espacios institucionales. Las estrategias de resistencia utilizadas por estas mujeres durante el mencionado período fueron variadas. Éstas abarcaron actividades como las reuniones clandestinas, la participación en las huelgas, la realización de pintadas callejeras y la difusión de panfletos y octavillas mediante las que visibilizaron parte de sus denuncias, entre otras. Algunos de estos métodos también iban a ser utilizados por el movimiento homosexual que no tardaría mucho en anexionar su lucha con la feminista.

De entre los diversos colectivos que se organizaron con el propósito de alcanzar la emancipación de la mujer destacamos por sus similitudes y diferencias al Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer (SESM) y al Movimiento Democrático de Mujeres (MDM). El primero de ellos fue fundado en 1960 por iniciativa de un grupo de intelectuales católicas entre cuyos miembros figuraron María del Campo Alange y la deportista de élite Lili Álvarez<sup>14</sup>, y estuvo vinculado a la tradición liberal, enmarcado dentro de la línea católico-progresista. El segundo surgió a mediados de los años 60 como consecuencia de la asociación clandestina entre un conjunto de mujeres y algunos partidos políticos democráticos. De hecho, éste fue promovido por el PCE y el PSUC y en él confluyeron líneas de pensamiento marxistas, socialistas y comunistas<sup>15</sup>.

En relación a los diferentes caminos emprendidos por el SESM y por el MDM se debe señalar que ambas líneas de lucha (la liberal progresista y la demócrata) coexistieron y defendieron que para conseguir la emancipación de la mujer era condición *sine qua non* la incorporación de la misma a todos los niveles de la sociedad. Para ello, éstas reivindicaron sus derechos y un trato igualitario, sobre todo en materia educativa, laboral, jurídica, entre otros aspectos.

---

14 Un paradigma de mujer moderna en los años 20, y entre otras publicaciones, autora de *Feminismo y espiritualidad* (1964).

15 Véase al respecto, GRAU BIOSCA, Elena: “De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado español. 1965-1990” (Théband, 2003: 737).

Sin embargo, y según afirma la historiografía feminista, el SESM únicamente aspiró a alcanzar este objetivo, mientras que para las socialistas y las comunistas esta meta sólo constituía el paso intermedio en el proceso de toma de conciencia de las mujeres en relación a la lucha de clase obrera y contra el capitalismo<sup>16</sup>. En palabras de la historiadora e investigadora Elena Grau Biosca (Théband, 2003: 737-738), la línea divisoria entre ambas perspectivas consistió básicamente en que “Mientras que el enfoque liberal consideraba a las mujeres como un grupo social atrasado y discriminado en su integración social moderna [...]” y proponía como solución la promoción de la mujer mediante la educación y la incorporación al mundo laboral, el marxista “vinculaba la opresión femenina a la opresión de clase que sufría el proletariado y por tanto, su emancipación a la de éste, es decir, a la transformación de la sociedad en un sentido socialista”.

Como iremos tratando al hilo de nuestro discurso, esta última línea estuvo más próxima al pensamiento de Esther Ferrer, aunque tampoco se convertiría en su bandera. Máxime si tenemos en cuenta que, como estudiaremos en el Capítulo IV, la artista se autodefine como anarquista.

Con objeto de ampliar su contexto y las mencionadas perspectivas, a continuación expondremos la hipótesis planteada por las investigadoras Carmen Navarrete y Fefa Vila (*Desacuerdos 2*, 2005a: 158-187). Desde ésta ambas autoras plantean que tanto la teoría como la práctica de las mujeres que se ocuparon del “problema de la mujer” (harto conocido como “de la condición femenina”), estuvo estrechamente vinculada a dos concausas acontecidas durante el tardofranquismo. La primera y ya mencionada en el Capítulo I fue la transformación estructural que se vivió en España en los años sesenta a consecuencia del incipiente proceso de industrialización y del desarrollo acelerado de los países capitalistas europeos. Y la segunda recae en que la aceptación/incorporación de las mujeres a los grupos democráticos, en cierto modo, tuvo por objeto “engrosar” las filas del bando antifranquista.

En lo que concierne a la primera, consideramos conveniente subrayar que, como en EE.UU. y en Francia, el aumento de la mano de obra, el incremento de la escolarización y la política exterior<sup>17</sup>, contribuyeron a evidenciar la opresión ejercida por el modelo socio-económico capitalista sobre el proletariado y las mujeres. Esto procuró que se multiplicasen las críticas

---

16 “El marxismo siempre ha hablado de contradicción principal –la lucha de la clase dominante, la burguesía, contra la clase dominada, el proletariado-, y ha tratado todos los demás conflictos sociales como secundarios, argumentando que la propia toma del poder por la clase obrera sentaría las bases para resolverlos. La opresión de las mujeres era para los marxistas, y continúa siendo, una contradicción secundaria [...]” “Los partidos demócratas y de izquierda, como buenos europeos del sur católico, se han distinguido por una notable misoginia y homofobia.” (Belbel, 2005: 283).

17 En 1967-69, dentro del Departamento de Derechos Humanos de la Asociación de Amigos de la ONU en Barcelona, se creó la Sección de los Derechos de la Mujer donde ingresó Lidia Falcón (Roig Castellanos, 1986: 382-384).

al arquetipo de femineidad promocionado por el régimen, así como también el número de publicaciones feministas y de actividades desde las reclamaron su igualdad laboral, social, legal o judicial<sup>18</sup>.

Respecto a la segunda concausa, conviene mencionar el hecho de que los partidos socialistas y comunistas no tardasen en incluir en sus programas propuestas que teóricamente facilitarían a las mujeres su incorporación al mercado laboral, la creación de guarderías y de centros de planificación familiar<sup>19</sup>. Asimismo, éstos propondrían la demanda del derecho a “igual salario a igual trabajo” y el acceso a estudios y profesiones reservadas a los varones. Todas estas iniciativas podrían ser fácilmente leídas como una nueva instrumentalización del cuerpo social de la mujer, al ser reconocidas por los partidos políticos y los sindicatos como unas “valiosas aliadas” en su propósito de restablecer la democracia<sup>20</sup>.

Así y en contraste con el fuerte empuje que el movimiento feminista anglosajón vivió durante transcurso de la citada década, la práctica política de las feministas españolas se vio forzosamente enmarcada en los grupos antifranquistas y pro democracia. Como trataremos a continuación, esa relación comenzaría a ser cuestionada a partir de la infiltración de cierta información relacionada con las revueltas feministas acontecidas en el extranjero a partir de Mayo 68<sup>21</sup>. El frente español se iba a plantear conformarse como un movimiento autónomo de lucha específicamente feminista. En 1970, se comenzaban tímidamente a incorporar algunas de las contribuciones más recientes del Movimiento de Liberación de la Mujer estadounidense (*Women's Lib*) y del europeo<sup>22</sup>. Esto provocaría la renovación del discurso

---

18 Es significativo del fortalecimiento del feminismo español que en 1961 se promulgase la Ley sobre Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo. En 1963 se suprimió el artículo 428 del Código Penal impidiendo así que el marido ultrajado en su honor saliera prácticamente absuelto en el caso de que asesinara a su mujer en el momento de cometer la falta (aunque se impusieran fuertes sanciones para la mujer culpable). También en 1961 Lidia Falcón da a conocer su obra *Los derechos civiles de la Mujer* y la condesa de Campo Alange publica *La mujer como mito y como ser humano*. De idéntica relevancia fueron las publicaciones *Los derechos laborales de la mujer* (Falcón, 1962) o *La mujer en España. Cien años de su historia, 1880-1960*, (Alange, 1964), siendo este último considerado en la actualidad como el primer intento de una historiografía de la mujer española (*Desacuerdos 2*, 2005a).

19 Aunque el Plan de Desarrollo, en relación a la primera concausa, ya había insistido en la necesidad de crear guarderías y hogares de ancianos para facilitar el trabajo de la mujer.

20 De acuerdo con la valoración de algunas especialistas en el tema y militantes del movimiento –que compartimos–, el apoyo brindado por el feminismo en la lucha por el restablecimiento de la democracia ha sido poco reconocido y nada recompensado.

21 En la primera mitad de la década de los 60, se tradujeron las obras más destacadas del feminismo extranjero: *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, y *La mística de la femineidad*, de Betty Friedan (que obtuvo el Pulitzer en 1964). En 1965, *Cuadernos para el Diálogo* publicó un número extraordinario titulado «La mujer», el primero escrito únicamente por mujeres, cuyos artículos delatarían la diversidad de posicionamientos dentro del mismo movimiento.

22 Como ejemplo de la intrusión y del calado del Feminismo de Segunda Ola, véase *Hablan las women's lib*, una selección de textos traducidos, seleccionados por María José Ragué Arias (Kairós, 1972).

feminista autóctono y potenciaría su interés por la recuperación de la memoria histórica de sus antecesoras (republicanas, anarquistas, marxistas, comunistas, entre otras)<sup>23</sup>. No obstante, al respecto es fundamental recalcar que debido a la dureza de la dictadura la información que llegaba del extranjero fue escasa, como también lo fue la visibilidad del movimiento. De hecho, no fue hasta el mes de noviembre de 1975 (año en el que murió el dictador) y a raíz de la declaración de Naciones Unidas del Año Internacional de la Mujer, cuando se celebrasen Las Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer en Madrid (6-8/11/1975; todavía en la ilegalidad) y unos meses más tarde Les Primeres Jornades Catalanes de la Dona en Cataluña (1976).



Jornades Catalanes de la Dona, 1976. (Empar Pineda y Joana Bonet: "La noticia y el feminismo": <http://www.prensacadiz.com/la-noticia-y-la-vida/noticia-y-feminismo.html> [última consulta: 15/01/2013] // Pilar Aymerich: Jornades catalanes de la Dona. Performance de NYAKA, 1976 (genealogiasfeministas.net [última consulta: 15/01/2013]).

Ambos casos reclaman especialmente nuestra atención porque en ellos se expusieron y estudiaron muchas de las cuestiones por las que Esther Ferrer estaría luchando desde 1973 en el frente feminista galo y que, como trataremos en el Capítulo IV, también estaría abordando e iba a tratar en su trabajo como artista. Del mismo modo, con objeto de ilustrar el panorama feminista español en el que como trataremos en el siguiente apartado, a partir de 1976 Esther Ferrer en su faceta periodística como corresponsal desde París, difundiría aspectos relacionados con la citada lucha, a continuación examinaremos varios puntos clave hallados en los citados encuentros.

Así pues, destacamos de estas jornadas estatales el hecho de que, por primera vez en el Estado español, se reuniesen miles de mujeres y algunos hombres para debatir cuestiones feministas como el divorcio, la filiación católica, la contracepción, el aborto o como novedad, la relación entre el sistema patriarcal y el modelo de familia tradicional<sup>24</sup>. Del mismo modo, cabe destacar que éstas funcionasen a modo de plataforma en la que tendrían cabida diversas

23 Véase al respecto *El Feminisme a Catalunya* (María Aurèlia Company, Barcelona: Nova Terra, 1973).

24 Más de 5.000 personas asistieron a Les Primeres Jornades Catalanes de la Dona en Catalunya (1976).

líneas de pensamiento que ampliarían el diálogo y fomentarían la creación de nuevos grupos y asociaciones de mujeres. Ejemplo de ello fue la irrupción del Feminismo Radical. Esta renovadora corriente se situó en continuidad con el enfoque marxista y el liberal progresista y estuvo representado por pequeños grupos desde los que se incorporaron teorías y prácticas procedentes del Feminismo de Segunda Ola europeo y norteamericano<sup>25</sup>. Así, las radicales aportaron una nueva perspectiva desde la que se reforzaba la correlación entre la opresión de las mujeres y los modelos socio-económicos imperantes. Para definir dicho vínculo sus militantes adoptaron el término *patriarcado*. A diferencia de otras líneas de pensamiento, su crítica se dirigió indistintamente a la política de los grupos de derechas y de izquierdas así como a los sistemas capitalista y comunista, ya que en su opinión ninguno de éstos mostró un interés real por solucionar la violencia estructural a la que estaban sometidas mujeres. Por todo ello, la citada corriente propuso la militancia en grupos y organizaciones estrictamente de mujeres frente a la filiación partidista y al trabajo en partidos y/o grupos mixtos. De este modo, aspiraban elaborar una política y un ideario feminista que transformase la sociedad.

No obstante y según la historiografía, el Feminismo Radical que se iba a desarrollar en el Estado español no llegaría a ser ni un movimiento organizado ni muy numeroso, pero sus aportaciones iban a influir notablemente en el discurso feminista. Ejemplo de ello es que a partir de su irrupción, las diferentes asociaciones y organizaciones de mujeres comenzasen a debatir acerca de si el frente debía tener o no un carácter específico y se replanteasen si el colaboracionismo con los partidos políticos y con los sindicatos (todos ellos dirigidos por hombres) no significaba la subordinación de su lucha a la de éstos, entre otras muchas cuestiones.

Durante los años setenta, y a pesar de sus discrepancias, el movimiento fue consolidándose a través del debate, de la participación en manifestaciones, de la proliferación de teorías y estrategias de resistencia autóctonas y con la incorporación de nuevos enfoques procedentes de los Feminismos Socialista<sup>26</sup> y de la Diferencia (también conocido como *esencialista*)<sup>27</sup>. Asimismo, la importación de prácticas colectivas como los talleres o grupos de autoayuda –oriundos del Feminismo Radical– procuró un conjunto de testimonios desde los cuales se pondrían de relieve, entre otras cuestiones, el desconocimiento que muchas mujeres tenían entonces de su disfrute sexual y de su genitalidad, o los numerosos casos de maltrato y

---

25 Introdujo los grupos de autoconciencia, autoayuda y reflexión teórica.

26 Poco más tarde pero todavía en paralelo a este debate, apareció como corriente integradora de la tradición marxista y socialista española y del Feminismo Radical, el Feminismo Socialista (procedente de EE.UU.), el cual también se desmarcó del enfoque instrumentalizado que desde los partidos se hacía del movimiento de mujeres, subrayando la necesidad de autonomía, y concentrándose especialmente en el análisis de conceptos como patriarcado y capitalismo.

27 Las feministas marxistas hicieron especial hincapié en la legalización de los métodos anticonceptivos y del aborto, y reivindicaron la creación de centros de planificación familiar; por su parte, el Feminismo Radical cuestionó la sexualidad imperante, planteando que ésta respondía únicamente al placer de los hombres.

violación dentro y/o fuera del marco conyugal. De este modo y como también había ocurrido y/o estaba sucediendo en aquellos países en los que el movimiento feminista se estaba fortaleciendo, se ponía en evidencia que lo que aparentemente eran casos particulares, no eran sino comunes a los de millones de mujeres.



Pilar Aymerich: Manifestación contra la violación y el maltrato, 1976 // Pilar Aymerich: Manifestación contra la violación y asesinato de Antonia España en Sabadell, Barcelona // Pilar Aymerich: Manifestación pidiendo la despenalización del adulterio, 1976 (genealogiasfeministas.net [última consulta: 15/01/2013]).

Consideramos que este cambio de perspectiva se ve reflejado perfectamente en la consigna oriunda del Feminismo Radical: “Lo personal es político”. En palabras de Empar Pineda; una de las figuras más relevantes de la lucha feminista y lésbica desarrollada en el Estado español durante las últimas décadas:

“La mayor parte de las consignas feministas —por fuerza, sintéticas, como toda consigna— aluden a la necesidad de considerar asuntos de la vida cotidiana de las personas como merecedores de ser considerados sociales, políticos, susceptibles, por tanto, de la actividad central del movimiento: «Manolo, la cena te la haces tú solo», «Yo también he abortado», «De noche y de día queremos caminar tranquilas», «Sexualidad no es maternidad», «Mujeres somos, mujeres seremos, pero en la casa no nos quedaremos», «Somos lesbianas porque nos da la gana», «Democracia en la calle y en la cama»...” (Pineda, 1992).

Dan buena cuenta de las citadas transformaciones así como del fortalecimiento del movimiento, que en 1979 y 1980 se celebrasen, respectivamente, las II Jornadas Feministas Estatales de Granada y las I Jornadas Lésbicas. En ambas cobrarían un especial protagonismo cuestiones relacionadas con el cuerpo de las mujeres, con su sexualidad, con la violencia machista, con el uso objetualizado que de éste se estaba haciendo desde la publicidad, el cine, los medios de comunicación y la pornografía, entre otras. En el caso de las I Jornadas

Lésbicas, de manera específica, se haría un especial hincapié en la inclusión de la lucha de las lesbianas dentro del movimiento feminista<sup>28</sup>.



Cartel de las II Jornadas Feministas Estatales, Granada, diciembre de 1979 (*Desacuerdos* 7, 2012: 249).

Así, mientras que en el extranjero, muchas de estas cuestiones habían sido planteadas y estaban siendo reivindicadas desde hacía varios años, en el Estado español empezaría a cobrar cuerpo de la a finales de los años setenta. Teniendo en cuenta el citado *delay* temporal, se podría decir que fue a partir de entonces cuando la sexualidad de las mujeres cobró una dimensión desconocida hasta el momento en el seno del feminismo español. Convivieron entonces líneas de lucha que reivindicaban la maternidad voluntaria y el disfrute sexual de las mujeres, la legalización del aborto y de los anticonceptivos, las denuncias por su explotación sexual –dentro o fuera del matrimonio, por violación, entre otras muchas. Todo ello fue acompañado con un análisis que apuntó a un control y a una manipulación ejercida desde los poderes político, médico, científico y religioso, advertido éste, también desde el campo de la filosofía contemporánea, por pensadores como Foucault (1998: 168):

“[...] ese poder sobre la vida se desarrolló desde el siglo XVII en dos formas principales; no son antitéticas; más bien constituyen dos polos de desarrollo enlazados por todo un haz intermedio de relaciones. Uno de los polos, al parecer el primero en formarse, fue centrado en el cuerpo como máquina: su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las disciplinas: anatomopolítica del cuerpo humano. El segundo, formado algo más tarde, hacia mediados del siglo XVIII fue centrado en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la

28 “Lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente.” (Wittig, 2005: 43). Según afirma la historiografía, los citados encuentros dejaron claro el carácter autónomo del movimiento, y además marcaron una nueva etapa dentro del mismo que, para algunas analistas supone el declive del feminismo organizado en el Estado español. Consúltense al respecto, *Desacuerdos* 2, 2005a.

proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar; todos esos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y controles reguladores: una biopolítica de la población.”

A pesar de las discrepancias existentes entre las diversas líneas de pensamiento feministas, la mayoría de éstas coincidieron en la necesidad real de separar la sexualidad de la mujer de su capacidad reproductiva, así como de una toma de conciencia a propósito de su genitalidad y su placer. De este modo, a excepción del Feminismo de la Diferencia, se negó la maternidad como destino, un argumento a través del cual, como vimos en el Capítulo I, el régimen y sus principales apoyos (la Iglesia católica, la ciencia y la medicina) justificaron la separación de espacios de actuación y la repartición de roles y cometidos.



Revista *Vindicación Feminista*, n.º 29, diciembre de 1979. // Asamblea de Mujeres de Euskadi, Bilbao, finales de los años setenta. (*Desacuerdos* 2, 2005a: 163).

Sin embargo, durante la segunda mitad de la década de los setenta y tras la muerte del dictador, el desarrollo del feminismo español como movimiento continuó muy vinculado a la expansión democrática. Además, y debido a la herencia del franquismo, éste estuvo decisivamente marcado por un modelo social tradicionalista, lo que dificultó la obtención de muchos de sus objetivos. Si bien es cierto que, la Transición posibilitaría la visibilidad, el crecimiento y la diversificación de los numerosos grupos feministas, no obstante y coincidiendo con la opinión de muchas de las feministas que militaron durante el período

tratado, a finales de los setenta, se produciría la pérdida de la presencia del movimiento de mujeres en el espacio público, así como una polarización del debate teórico -reforzada ésta por la importación del Feminismo de la Diferencia, principalmente de Francia e Italia-, que desembocaría una década más tarde, en el feminismo denominado como "difuso"<sup>29</sup>.

Antes de dar paso al siguiente bloque, quisiéramos subrayar varias cuestiones de interés para con nuestra investigación. La primera es, que la situación descrita fue en la que se halló el feminismo español cuando, en 1976, Esther Ferrer comenzó a introducir, desde París, un conjunto de crónicas, de artículos y de entrevistas dedicadas a la práctica feminista llevada a cabo desde los ámbitos de la política, la medicina, la literatura, la performance, las artes escénicas, las asociaciones específicas, entre muchas otras. La segunda es, que contemporáneamente al desarrollo del citado movimiento en España, la artista estaría poniendo en práctica el feminismo sin estar oficialmente vinculada al mismo, y en los ámbitos educativo y artístico. La tercera es, que como trataremos en el segundo apartado del presente capítulo, este posicionamiento también se hizo visible en muchos de los textos en los que, bien de forma abierta, bien de manera transversal, haría patente su manera de pensar. La cuarta es la importancia que para las feministas habría cobrado el cuerpo en los sentidos social y vivencial y que, como estudiaremos en el tercer apartado del actual capítulo, también reconocemos en el trabajo de muchas de las creadoras contemporáneas a Esther Ferrer -sobre todo en las feministas- y en el de la propia artista. Y la quinta es, que aunque debido a la dictadura, el frente español se reorganizó con mucha dificultad, sus reivindicaciones y formas de combatir serían, como veremos a continuación, muy similares, cuando no idénticas, a las de los feminismos francés y anglosajón.

## **1.2. ESTHER FERRER Y EL MOVIMIENTO FEMINISTA FRANCÉS EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA**

En continuidad con el objetivo principal del presente apartado, a continuación estudiaremos los principales escenarios en los que se produjo el fortalecimiento y la expansión del feminismo francés de los años 70, y la participación de Esther Ferrer en los mismos a partir de que se instalase en París en 1973.

Para llevar a cabo tal fin, subdividiremos el actual bloque en dos partes desde las cuales, en primer lugar, retomaremos el contexto francés a partir de 1970 con el fin de abordar parte de su evolución y exponer las principales reivindicaciones de las mujeres de ese contexto. Esta fecha coincide con una parte del recorrido internacional de Esther Ferrer en ZAJ, además

---

<sup>29</sup> Véase al respecto URÍA, Paloma (2009): *El feminismo que no llegó al poder. Trayectoria de un feminismo crítico*. Madrid: Talasa.

de con diversas visitas realizadas por la artista a su hermana Matilde Ferrer, y también con el año en el que se reactiva y organiza el movimiento feminista galo con la aparición del MLF. Y en segundo lugar, describiremos la praxis feminista iniciada por Esther Ferrer -testigo y víctima del machismo franquista- en diversos escenarios donde se desarrolló el frente francés. Estos son: el espacio público (manifestaciones y acciones-protesta), el ámbito de lo privado (reuniones organizadas en casas y espacios no institucionales) y el medio impreso<sup>30</sup>.

De este modo, nos proponemos dilucidar el posicionamiento activo adoptado por esta creadora con respecto a las principales reivindicaciones feministas de este período, para posteriormente (en el siguiente apartado y en el Capítulo IV, respectivamente) demostrar su presencia en las vías de actuación periodística y artística.

### 1.2.1. LA EXPANSIÓN DEL FEMINISMO EN LA FRANCIA DE LOS AÑOS 70 Y SUS PRINCIPALES REIVINDICACIONES

Tal y como explicitamos en los capítulos anteriores, la oleada de revueltas cívicas acontecidas en diversas ciudades de Estados Unidos, Latinoamérica y Europa durante Mayo 68, evidenciaron el malestar social generalizado que, a finales de los años 60, se vivía a escala mundial. Asimismo, su amplia difusión por los medios de comunicación puso de relieve, además de que este sentimiento era compartido, que la protesta emprendida desde el seno de lo social y que se había extendido a los ámbitos artístico y filosófico (entre otros), tan sólo había conseguido hacer tambalear tímidamente los cimientos de los sistemas políticos. No obstante, y como estudiaremos en el presente punto, aunque la esperanza de cambio que dio origen a la protesta más relevante del siglo XX se vio frustrada, este episodio de la historia de Occidente procuró una nueva toma de conciencia social que, en el caso de las mujeres, contribuyó a impulsar y a fortalecer al movimiento feminista. Como hemos indicado en diversas ocasiones, su estallido tuvo lugar a tiempos distintos en diversos países, coincidiendo su impulso con el paso de Esther Ferrer por diversas ciudades europeas (primera *tournee* ZAJ, Francia y Alemania, 1968), estadounidenses y canadienses (segunda *tournee* ZAJ) y con el establecimiento de su residencia en París (1973). En la mayoría de los citados emplazamientos, el feminismo de ese período tuvo un importante calado. No obstante, y como indicamos en el Capítulo I, paradójicamente el restablecimiento del sistema democrático en Francia no se tradujo en la igualdad de hombres y mujeres. En este sentido, es significativo que, dos años después del Mayo Francés, se gestase en el ámbito

---

30 Respecto a la participación de Esther Ferrer en este último escenario, es importante aclarar que en este apartado nos remitiremos únicamente a la proliferación de estudios feministas y mencionaremos algunas de las lecturas a las que la artista tuvo acceso durante este período. Esto es debido a que, por su relevancia para con nuestro estudio, así como por su diversidad y número, el tratamiento de su producción textual desarrollada mediante la vía periodística será analizada con mayor rigor en el segundo apartado del presente capítulo.

universitario un movimiento específico de mujeres conocido el *Mouvement de Libération des Femmes (MLF)*, que en poco tiempo consiguió agitar la escena feminista gala. El MLF se formó bajo influencia de otros colectivos anteriores<sup>31</sup>, y se constituyó como el primer colectivo francés desde el que, de forma específica, se reivindicaría a todos los niveles la igualdad de las mujeres y su emancipación. Además, de entre las principales vindicaciones de su generación, destacamos el derecho al control de la mujer sobre su propio cuerpo, posicionándose a favor de la contracepción, del aborto y de la maternidad consciente y voluntaria. De este modo, el colectivo marcaba el punto de partida para la consolidación del feminismo francés como movimiento socio-político organizado y autónomo, reuniendo a su alrededor a diversos grupos y asociaciones de mujeres cuyas líneas de acción y de pensamiento convergían<sup>32</sup>. Como trataremos en el siguiente punto, a esta dinámica también se iban a unir las hermanas Ferrer.

Así, a diferencia del feminismo español, el francés contaba entonces en su haber con las aportaciones de pensadoras y activistas como Simone de Beauvoir que, a su vez, habrían influido en otros ámbitos feministas internacionales. De igual modo, el diálogo entre el movimiento francés y el anglosajón, fue posible gracias a que éstos disfrutaron de un sistema democrático que les permitiría importar y conocer su trabajo, así como sus principales estrategias de resistencia. En torno a esta cuestión, presuponemos que no es casual que el MLF se diese a conocer a través de una acción pública y colectiva en la que un grupo de mujeres depositaron en el Arco del Triunfo de París una corona de flores en homenaje a “la esposa desconocida del soldado desconocido”, y sobre cuya banda estaba escrito: “Todavía hay alguien más desconocido que el soldado: su mujer.” (26/08/1970). Tal relación es fundamental, máxime si tenemos en cuenta que este tipo de manifestaciones, a las que a partir de ahora y por los motivos que explicitaremos a continuación nos referiremos como “acciones-protesta”, habían sido utilizadas por las feministas norteamericanas en 1968 y habían tenido una notable repercusión mediática.

---

31 Según afirma la historiografía, el *Mouvement de Libération des Femmes* nació como consecuencia de la ruptura de los grupos feministas *Féminin Masculin Avenir (FMA)* -fundado en mayo de 1967 por Anne Tristan-, y *Mouvement Démocratique Féminin (MDF)* -creado en 1962 por un grupo de militantes de la *Fédération de la Gauche Democratique et Socialiste*, con Marie-Thérèse Eyquem a la cabeza-.

32 De entre estos, destacamos por su relevancia para la citada lucha así como por haber sido, algunos de ellos, visibilizados por Esther Ferrer mediante la prensa, a *Choisir* (centrado en la educación sexual y la contracepción), a *Política y Psicoanálisis*, *La Spirale* (vinculado a la cuestión artística y a la mujer), *Videa*, a *Misidora* (desde un planteamiento filmico), *Las Petroleras*, *Cercle Dimitrev* y *Mujeres en Lucha*, con el que las hermanas Ferrer colaborarían. Asimismo, cabría mencionar por su revolucionario carácter a *Self-help*, a *Tribunal Internacional*, a *Violence*, a *Fronte Lesbien*, *Femmes Immigrées* (compuesto éste por españolas, argentinas y portuguesas) y al colectivo latino-americano *GLIFE* (*Group de liaison et d’information des femmes et d’enfants*), entre otros.



*Freedom Trash Can*, Atlantic City 1968; (<http://library.duke.edu/digitalcollections> [última consulta: 10/10/2013]) // *Miss America*, Atlantic City 1968; KAZICKAS, Jurate y SHERR, Lynn (1971): *The Liberated Woman's Appointment Calendar And Survival Handbook*, Universe Books // *À la femme inconnue du soldat*, MLF, París 1970 // *Consignas francesas* (APP, Corinne; FAURE-FRAISSE, Anne-Marie; FRAENKEL, Béatrice; RAUZIER, Lydie (2011): *40 ans de slogans féministes\_ 1970-2010*. Donnemarie-Dontilly: Editions Ixe.

Concretamente, nos estamos refiriendo a *La coronación de una oveja como Miss America* y a *Freedom Trash Can* (Atlantic City, 1968). Ambas acciones públicas y colectivas fueron ejecutadas por un grupo de feministas con motivo del concurso Miss América, con el propósito de denunciar la naturaleza opresiva de los cánones de belleza femeninos, reclamando por lo tanto el control de su propio cuerpo frente a la obligatoriedad del artificio femenino. Este acto de indignación y de protesta colectiva fue presentado públicamente en el

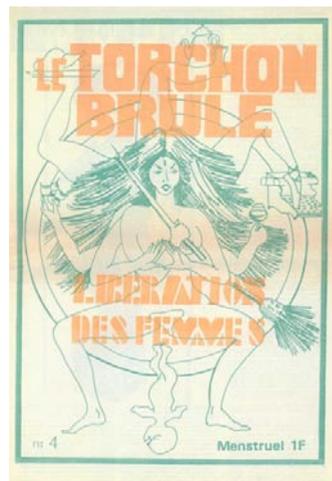
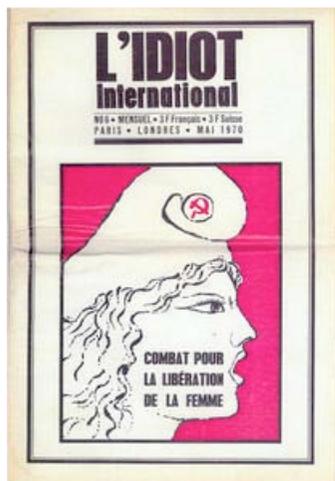
primero de los casos, mediante el simbólico e irónico acto de coronar a una oveja portadora de una banda cuyo texto rezaba: "Miss America". Y en el segundo, radicó en la acción de arrojar fajas, sostenes, tacones y pestañas postizas al "basurero de libertad" –un bidón con una hoguera dentro, con el lema "Freedom Trash Can" pintado en él-. De esta forma, las activistas se liberaban en un sentido literal y simbólico de aquellas constricciones morales asociadas a las prótesis identitarias de este colectivo. Es, debido a la importancia que en este tipo de manifestaciones tuvo el cuerpo en acción, y al significativo uso de objetos en el espacio público, por lo que, como indicamos líneas atrás hemos considerado conveniente hacer referencia a éstas bajo el término de acciones-protesta. Además, de esta manera pretendemos aludir a su fuerte contenido plástico y político.

Por otro lado, y como indicamos en la introducción, los escenarios donde principalmente se desarrolló la práctica feminista de la época y en los que estuvo implicada Esther Ferrer pueden sintetizarse en tres esferas. En primer lugar, está el espacio público, donde tendrían lugar las manifestaciones multitudinarias y las acciones-protesta. En segundo lugar, está el ámbito de lo privado, esto es en lugares de reunión y debate no institucionales como casas o estudios, donde también se realizarían talleres y se planearían estrategias de resistencia. Y en tercer lugar, debe hablarse del medio impreso, donde se difundirían textos propios (teorías, manifiestos, etc.), el imaginario feminista del momento y las traducciones de pensadoras y de pensadores extranjeras/os cuyo trabajo se relacionaba con la teoría y práctica feminista.

Así, y durante los tres primeros años de la década de los 70, las militantes del MLF y de ciertos grupos de mujeres que, por entonces estaban vinculados a los partidos políticos y las contadas asociaciones feministas, comenzaron a reunirse con motivo de las numerosas manifestaciones organizadas a favor de la legalización de los anticonceptivos y de la igualdad (laboral, legal, jurídica, social, etc.), a celebrar encuentros multitudinarios. Asimismo, se elaboraron acciones-protesta (de participación más minoritaria) en contra de la violación, de la maternidad obligatoria, de la exclusión de las mujeres en ámbitos como el artístico o en esferas de poder, entre otras.

Paralelamente al aumento de esta reapropiación del espacio de lo público, en el ámbito de lo privado se empezaron a organizar talleres de autoayuda en los que principalmente se realizó una labor de autoconocimiento del propio cuerpo (de su genitalidad, de su sexualidad) que servían -entre otros aspectos- para cuestionar los cánones de los belleza y el rol asignado a las mujeres, reivindicar el derecho a una sexualidad plena, denunciar la violencia machista, etc. Dichos temas de discusión también fueron protagonistas en el seno de los grupos de reunión, que se dieron encuentro en algunas de las viviendas de las militantes del movimiento, como fue el caso de Esther Ferrer. Y serían fundamentales de cara a redimir, de algún modo, la interiorización de culpa y de sumisión de las mujeres.





“Combat pour la libération de la femme”. *L'Idiot International*, n° 6, Paris y Londres, mayo 1970 // “De Milliers de femmes en révolte” y “Liberation des Femmes”. *Torchon Brûle*, n°3 y 4, junio 1971. Suplementos con ocasión de la Manifestación Contra el Día de la Madre (Chroniques\_du\_MLF\_premiers\_articles\_premiers\_journaux-931099.html [última consulta: 10/04/2013]).

Asimismo, en mayo de 1972, y como ejemplo del significativo aumento de militantes y del interés por las causas feministas reivindicadas en la época, se celebraban las *Toujours à la Mutualité* (auditórium de la Mutualité, París). Estas jornadas reunieron a más de 500.000 mujeres y en las que, entre otras cuestiones, se reivindicó la maternidad voluntaria y el trabajo remunerado y doméstico, y se denunciaron la impunidad de los violadores, la violencia doméstica, el acoso sexual, la degradación de la imagen de la mujer a través de la pornografía y la publicidad sexista, y la represión de la homosexualidad<sup>35</sup>. Además se debatió a propósito de la contradicción que suponía contar con unas leyes igualitarias que en la cotidianeidad no se traducían en una equidad para hombres y mujeres. De esta manera se reforzaba la toma de conciencia de las mujeres respecto a su condición como categoría social y, en la línea del Feminismo Radical, como grupo explotado por y para el sistema patriarcal. Igualmente, cabe reseñar que en el citado encuentro, las lesbianas reivindicasen su reconocimiento dentro del movimiento feminista y elevasen consignas como “la homosexualidad no es contranatural, la heterosexualidad es cultural”<sup>36</sup>.

Dos semanas más tarde de que se produjese el mencionado encuentro y de la manifestación que organizada en contra la violación y la violencia cotidiana de las mujeres, con motivo del Día de la Madre doscientas mujeres se vistieron de niñas y, a modo de procesión, siguieron por los Campos Elíseos de París a una figura que representaba la tristeza y sacrificio de

35 “El ejemplo más claro de esa revolución [la homosexual], ante la imposibilidad de ser sujeto social, la encontramos en los disturbios de Stonewall en New York en 1969, que dará el pistoletazo de salida al asociacionismo gay en todo el mundo.” (Sentamans y Tejero, 2010: 15). Véase al respecto, el análisis llevado a cabo en este terreno por el investigador Daniel Tejero en la citada publicación.

36 <http://maisonsdefemmes.free.fr/dates/mouv.fems.htm> [última consulta: 19/05/2012].

las madres. Su consigna fue “Festejada un día, explotada todo el año”<sup>37</sup>. Según afirma la historiografía, la difusión que desde algunos medios de comunicación se hizo de esta clase de manifestaciones y acciones-protesta generó una gran polémica en la tradicional sociedad francesa, ayudando así a expandir el movimiento.

Como mencionamos en el Capítulo I, cabría recordar que a principios de los años setenta algunos de los partidos políticos franceses empezaron a incorporar tímidamente en su programa político algunas de las reivindicaciones del feminismo. Así, tras años de incesantes denuncias procedentes de diversas asociaciones feministas y teniendo como antecedente la iniciativa a favor de la contracepción de François Mitterrand, en 1972 el diputado Lucien Neuwirth consiguió que se derogase la Ley de 1920 que prohibía la utilización de cualquier método anticonceptivo en Francia. Paradójicamente, y como señalamos entonces, el gobierno galo no difundió esta información entre la población francesa. En junio de 1973, las autoridades francesas presentaban un proyecto de ley para despenalizar el aborto en caso de peligro para la madre, de anomalías en el embrión o de violación. Estos tres supuestos dejaban sin protección a aquéllas que por razones económicas, sociales y/o psicológicas no pudiesen hacerse cargo de un/a hijo/a (siendo éstos los principales argumentos de las mujeres encuestadas al respecto en este período). Esto pone de relieve algo muy enfatizado por el feminismo de la época, y es que a la cuestión de sexo se le sumaba la clase social, el estatus financiero y el discurso médico.

Habría pues que esperar al año 1975, para que se aprobara en la Asamblea Nacional la ley que regularía la interrupción voluntaria del embarazo dentro de las diez primeras semanas de gestación, en medio de una odiosa campaña de difamación<sup>38</sup>. Este fue importantísimo logro para con el movimiento feminista y para con la autonomía y libertad de las mujeres que vino de la mano de la Ministra Simone Veil, quien en torno a este tema sería entrevistada por Esther Ferrer cuatro años más tarde:

“Tras cinco años de aplicación de la ley Veil, las mujeres francesas han comprobado, una vez más, que una ley no soluciona el problema, sobre todo si es restrictiva. La nueva campaña no irá dirigida a conseguir una ampliación más permisiva de la ley, sino la liberalización total del aborto. Esta decisión implica para la planificación familiar francesa (el *Planning*) «una posición moral», pues «una ley sigue siendo el permiso o la prohibición establecida por los otros.» (Ferrer, 1979a).

37 ORTEGA RAYA, Joana (2005): *Simone de Beauvoir. Su aportación al discurso de género*. Universidad de Barcelona [tesis doctoral].

38 “Los integristas de todas las religiones y los machistas recalcitrantes no se equivocaban al combatir la liberalización de la píldora, pues para ellos eso significa que pierden el poder y el control sobre la familia, que ya no son los propietarios del cuerpo de la mujer. En su momento, durante la discusión de la ley sobre la interrupción voluntaria del embarazo, recibí muchos insultos, me trataron de asesina, me dijeron cosas terribles y totalmente fuera de lugar. Sólo respeté las objeciones de las personas sinceramente creyentes, para las que la vida humana empieza en el momento mismo de la concepción [...]”. (Martí, 2005).

Como trataremos cuando abordemos la labor periodística realizada por la donostiarra, ésta pone de manifiesto que, a pesar de los múltiples esfuerzos, la mayoría de los objetivos propuestos por el feminismo de mediados del siglo XX fueron difíciles de alcanzar, quedando muchas de estas tareas inconclusas a fecha de hoy. Ejemplo de ello es que, y como durante décadas denunció la periodista, la aprobación de la ley del aborto no garantizase su buena práctica, entre otras cuestiones.

Antes de dar paso al siguiente bloque y como expondremos entonces y en el siguiente apartado, Esther Ferrer participaría muy activamente y desde distintos ámbitos y escenarios en la lucha por la igualdad jurídica, legal y social de las mujeres, pero también en aquéllos en los que se llevó a cabo una importante labor de concienciación acerca del cuerpo físico y social del citado colectivo, y se reivindicó su liberación. En este sentido, cabría anticipar que, como estudiaremos en el Capítulo IV, existe un reflejo de estas dos últimas cuestiones en su producción artística, sobre todo la que corresponde a ese período.

### **1.2.2. LA PARTICIPACIÓN ACTIVA DE ESTHER FERRER EN EL ESCENARIO FEMINISTA FRANCÉS**

Como hemos indicado en diversas ocasiones, contemporáneamente al momento de mayor auge del feminismo del último tercio del siglo XX, Esther Ferrer habría estado *haciendo ZAJ* en algunas de las principales ciudades europeas y norteamericanas en las que el movimiento se estaba desarrollando, y a su vez estaba teniendo un mayor calado en la sociedad. Tras varios meses fuera de España y habiendo vivido en primera persona el contestatario ambiente político-social y artístico-cultural de diversos escenarios extranjeros, a su regreso a San Sebastián la realidad franquista se le hizo inaguantable. Según la propia artista:

“Al regresar de Estados Unidos yo no tenía ganas de volver a España. Todavía vivía Franco aunque murió poco después, pero ya no tenía ganas. Cosas que antes soportaba mejor me resultaban de repente insoportables, quizá porque antes era más irresponsable respecto a ciertas cosas. La cuestión es que sólo veía los defectos y las virtudes no las veía. Fue entonces cuando decidí venir a Francia, en el 73. París es una ciudad a la que siempre quieres volver, y confieso que en más de una ocasión deseé irme porque vivíamos con casi nada, en el 73 las condiciones eran muy duras porque era más difícil encontrar trabajo.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

A pesar de que, como hemos mencionado varias veces, durante el tardofranquismo se fortalecieron los bandos contrarios al régimen (incluyéndose aquí, las feministas), el trabajo realizado por éstos no habría logrado modificar la dura situación que se vivía entonces en el país. Aprovechando uno de los viajes de José Antonio Sistiaga a París en 1973, Ferrer se fue a pasar unos días allí con su hermana, decidiendo entonces quedarse indefinidamente. Al fin y al cabo, y como mencionaba la artista en la cita anterior, aunque el contexto galo tampoco era la panacea, la capital del Sena seguía conservando un gran atractivo por ser uno de los centros neurálgicos más relevantes del arte y la cultura. Sin embargo, y como ya le habría ocurrido cuando en los años sesenta trabajó de *au pair*, allí tuvo que hacer frente a los *hándicaps* que a la hora de encontrar un trabajo suponía ser mujer y emigrante española<sup>39</sup>. En relación tales limitaciones, es interesante mencionar que, en 1980, la periodista reflexionase en un artículo sobre la que fue su situación como niñera –y por lo tanto hiciera visible- las causas, pros y contras de la ocupación de trabajos subalternos domésticos en Francia:

“Ellas son las «au-pair» llegadas de España en busca de una lengua o de una independencia y a costa de realizar una serie de trabajos que probablemente nunca hubieran llevado a cabo en su tierra.” “[...] lejos de la «protectora placenta familiar», acumulando diversas experiencias que les darán seguridad, les enseñarán a asumir la soledad y «salir de apuros» por sí mismas y en algunos casos, cambiará su vida definitivamente [...]. (Ferrer, 1980a)



Ferrer, 1980a (Bibliografía 2).

39 En relación a la situación laboral de las mujeres en Francia y al tipo de trabajo al que podría aspirar una española en el citado país en pleno proceso de desarrollo industrial, cabría recordar los datos que incluimos en el Capítulo I así como las medidas biopolíticas empleadas por los distintos gobiernos galos para restablecer el tradicional sistema productivo de familia, economía y sociedad.

En otra ocasión, Esther Ferrer accedería a un empleo que, a diferencia del de *au pair*, no respondía a los valores de femineidad de la época (cuidadora) y que, también sería ocupado por emigrantes y exiliados españoles:

“Durante un tiempo trabajé pintando casas. Trabajaba con hombres, un grupo de españoles mayores que yo que hacían trabajos de mantenimiento, gente como yo completamente desclasada. Los conocía en los bares del barrio latino, han sido muy amigos míos -algunos ya han muerto-. Verdaderamente eran gente magnífica, anarquistas totales, estaban implicados socialmente. Tampoco pertenecían a ningún partido, pero eran la gente más inteligentemente política que jamás haya conocido. En este grupo tampoco había mujeres, que yo sepa era la única mujer que hacía este tipo trabajo. A mí me daba lo mismo, no sé si era feminista o no lo era, ni me lo planteaba, yo necesitaba trabajo y ellos me lo daban. [...]” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

Tal y como pone de manifiesto Ferrer, ese trabajo le proporcionó un sustento económico, un trato con personas afines a su forma de pensar<sup>40</sup>, y no le generó ningún tipo de conflicto por ser socialmente considerado como prototípicamente “masculino”. Como bien ponen de manifiesto el tipo de actividades que realizó en el contexto franquista así como el trabajo desarrollado en el ámbito de lo artístico<sup>41</sup>, la donostiarra nunca ha compartido la clase de juicios y valoraciones que pretenden encasillar a las personas:

“[...] esta conciencia que tiene la gente de ser artista yo no la tengo. Es como la gente que dice «yo soy Española» -y a mí qué me importa-. No tengo ninguna conciencia de esta serie de identidades. La única identidad de la que estoy segura es de que soy una mujer, esta es mi única certitud, y a partir de ahí vives y creas y haces. Todas estas certitudes que la gente necesita a mí no me sirven para nada [...]” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

Respecto a que Esther Ferrer ponga el acento en el hecho de que es mujer, es imprescindible aclarar que dicho término es empleado por la artista en un sentido literal, es decir, refiriéndose a su sexo biológico y no a la serie de supuestos culturales que se han asociado y asocian al mismo. Sin embargo, y como iremos tratando a lo largo de nuestro estudio, la artista es más que consciente de que nacer con ese sexo supone tener que hacer frente a un conjunto de impedimentos asociados a imposiciones y convicciones sociales y culturales como las que hemos ido describiendo en los capítulos anteriores, y por las cuales el movimiento feminista

---

40 Como profundizaremos en el Capítulo IV y apuntamos con anterioridad, Esther Ferrer se declara próxima al pensamiento y a la práctica anarquista.

41 Como hemos señalado en alguna ocasión y estudiaremos en los siguientes apartados, éste fue también un escenario reservado celosamente para los hombres.

estaba batallando desde hacía más de un siglo. Tal relación entre el cuerpo de las mujeres y la pérdida de libertad de las mismas, estaba siendo investigada por Ferrer desde hacía algún tiempo y va a continuar siendo un tema de interés durante toda su vida:

“A Simone de Beauvoir y Emma Goldman las conocía ya [antes de instalarse en París]. Las feministas norteamericanas no sé exactamente por qué, como pasábamos mucho a Francia, a Bayona, Biarritz etc. para comprar libros y revistas antes de los 70, no sé; a las francesas como Luce Irigaray o Julia Kristeva, por ejemplo, cuando me instalé en Francia. Como referentes [...] sobre todo, Simone de Beauvoir, Emma Goldman, Mary Kelly [...] y las psicoanalistas feministas de siempre con sus textos teóricos.” (García Muriana, 2005-2014).

Tal y como afirma la artista, en Francia siguió el proceso de búsqueda e investigación iniciado en España, que se enriquecería dentro del círculo feminista del momento y en varios de los escenarios en los que tendría lugar su lucha:

“[...] he ido a muchísimas manifestaciones. ¡Por supuesto! Vamos, a todas. Todas a las que hubo que ir, e iré a todas las que haya que ir. Eso seguro. Yo estoy dispuesta a salir a la calle hoy en día, exactamente como salíamos en los años sesenta y setenta: eso por supuesto.” (García Muriana, 2006b).

“[...] las reuniones a veces las hacíamos en mi casa de entonces. [...] Luego frecuentaba diferentes grupos, uno en el que había muchas médicas, psicólogas y analistas, donde se discutía de todo, pero principalmente de nuestra sexualidad, las relaciones mujer-hombre, nuestro cuerpo etc. Y como corresponde, leía las revistas feministas -que entonces había bastantes- y, toda la literatura feminista de la época, además de Simone de Beauvoir, incluidas las norteamericanas, por supuesto.” (García Muriana, 2005-2014).



Ferrer, 1993p (Bibliografía 2).

Así, como comenta Ferrer, en estos encuentros en *petit comité* se reunirían mujeres procedentes de diversos ámbitos para realizar una labor de toma de conciencia en la que cobrarían una especial relevancia cuestiones relacionadas con el cuerpo, la sexualidad y el deseo de las mujeres, entre muchas otras. Asimismo, en esta clase de reuniones tendrían cabida la elaboración de estrategias de resistencia que posteriormente se pondrían en práctica y, en ocasiones, la realización de un conjunto de “actos psico-mágicos” que, en cierto modo, podrían ser vistos como un exorcismo y/o aquelarre<sup>42</sup> si tenemos en cuenta la interiorización de las pautas de comportamiento. En palabras de Matilde Ferrer quien desde hacía años estaba participando activamente en la escena feminista parisina<sup>43</sup>:

“En otra ocasión nos reuníamos en los talleres o en las casas de las mujeres y allí hacíamos acciones simbólicas como quemar el libro de familia. La cuestión era hacer un trabajo de concienciación y de estructuración de una estrategia de acción y de creación de un grupo de reflexión.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004b: extracto inédito).

La relevancia de estos espacios privados de diálogo también radica en que en éstos se pondría de manifiesto lo planteado en la citada consigna feminista “lo personal es político”, ya que en ellos se compartirían testimonios particulares e íntimos relacionados con el día a día de las mujeres, procurando con frecuencia un no-lugar exento de la opinión de los hombres:

“Pero la cosa más interesante eran las reuniones de mujeres donde los hombres no podían participar, no les dejábamos entrar conscientemente. Evidentemente nos tacharon de dictadoras, estalinistas, etc., pero fue una medida absolutamente necesaria. Yo en el fondo estaba en contra del hecho de no dejar entrar a los hombres pero al final resultó ser absolutamente necesario, por dos razones: primero porque si un hombre toma la palabra no había quién se la quitara; segundo porque en aquella época, desgraciadamente, todavía las mujeres se coartaban si había hombres en las asambleas, y las que no lo hacíamos acabábamos riñendo con el hombre. Entonces, la discusión teórica que era lo que nos interesaba y lo que nosotras queríamos verdaderamente no podía tener lugar. Así que para terminar con el problema, decidimos discutir las mujeres solas.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

---

42 Según Alejandro Jodorowsky (*Psicomagia*, Siruela, 2004), un acto psicomágico es una tarea a realizar, una performance que pueden requerir de la ayuda de otras personas para su ejecución, y que supone una materialización metafórica en el mundo real de un nudo inconsciente.

43 “Mencionemos aquí la impresionante labor de Mathilde Ferrer al frente de la École Supérieure des Beaux-Arts de París. Nos referimos, desde luego, a libros como el editado por la propia Mathilde Ferrer e Yves Michaud *Espaces de l'art. Féminisme, art et histoire de l'art* [París: École Supérieure des Beaux-Arts, 1995], donde se puede encontrar a Kate Linker y a Griselda Pollock; a uno de los mejores compendios de textos sobre vídeo: el editado por Nathalie Magnan *La vidéo, entre art et communication* [París: École Supérieure des Beaux-Arts.], donde se podía leer el artículo de Martha Gever sobre las relaciones entre el vídeo y el feminismo, y el conocido texto de Martha Rosler “La disipación del momento utópico”. (*Desacuerdos 2*, 2005a: 177).

En este sentido, es importante recordar que las feministas radicales abogaron por este mismo trato a los hombres ya que, como hace explícito Esther Ferrer, su participación en este tipo de grupos de debate y reuniones coartaba a algunas mujeres, cortocircuitando así la dinámica del grupo. No obstante, y debido al cambio de circunstancias, este tipo de exclusiones no se hicieron necesarias en otro tipo de escenarios como fueron las manifestaciones. En muchas de ellas también participaron hombres ya que algunos de ellos (su número depende del tipo de vindicación) compartirían su lucha por la legalización del aborto, de los métodos anticonceptivos o por la igualdad laboral, legal y jurídica de las mujeres y de los homosexuales. Sin embargo, la respuesta social generalizada fue acorde a la educación y a la cultura de la época. Arroja luz sobre esta cuestión el siguiente testimonio de Esther Ferrer:

“Era muy estimulante también -quiero decirte- esta lucha por el aborto, por ejemplo, las manifestaciones y todo esto, cuando los hombres que estaban en las aceras nos llamaban, en francés -pero te lo digo en castellano-: «¡Cerdas! ¡Cochinas!». [...] «¡Cerdas! ¡Cochinas! ¡Marranas! *Mal baisé!* [mal folladas]». Cuando decían eso, nosotras nos reíamos y les decíamos: «¿Y de quien es la culpa?». No se daban cuenta de lo que decían... Sí, sí nos insultaban por estar en la calle pidiendo el derecho al aborto.” (García Muriana, 2006b).

En opinión de la artista, esta clase de reacciones ante la posibilidad de que las mujeres obtuviesen el control de su cuerpo y de su destino como ciudadanas de pleno derecho estaría motivada por los siguientes motivos:

“[...] en esa época, los hombres no pensaban más que en sexo: «Joder, que la mujer se libere y empiece a engañarme, a ponerme los cuernos»; «Hijo, mío, si tú los pones, también yo». Claro, no pensaban nada más que en eso. No pensaban que la liberación de la mujer pasaba por el trabajo y por ocupar puestos que ellos tenían por derecho propio y porque tenían una «colita»; y a la mujer, que no tenía «colita», no se los daban -es que ni se les ocurría presentarse-. Entonces claro, era muy violento pero estaba anclado ahí. No iban más lejos. Es como decir: «si mi mujer se ha liberado, me engaña» ¿Y la pastilla? fíjate tú, la pastilla: «pues ahora ya, hasta con el bombero ¿no?». Quiero decirte que eso es lo que les angustiaba, fundamentalmente. Pero ahora no, ahora es mucho más duro. Ahora los hombres se dan cuenta de que la mujer, desde el punto de vista profesional, puede ser no solamente igual sino mucho más fuerte. Y que les pueden quitar el puesto de trabajo.” (García Muriana, 2006b).

De acuerdo a esta valoración de Ferrer, la revolución feminista iba a pasar por todos los ámbitos y tenía que producirse a todos los niveles ya que la opresión, como subrayaron sobre

todo las radicales, era una cuestión estructural del sistema patriarcal<sup>44</sup>. Como paralelamente estaba sucediendo en el Arte de Acción, el cuerpo en un sentido físico y social se iba a convertir para las mujeres –parafraseando a la artista Barbara Kruger- en su campo de batalla. En relación a la dimensión de todo este proceso para Esther Ferrer, incluimos sus declaraciones al respecto:

“Durante tanto tiempo la mujer ha estado prisionera en esta tela de araña, porque es que era realmente como una tela de araña. Y cuanto más tirabas más se te pegaba los dedos ¿verdad? Hasta que la has roto. La has roto y ya no se puede volver a hacer. Exactamente. Yo lo que digo es que las mujeres tardan en dar un paso adelante, pero desde que han dado un paso adelante, algunas se volverán, pero el movimiento como movimiento, eso es irreversible. Nunca daremos un paso atrás ¡Nunca!

Yo le digo a Tom: «¡Me tendrían que matar! ¡Nunca! (poner en cuestión el aborto, poner en cuestión el problema de la violencia familiar...)».  
¡Pero bueno! ¡Pero bueno! Nos matarán ¡ah! A mí me matarán, pero yo no voy atrás.  
Y eso que no yo ya no tengo que abortar.

Es así y es así. Me parece que la revolución del siglo XX ha sido la revolución feminista. Marx fue en el XIX. Luego está la informática y toda la cosa de la biótica, y todo eso que verdaderamente es importante. Pero yo creo que la toma de conciencia de la mujer, de su propia explotación, esto ha sido verdaderamente... ¡uf!: esto ha cambiado el mundo. Y eso que todavía, fijate tú, es una pequeña parte del mundo: la explotación de la mujer todavía sigue siendo enorme.” (García Muriana, 2006b).

Asimismo, el combate que estaban librando las feministas en la arena pública y con el que estaban visibilizando sus denuncias y reivindicaciones también estaría siendo apoyado por otros colectivos tan vilipendiados en aquel momento en Francia y en España –así como en otros lugares del mundo- como fue el homosexual<sup>45</sup>. Según nos comentaba la artista en su estudio de París, los homosexuales eran los que más las apoyaban<sup>46</sup>.

---

44 Respecto a esta reflexión, consideramos interesante plantear que como consecuencia de la enorme labor de toma de conciencia y de reivindicación de las mujeres de este período, se comenzaron a experimentar en la sociedad cambios inéditos hasta ese momento. A pesar de esto, con frecuencia el protagonismo de las feministas se ha diluido en la historiografía y en la memoria de una sociedad que, curiosamente estigmatiza el feminismo achacando la superación de muchas limitaciones a una especie de evolución “natural”.

45 Al respecto, es fundamental aclarar que todavía en la actualidad, tanto en el caso de mujeres como en el de las opciones sexuales ajenas a la heteronormatividad, no se han alcanzado la autonomía de los sujetos y una igualdad a todos los niveles, y que la consecución de ciertos logros es geográfica y geopolíticamente asimétrica.

46 En esa conversación Ferrer nos comentaba que conserva entrevistas que hizo en esa época a algunos homosexuales que querían ser padres y en la que trataba su situación. Aunque no contamos con tales documentos, en el siguiente apartado podremos comprobar cual fue su posicionamiento al respecto en su faceta periodística.

Esto también se pone de manifiesto en la siguiente declaración extraída de nuestra comunicación por correo electrónico:

“En aquella época todas nos sentíamos concernidas por todo, el aborto, la libertad sexual (hetero, homo y lesbiana), la contracepción, la violencia contra la mujer, las mistificaciones sobre nuestro cuerpo, los prejuicios.” (García Muriana, 2005-2014).

Del mismo modo, y como vimos en el punto anterior, el feminismo de este período fue extendiendo sus tentáculos a tantos ámbitos como fueron necesarios para vindicar y tratar de conseguir los derechos de las mujeres. A continuación, veremos varios ejemplos de prácticas culturales críticas o acciones-protesta en la que estuvieron implicadas las hermanas Ferrer, aunque debido a la escasez de documentación de tales actividades, nos remitimos al testimonio de Matilde Ferrer:

“[...] nosotras junto con el grupo Mujeres en Lucha realizamos una acción en el Salón de Pintura Joven; estos salones a partir del 68 se convirtieron en algo mucho más político. En el Salón de Pintura Joven del año 72, Mujeres en Lucha presentó una acción reivindicativa en grupo, nos negamos a exponer individualmente. Fue una de las primeras manifestaciones feministas en el mundo del arte, en la que reunimos un montón de bolsas de basura con inscripciones y eslóganes del tipo «pequeña mujer ocúpate de tus basuras», por ejemplo. Y también cogimos enormes sábanas y las manchamos de rojo aludiendo a la menstruación; también fotomontajes con todo lo que era la pornografía en la publicidad, etc. Pueden parecer trabajos algo naïf pero tenían el sentido de generar la concienciación.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004b: extracto inédito).

De acuerdo con esta declaración, durante la década de los setenta las feministas utilizaron estrategias de resistencia que, como bien señala Matilde Ferrer, utilizaron métodos y recursos muy similares a los que contemporáneamente se estaban empleando en el Arte de Acción y más concretamente, en el Arte Feminista<sup>47</sup>. En torno a este tema, es imprescindible resaltar el hecho de que estas creadoras denunciasen el uso que del cuerpo de la mujer se estaba haciendo en la publicidad y en la pornografía (plataformas de visibilidad masiva y por lo tanto, de creación del imaginario colectivo e identificación identitaria), así como que reivindicasen su lugar en un ámbito tan restringido para las mujeres como el del circuito artístico. Con el propósito de ampliar esta valoración, así como de continuar ilustrando la participación de Esther Ferrer en los citados escenarios y el momento en el que se encontraba el feminismo francés, nuevamente nos remitimos a las palabras de Esther y Matilde Ferrer, respectivamente:

---

47 Respecto a tal paralelismo formal y procedimental, es fundamental mencionar que como trataremos en el tercer apartado del presente capítulo, también se dio en un sentido conceptual y temático en el caso del Arte Feminista.

“Yo frecuentaba un colectivo de mujeres artistas, que no me acuerdo como se llamaba. A lo mejor ni tenía nombre. Hicimos una protesta (creo que con una exposición) contra el año de la mujer organizado por la Unesco. Esto debía ser hacia 1973-1974.” (García Muriana, 2005-2014).

“Lo más importante que hicimos fue una serie de acciones en contra del Año Internacional de la Mujer, en el 78. En estas acciones participaban grupos como Dialogue, Art et Regard des Femmes, Collectif Femme/Art, pero estos grupos no eran numerosos, quizá estaban compuestos por unas treinta o cuarenta mujeres. Pero más que el número de mujeres el verdadero problema para las mujeres artistas fue la falta de soporte teórico, el trabajo en profundidad que podría haberse hecho de un modo colectivo e interesante no se dio, porque muchas de estas mujeres estaban muy poco politizadas. Y después, en la búsqueda artística entre Guillemer, Actuel, etc., las otras eran mujeres que hacían un trabajo clásico. Ello tenía como consecuencia una cierta escisión, porque además de estar muy poco politizadas sus búsquedas formales tampoco correspondían al momento, de modo que estos grupos tenían un trabajo efímero y no continuaban, pero bueno. Entre las personas que formaban estos grupos había gente como Françoise Janicot, Nil Yalter, Lea Lublin, Dorothee Selz, Esther Ferrer, Michelle Katz [...] gente que sí era verdaderamente artista y hoy tiene una notoriedad y una visibilidad pero que en la época eran excepciones y poco conocidas.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004b: extracto inédito).

Finalmente, y antes de dar paso al análisis y estudio de la producción periodística de Esther Ferrer consideramos conveniente expresar cuatro observaciones. La primera es, que la participación su participación en los escenarios descritos hasta el momento, supone una aproximación a su posicionamiento con respecto a las principales reivindicaciones de las feministas de su generación, y por lo tanto, ilustran una de las maneras de (re)accionar frente a la imposición y a las consecuencias del trinomio sexo-género-sexualidad. La segunda es que, la contracepción, el derecho al aborto y a una sexualidad plena, la igualdad y libertad de los/as individuos/as pertenecientes a colectivos oprimidos como las mujeres y los y las homosexuales, destacarán en la heterogénea lucha feminista a la que, como señalamos en el presente apartado, se sumaron otras luchas. La tercera es que, como trataremos en los siguientes dos apartados, respectivamente, esos centros de interés serán analizados y difundidos por Ferrer en el contexto español durante casi dos décadas, a través de su trabajo como periodista, y a su vez, formarán parte de las principales cuestiones abordadas por las denominadas artistas feministas. Y la cuarta es, que como anticipamos anteriormente y trataremos de demostrar en el Capítulo IV, muchas de las reflexiones y luchas feministas mentadas pueden reconocerse en la actividad artística desarrollada por Esther Ferrer en

diferentes períodos de su biografía. Por todo ello, consideramos que la implicación de la artista objeto de nuestra investigación en la lucha feminista, constituye un puntal más de que la idea de su defensa por la libertad será y es una constante en su vida, viéndose esto también manifestado en buena parte de las obras producidas hasta la fecha, y reforzando por ello nuestra hipótesis del “reflejo autobiográfico”.

## 2. LA PRODUCCIÓN TEXTUAL DE ESTHER FERRER: ACTIVISMO INFORMATIVO

Una vez expuestas las principales reivindicaciones por las que lucharían las feministas de los contextos y períodos tratados, así como por Esther Ferrer, y habiendo definido la situación en la que se encontraría el arte y la cultura en la España franquista y en parte del extranjero, en el presente apartado estudiaremos y analizaremos la labor periodística desarrollada por la artista durante más de dos décadas (1976-1997). De este modo, nos proponemos, por un lado, distinguir sus principales focos de interés periodísticos para relacionarlos con su combativa actitud vital que se ve reflejada en las vías de actuación artístico-educativa, feminista y artística. Y por otro, nuestra intención es reconocer su trabajo como agente informativo/visibilizador en el panorama social y cultural español. Todo ello nos servirá posteriormente para estudiar y organizar la producción artística a analizar (Capítulo IV).

Para llevar a cabo los citados objetivos, articularemos nuestro discurso en dos bloques. En el primero describiremos las plataformas mediáticas y los géneros periodísticos en los que se enmarca el trabajo desarrollado por Ferrer en el que fue su principal medio de subsistencia hasta mediados de los años 90<sup>48</sup>. Y además, identificaremos los principales rasgos hallados en la metodología empleada en su faceta como periodista. Mientras que en el segundo, examinaremos una selección del material generado por la artista con el fin de demostrar que su acción se dirigió a denunciar y a desentrañar la lógica de las injusticias sociales y culturales, así como a conferir visibilidad y difundir la tarea de quienes con su acción cuestionaron y/o atentaron contra estructuras de poder en diversos ámbitos.

Finalmente, quisiéramos subrayar que el trabajo desarrollado por Esther Ferrer en la vía de actuación periodística constituye una faceta capital de su participación en la causa feminista que, como indicamos en la introducción al capítulo, por su dimensión y especificidad la abordaremos aquí. Su labor como comunicadora, a su vez contribuyó a reanudar el diálogo

---

48 Al respecto, quisiéramos agradecer a Esther Ferrer su valiosísima colaboración al permitirnos acceder a su archivo privado en París, ya que sin su ayuda no hubiésemos tenido la oportunidad de conocer la increíble labor que como periodista llevó a cabo. A pesar de haber obtenido documentación al respecto en hemerotecas, bibliotecas y plataformas Web, sin el acceso facilitado por la artista a su archivo no habríamos tenido una visión global, y habría sido hartamente complicado tener acceso a un gran número de artículos.

con el extranjero de dos parcelas del conocimiento y de la vida que habían sido mutiladas por el régimen franquista: el arte y la cultura de vanguardia que se estaba produciendo, sobre todo, fuera de las fronteras nacionales, y las luchas y vidicaciones de diferentes movimientos sociales. Como plantea la hipótesis principal de nuestro estudio y nos proponemos demostrar en el Capítulo IV, dentro de esa forma de (re)accionar ante la coartación de libertad, ocuparán un relevante lugar muchas de las cuestiones relacionadas con los dictados sexo, de género y de sexualidad, viéndose ésto reflejado en su sentido y producción artísticas.

## 2.1. PLATAFORMAS MEDIÁTICAS, GÉNEROS PERIODÍSTICOS Y MÉTODO DE TRABAJO

De acuerdo a los objetivos del presente apartado, en este primer bloque, inicialmente describiremos las plataformas mediáticas y posteriormente, los géneros periodísticos en los que se enmarca la extensa y prolífica labor realizada por Esther Ferrer en el ámbito periodístico. Finalmente, identificaremos los rasgos que consideramos más característicos de su método de trabajo. De esta forma, nos proponemos contextualizar su producción en los medios impresos de la época, resaltar su reconocida opinión formada en los temas abordados, y subrayar aquellas cuestiones metodológicas que sean similares y/o idénticas a las usadas en el resto de sus vías de actuación, pero sobre todo en la artística. Este es el caso de la elección temática, por ejemplo. Ésta dependerá únicamente del criterio y voluntad de la artista, será tratada desde diferentes puntos de vista y tendrá su origen en sus experiencias vitales y conocimientos, y por ello, nos revela cuales fueron sus principales centros de atención en el terreno informativo/divulgativo durante más de veinte años, así como ciertos aspectos de su biografía. En este sentido, es importante señalar la contemporaneidad de esta vía (París, 1976-1997) con la feminista-activista feminista (1973-...) y la artística (1967-...).

Según Ferrer, poco después de trabajar realizando faenas de mantenimiento (a las que nos referíamos en el apartado anterior) consiguió un empleo que, en cierta medida, iba a estar relacionado con sus estudios de periodismo:

“Luego empecé a hacer traducciones, que es algo que me interesa mucho, traducía principalmente artículos de periódicos de francés al español, me ganaba la vida así, con muy poco dinero pero vivía.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

“[...] me gusta mucho traducir, dar forma a un texto escrito en otra lengua respetando su contenido; ya sabemos que *traduire es trahir* (traducir es traicionar), pero bueno, que tuviera ritmo, que funcionara me estimulaba muchísimo.” (Bello y Orozco, 2009: 68-69)

A partir de 1976, la donostiarra comenzaba a colaborar con regularidad o esporádicamente (depende del caso) en diversos medios periodísticos y revistas españolas, así como en alguna que otra extranjera. Como apuntamos en la pasada introducción y profundizaremos en el siguiente bloque, a través de éstos/as la periodista daría a conocer y difundiría en España un tipo de información que había sido completamente vetada por el régimen franquista. De entre ésta destacamos: el arte político o comprometido y las “políticas del arte”; las problemáticas, las denuncias y los logros de colectivos como el feminista y el homosexual; y aquellas luchas adheridas a la defensa de la libertad. En palabras de Ferrer:

“[...] durante mucho tiempo me gané la vida escribiendo en periódicos. He escrito en *El País*, en *Lápiz*, en *Ese*, en no sé cuántas revistas; periódicamente. En otras revistas extranjeras: en una revista italiana, y en una colombiana o argentina, eran buenas revistas, pero lo dejé porque nunca me pagaron, publicaban los artículos, en plena página, con fotos y todo, pero claro, yo hacía eso, fundamentalmente, para ganarme la vida, para poder hacer mi trabajo artístico en libertad.” (García Muriana, 2006b).

Como pone de manifiesto Ferrer en la cita anterior, dos de los principales motivos por los que comenzó a ejercer esta profesión fueron su necesidad de mantenerse económicamente y la de continuar creando. No obstante, y como matizaremos más adelante, en su actitud como periodista también hubo una “motivación ideológica” (Bello y Orozco, 2009: 68-69).

### 2.1.1. PLATAFORMAS MEDIÁTICAS

Transcurridos aproximadamente ocho años desde que Esther Ferrer se licenciara en la Facultad de Periodismo y Ciencias de la Información (Madrid, 1968-París, 1976), la aparición del diario *El País*, en 1976, supuso el pistoletazo de salida de su larga andadura en el arte de la comunicación extra-artística. A partir de entonces, y ampliando meses más tarde su producción a otras plataformas comunicativas de igual naturaleza, la donostiarra se encargó del comentario y la crítica de muchas de las más importantes muestras, exposiciones, festivales y ferias dedicadas al arte de vanguardia (anterior y contemporáneo) que se organizaron en París entre 1976 y 1997. Durante el citado período, además, la artista confirió visibilidad y difundió algunas de las problemáticas y denuncias sociales de su tiempo, amplificó a diversas voces disidentes y se hizo eco de algunos de los logros alcanzados en materia social por distintos colectivos y asociaciones.



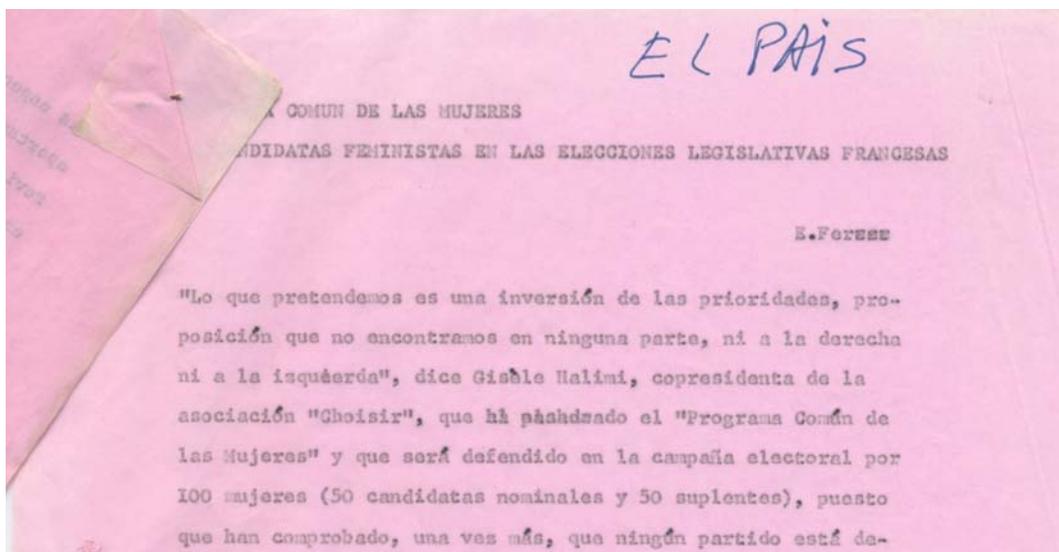
Ferrer, 1980x (Bibliografía 2).

Como bien demuestran los cientos de artículos, de reportajes y de entrevistas firmados por Ferrer que se inscribieron, principalmente, en las secciones de “Cultura”, “Sociedad”, “Opinión”, “Arte y Humanidades” y “Entrevistas”, ésta perteneció a la generación de periodistas que, de forma pionera, introdujeron en el Estado español la actualidad artística y social más candente, contribuyendo así a aliviar el tremendo retraso que en esos terrenos había procurado la dictadura franquista. Según la propia artista:

“Nunca quise escribir hasta que apareció en España *El País*, tras la muerte de Franco, donde comencé a escribir en la sección de Cultura y lo hice durante muchos años; no solo en *El País*, sino también en revistas de arte como *Lápiz*, por ejemplo. Aunque escribía sobre todo de arte, música, teatro, libros, etc. Y entrevistaba artistas o escritores, también escribí mucho sobre temas sociales relacionados fundamentalmente con la problemática de la mujer (aborto, diferencias entre hombres y mujeres en la situación laboral y sanitaria, por ejemplo) tanto en periódicos como en una revista médica *Jano* de Barcelona, que me permitía tratar temas como la lucha por la legalización del aborto, la contracepción, la violencia contra la mujer, etcétera.” [...] “Aunque ocupaba mucho de mi tiempo, lo necesitaba no solo económicamente sino sobre todo desde el punto de vista ideológico.” (Bello y Orozco, 2009: 68-69).

Una vez abordado el estado de la cuestión, y con objeto de conocer el alcance y la calidad de sus textos, a continuación ofreceremos una breve revisión de las plataformas mediáticas desde las que se difundió la opinión formada de la periodista. No obstante, es conveniente advertir que tal descripción sólo hará referencia al período que comprenda la colaboración de Esther Ferrer.

*El País* (1976-...), es un diario de carácter generalista que fue fundado por José Ortega Spottorno (hijo de Ortega y Gasset) seis meses después de la muerte de Franco, a principios de la Transición española, y dirigido en su primera época por Juan Luis Cebrián (1976-1988). Fue el primer periódico de ideología abiertamente demócrata tras casi cuarenta años de dictadura, llenando el consiguiente vacío informativo<sup>49</sup>. Se consolidó en esa misma década de los ochenta, durante el gobierno de Felipe González (PSOE), sobresaliendo pronto del resto de los diarios gracias al rigor periodístico de sus artículos y por ser el primer periódico español que estableció normas internas de calidad. *El País*, junto con la revista *Jano*, fue el medio impreso en el que más ha publicado Esther Ferrer a lo largo de su trayectoria periodística. El diario supo introducir un periodismo cultural de calidad recurriendo a plumas como Esther Ferrer o Santiago Amón –entre otros/as, muy necesario en su primera época –máxime si tenemos en cuenta la situación del país en este período–. En 1989, dicho diario participó en la creación de una red común de recursos informativos con *La Repubblica* (Italia) y *Le Monde* (Francia), y actualmente se mantiene como uno de los diarios generalistas más vendidos en el Estado español.



Ferrer, s.d./zzg (Bibliografía 2).



Ferrer, 1977a (Bibliografía 2).

49 Cabe señalar que la orientación ideológica de los diarios generalistas tras la transición española se fue transformando en función de los intereses de los grupos económicos que los poseían/poseen (en este caso, el Grupo Prisa).



Ferrer, 1982j (Bibliografía 2).

# PARA EMPEZAR

Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig e Ioana Wieder, las tres promotoras del Centro Simone de Beauvoir. En la otra fotografía, Carole Roussopoulos realizando un vídeo.

## Centro audiovisual Simone de Beauvoir

**Textos:** Esther Ferrer  
**Fotos:** Marlene Franck y Gay le Querrec

posibilidad en este sentido del nuevo Gobierno socialista y la cosa funcionó. En total, 900.000 francos (15.300.000 pesetas) procedentes del Ministerio de la Mujer, 600.000 (10.200.000 pesetas); el Fondo de Intervención Cultural, 200.000 (3.400.000 pesetas); la Solidaridad Nacional, 40.000 (680.000 pesetas), y el Ministerio de Cultura, 100.000 (1.700.000 pesetas), que les han permitido alquilar una casa que, por el momento, que buscarle un nombre y como a Simone de Beauvoir le pareció la idea del centro magnífica, accedió a darle su nombre.

¿Qué utilidad puede tener un centro como éste para los interesados en general y las interesadas en particular?

En primer lugar, poder consultar gratuitamente los ficheros disponibles sobre las realizaciones audiovisuales existentes sobre un tema dado. Segundo, poder visual-

culturales, trabajadores sociales, historiadores, etcétera.

Además de esto, produce o coproduce audiovisuales (por el momento hay en la lista: *La escuela no rechina. Retratos de mujeres. El parto. La mujer mayor*) y más adelante, a principios del otoño, organizará cursos de formación.

Cualquier persona que haya realizado un documento audiovisual y quiera tener una audiencia mayor que la que alcanzaría por sus propios medios, puede enviar una copia al Centro Simone de Beauvoir.

El material de montaje de que dispone el centro también puede alquilarse por horas, pero sus organizadoras no excluyen la posibilidad de facilitar el buen entendimiento económico, con quienes carecen de medios, mediante el primitivo pero útil sistema del *travé*.

## Lo que nos queda de los Rolling Stones

**José-Miguel Ullán**

**A** juzgar por lo escrito aquí y a la luz del acontecimiento total de este mes de julio que agoniza no ha tenido como protagonistas a Landino, Fuente o Vicio. Afecta

EL PAIS, miércoles 5 de octubre de 1977

SOCIEDAD

25

El fenómeno de las «radios libres» es, probablemente, uno de los más significativos de los nuevos cauces de comunicación que una sociedad superdesarrollada crea y genera en su propio seno. Si en un principio las primeras respuestas al sistema establecido fueron las publicaciones *underground*, con una difusión muy limitada y en cierta medida elitista, el potente mercado de la música *pop* potenció la aparición de las «radios piratas». El nuevo fenómeno de comunicación no es otra cosa que la utilización de los medios marginales con un discurso de distinta significación: lo que las «radios libres» replantean son aquellos temas de indudable repercusión social, desde informaciones políticas y laborales a denuncias constantes de los desastres ecológicos. Sobre todo ello informa desde París Esther Ferrer.

**Creada en París la Asociación por la Liberación de las Ondas**

## Las «radios libres», un fenómeno en auge

Radio Verte, una concepción distinta de la información

ARCHIVO

Su principal preocupación es «evitar que el proyecto más excitante de los últimos meses, se reduzca a un *gadjet* más de nuestra sociedad liberal avanzada».

### Radio Hilo Azul

Junto al verde de la radio ecológica, el azul de «la radio a los colores de la Francia», Radio Fil Bleu, que emitió por primera vez el 12 de julio. Su objetivo principal: luchar contra el monopolio de la ORTF, que es «inexistente», puesto que la realidad de las radios periféricas lo ridiculiza. Radio FB rechaza trabajar en la clandestinidad, afirma que «sólo el servicio público de la radio es monopolio del Estado, pero no la radio en sí misma, las radios libres no tienen nada que ver con este monopolio» que, además de ficticio, es contrario a la constitución, cuando dice: «Todo hombre es libre de hablar, escribir, informar o publicar. Puede por medio de la prensa, o por cualquier otro, expresar, difundir y defender toda opinión». Caso de que sea condenada, RFB recurrirá al tribunal de La Haya, a Strachan y Vienna, donde la

Ferrer, 1977c (Bibliografía 2).

*El Diario de Barcelona* o *Diari de Barcelona* [en catalán] es el nombre de una publicación periódica de información general fundada en Barcelona el 1 de octubre de 1792 y que, con algunas interrupciones fue publicada en papel hasta 1994 y en edición digital hasta 2009. Durante el breve período de tiempo que Esther Ferrer escribió en dicha plataforma (una de las más antiguas de Europa) se publicaron varios de sus artículos en la sección «Cultura» <Crónica desde París> (1977). En sus páginas, Ferrer coincidió con el crítico de arte Félix de Azúa o el poeta, traductor y crítico literario Francesc Parcerisas, entre otros/as.

Cultura

Breve

Omnium Cultural ha ofrecido un homenaje a sus 33 socios que son actualmente parlamentarios catalanes. Son estos los diputados: Muriel Alavella, Andrés Avello, Joaquim Arana, Heriberto Barrera, Anton Canyelles, Josep Espinet, Antoni Faura, Carles Gall, Rudolf Guerra, Manuel Jiménez de Parga, Ernest Lluch, Marta Mata, Joan Pardeva, Jordi Pujol, Ramon Sala, Josep Sendra, Ramon Trias i Fargas y Josep Verde i Aude, y los senadores: Rosend Aulet, Josep A. Baieras, Josep Ball, Josep Benet, Francesc Candel, Alexandre Cirici, Francesc Ferrer, Carles Martí, Andreu Ribera i Rovira, Martí de Riquer, Maria Ribbes, Maurici Serrañima, Jaume Sobrequés, Felip Solé i Sabarís y Salvador Sunyer.

La sesión, celebrada en la sala Felip Millet del Palau Dalmau, es una consigna y un homenaje íntimo a quienes representarán al Principat de Catalunya en el Parlamento es-

Crónica desde París

Polémicos «nuevos» filósofos

Una vez al año los bares, restaurantes y tiendas de vinos franceses, colmados en sus vitrinas carteles que dicen le bouillotte saouze et arrive et inmediatamente después se desencadena la polémica entre consumidores (o no consumidores) sobre sus cualidades y defectos con respecto al de los años anteriores.

Para François Aubral y Xavier Deleuar, autores del libro Contra la nueva filosofía, esta ha llegado como el bouillotte y ha producido el mismo efecto polémico, alimentado en parte por ellos mismos al definirla como odosocritista, publicística, paranoica publicitaria lanzada al mercado en 1976, y lanzando feroces ataques, hasta el momento incurrentes, contra sus creadores a los que califican de nuevos gurús, cristof-gauchistes, epiritulino-gauchistes, etc.

seurs) y Bernard Henry Levy (La barbarie à visage humain).

Consecuencia de todo esto: la aparición del epiritulino se pone en marcha, y la cosa se convierte en la última ultracción parisiense y no hay inauguración de exposición, cóctel o cenáculo, de derechos o izquierdas, donde no se emitan opiniones en favor o en contra de la nueva derecha filosófica, el nuevo poder sicofinitolomástico-cristiano o el nuevo personalismo autódromo original y libertario, según las simpatías o antipatías que el fenómeno inspire.

Maurice Duvoyer, en Le Monde termina su artículo con un vivo la nueva filosofía a pesar de su lado feroz de artificial, si ella contribuye a libertar a los de la nueva escolástica, por el contrario Gilles Deleuze, autor junto con Guattari de El anti-Edipo se refiere a los hijos de la desilusión (como los llama Jean Ma-

que pueden ser el punto de partida para una reconstrucción del pensamiento de la derecha, añadiendo que lo que se da a llamar nueva filosofía, no es más que la declaración de un nihilismo ya antiguo.

Liberación por su lado, establece diferencias entre los distintos componentes del movimiento y si bien alaba a Levy por su pesimismo nuevo modelo (Si, el Principo es una fatalidad, que somete la Historia a su ley. La vida una causa perdida y la felicidad de una idea vieja y le reprocha su manía por la novela familiar (Soy el hijo natural de una pareja discapacitada, el fascismo y el es-

lutalismo), su insoportable seriedad y su desmedida pretensión, al labular de Glucksmanhan no hace seriamente y considera su libro como importante, puesto que es una llamada a la desobediencia y a la resistencia contra el Estado,



Bernard Henry Levy

el de nuevos filósofos (algunos como Guerin y Glucksman han rechazado públicamente la etiqueta, pero no obstante, intervienen en la polémica como si con ella se identificaran).

Ferrer, 1977k (Bibliografía 2).

Egin ("Hacer" en euskera) fue un diario vasco de información general escrito principalmente en castellano (aunque también incluía artículos en euskera) que nació por suscripción popular y con la vocación de dar voz a la población vasca de izquierdas y nacionalista vasca, que no se veía identificada en ninguno de los medios de prensa escrita existentes en la época. Mariano Ferrer, hermano menor de la artista, fue uno de sus promotores y el primer director del periódico. El primer número de Egin fue publicado en septiembre de 1977 y su tirada se distribuiría principalmente en el País Vasco, Navarra y el País Vasco francés. A los pocos años de su creación Ferrer abandonó el periódico, suponemos que por la línea política que éste estaba tomando, cada vez más afín a Herri Batasuna. De hecho, las colaboraciones de Esther Ferrer fueron durante su primera época (concretamente, entre marzo de 1978 y febrero de 1979), antes de los conflictos que desembocaron en el cierre cautelar de la revista, por la presunta vinculación a la banda armada ETA.

14/opinion egin
Mayo del 68 en Francia: algo más que una revuelta estudiantil (I)
cuando la realidad se duerme en las cátedras, se despierta en la calle
marzikin
El movimiento 22 de marzo

mayo del 68: algo más que una revuelta estudiantil (I)
contra la escuela-cuartel y la fábrica-prisión
AGINTARIAK EGON!
PONTILLO INJUSTIARIK
BESTEBE BARKATZEKO BIDEA
ANIMISTIA PA

Ferrer, 1978d; Ferrer 1978e (Bibliografía 2).

14/opinión **egin** jueves 11 de mayo de 1978

mayo del 68: algo más que una revuelta estudiantil (III)

### gobierno y oposición tratan de controlar el impulso revolucionario

de Eduardo Ferrer. Última parte de una serie de artículos sobre el mayo francés. Este último describe algunas de las acciones más importantes de los estudiantes.

El movimiento estudiantil que surgió en mayo de 1968 en Francia, y que se extendió a otros países, fue una revolución social. No se trataba de una simple revuelta estudiantil, sino de un movimiento que buscaba cambiar la estructura social y política de la sociedad.

Los estudiantes no se limitaron a exigir mejores condiciones de estudio, sino que se enfrentaron a la autoridad y a la burocracia. Su lucha fue una lucha por la libertad y la democracia.

En mayo de 1968, los estudiantes franceses se levantaron contra el gobierno de Charles de Gaulle. Su movimiento se extendió a otros países, como España, Italia y Alemania.

El movimiento estudiantil de mayo de 1968 fue un momento crucial en la historia de la izquierda revolucionaria. Fue un momento en el que los estudiantes demostraron su capacidad para desafiar la autoridad y cambiar la sociedad.



14/opinión **egin** jueves 11 de mayo de 1978

mayo del 68: algo más que una revuelta estudiantil (IV)

### un sueño revolucionario que echó raíces

de Eduardo Ferrer. Última parte de una serie de artículos sobre el mayo francés. Este último describe algunas de las acciones más importantes de los estudiantes.

El movimiento estudiantil de mayo de 1968 fue un momento crucial en la historia de la izquierda revolucionaria. Fue un momento en el que los estudiantes demostraron su capacidad para desafiar la autoridad y cambiar la sociedad.

Los estudiantes no se limitaron a exigir mejores condiciones de estudio, sino que se enfrentaron a la autoridad y a la burocracia. Su lucha fue una lucha por la libertad y la democracia.

En mayo de 1968, los estudiantes franceses se levantaron contra el gobierno de Charles de Gaulle. Su movimiento se extendió a otros países, como España, Italia y Alemania.

El movimiento estudiantil de mayo de 1968 fue un momento crucial en la historia de la izquierda revolucionaria. Fue un momento en el que los estudiantes demostraron su capacidad para desafiar la autoridad y cambiar la sociedad.



Ferrer, 1978f; Ferrer 1978g (Bibliografía 2).

**El Globo**, creada en octubre de 1987, es una revista semanal española publicada por el Grupo PRISA (conglomerado mediático al que pertenece también *El País*). Estuvo dirigida inicialmente por Eduardo San Martín, sustituido en la primavera de 1988 por Jesús Ceberio (quien posteriormente sería director de *El País*). En septiembre del citado año tras unos malos resultados de ventas, publica su último número, a pesar de estar preparando un fuerte relanzamiento. Durante este breve etapa, Esther Ferrer escribió alrededor de una decena de artículos-reportaje.

178 'COMIC' / OBRAS MAESTRAS DEL EROTISMO

## El placer de la mirada

La edición en 12 volúmenes de las 'Obras maestras del comic erótico', en Francia, demuestra la capacidad de fascinación de la imagen en el mundo de la sexualidad. Los dibujantes reivindican el vicio solitario.

No hay duda, los placeres solitarios están de moda o quizá sean una necesidad, si se considera la influencia que la epidemia del SIDA está teniendo, según afirman los sociólogos, sobre los comportamientos sexuales del descendiente directo del *Pitecantropus erectus*.

La editorial parisina Rombaldi ha comenzado la publicación de una colección, "única en el mundo" según su publicidad, de las *Obras maestras del*

más famosos del universo. Un empeño guiado por el afán de recopilar la información sobre la sexualidad del hombre en los umbrales de la postmodernidad.

En Francia, las primeras historietas para adultos comenzaron a principios de los años sesenta y tras *Barbarella* (de Jean-Claude Forest, más tarde llevada al cine por Vadim) y el escándalo que originó, en 1964, aparecieron una serie de revistas, *underground* o no, como *Hara-Kiri Hebdo*, *Actuel*, *Pilote* y más tarde, *Charli Hebdo*.

STUPID PERVERSI NIENT ABN




Ferrer, 1988f (Bibliografía 2).

Dibujante, escritor, dramaturgo y actor, Copi, o Raúl Damonte Taborda, es en realidad un malabarista que ha triunfado en París. Argentino, pero sin nostalgias porteñas, ha construido su carrera en Europa y ha dibujado en *Vogue*, *Bizarre*, *Liberation* y *Le Nouvel Observateur*, entre otros medios. Su humor se ceba con ternura, en ocasiones, en los aspectos cotidianos de travestidos y homosexuales. Un mundo, el de la homosexualidad, que él también comparte.

Texto: Esther Ferrer



Copi es el autor, director y actor de la obra *Le Frigo*, en la que interpreta seis personajes distintos.

Ferrer, s.d./zzh (Bibliografía 2).

**Punto y Coma**, fue una revista quincenal con sede en Barcelona nacida a inicios de 1978. Dedicada esencialmente al arte y a la cultura, estuvo dirigida por Anna Comas i Mariné. Además de encontrar varios artículos de Ferrer en el citado medio, hemos hallado algunos más en papel-copia en su archivo personal de París, por lo que presuponemos que éstos también fueron publicados.

ESTHER FERRER

P.yC n.º 6

LA TEORÍA 13

### «LA VIOLENCIA SIGNIFICA EL FIN DEL PENSAMIENTO»

MARIA ANTONIETA MARCHETTI, es la "revolucionaria" del PCI, la que está dando un giro a la izquierda socialista. "Seguimos de la corte en tanto de la república democrática de Marchetti, de un tiempo al período comunista italiano y de un correspondiente congreso a la política que sigue la vida democrática del Partido", dice doctora por la Sorbona, profesora en Vincenza y miembro del que declara "desde 1969 un problema de alta en actualidad y libre de jerarquía", un "periodo mundial" a lo que de la derecha comunista, siguiendo por un antipático "siglo de vapor" está dispuesto a seguir adelante. "La verdad efectiva, una verdad que surge con claridad en la vida", que es la que dialoga en un tiempo director, de la pura especulación por un tiempo, además, "cuando el pensamiento se relaciona con el mundo".

Comunicación de todo esto, un libro "¿qué más está?" que acaba de salir. Un libro escrito. Habla con María Antonietta en su casa de París, hace unos días después de haber estado, hace unos días, en París. Marchetti hizo una declaración que me gustó a los 80, una llamada reflexiva a la apertura ante "herederos", pero sin una empresa, una herencia del pasado.

El camino hacia "la herejía"

Me encontré en el período en 1963. Era una generativa periodística, que se encontraba confundida, sobre todo, al problema de la distorsión de la vida, y que cuando me paré de la URN, Yashikyan en la clandestinidad y en la pura especulación, "Entonces, yo fui una de las razones que me fu-

clase en Vincenza, un curso sobre Gramsci, entonces con un artículo en francés, lo que me pone en los días de las especulaciones gramscianas, que lo he leído, recuerdo, en el gran momento marxista. Aparece mi libro "Pro Gramsci" en 1974.

Según una idea de gran trabajo intelectual, política, "Entonces para un análisis del pensamiento" y "De la Francia" en 1977, que fue un año decisivo en la vida de M.A. Marchetti. Cada vez se acerca más a "la herejía" e incluso surge figura de intelectuales franceses contra la república en Italia. Viene los acontecimientos de Bolivia y la explosión del período.

Me la decía tal, como una vez en la que me he perdido. Nadie sabía exactamente cómo había ocurrido. Eso fue una de las razones que me fu-

Ferrer, 1978r (Bibliografía 2).

TEATRO

PNAS DE AMOR DE UNA GATA INGLESA

Pieza de Genevieve Serreau

Puesta en escena Grupo TSE

Dirección: A. Rodríguez Arias

"Penas de amor de una gata inglesa", es un texto de H. Balzac, incluido en "Escenas de la vida privada y pública de los animales", escritas entre 1841/42 y publicadas, en la época, por Mene, Gaidoulin-Vassault, iglesia de nacimiento, de la que Balzac estaba muy cerca, exonerado y que le dio un personaje de "En casa de la tía", leído como modelo para "Bary" y que el "maestro Broquet" era el mismo espíritu, pero, para el espectador de 1978, un destacado incluido en la época y la historia balzariana, la obra se llama a una historia más o menos divertida, más o menos crítica para la que uno escribe una novela que más de las perspectivas de una gata blanca, sus fronteras marplatenses, actuales y otras, y su organización interrumpida amor con "Bary", el que me he por casualidad el recibir por la nacionalidad francesa, puesto que el título pertenece "Amor-revolucionario" de la historia.

Para el lector de mediados del siglo XIX, conocer de la situación política del momento e incluso en la vida y obra del autor. Los personajes y situaciones de "Bary" para leer el nombre de la "gata inglesa" protagonista de la historia, tendría además de la historia de Balzac, otras connotaciones históricas e, incluso, literarias y literarias, por la posibilidad de identificación de ciertos "animales" del relato con personas de la vida real o personajes de otras obras del escritor que el lector o lectora una lectura "más oscura", capaz de trascender el relato en sí mismo (se decía que Mene, Gaidoulin-Vassault, iglesia de nacimiento, de la que Balzac estaba muy cerca, exonerado y que le dio un personaje de "En casa de la tía", leído como modelo para "Bary" y que el "maestro Broquet" era el mismo espíritu, pero, para el espectador de 1978, un destacado incluido en la época y la historia balzariana, la obra se llama a una historia más o menos divertida, más o menos crítica para la que uno escribe una novela que más de las perspectivas de una gata blanca, sus fronteras marplatenses, actuales y otras, y su organización interrumpida amor con "Bary", el que me he por casualidad el recibir por la nacionalidad francesa, puesto que el título pertenece "Amor-revolucionario" de la historia).

Por lo que se refiere a la dirección, siempre a partir de ahora. "El día, luego" por sí misma, también, en el teatro.

Esther Ferrer

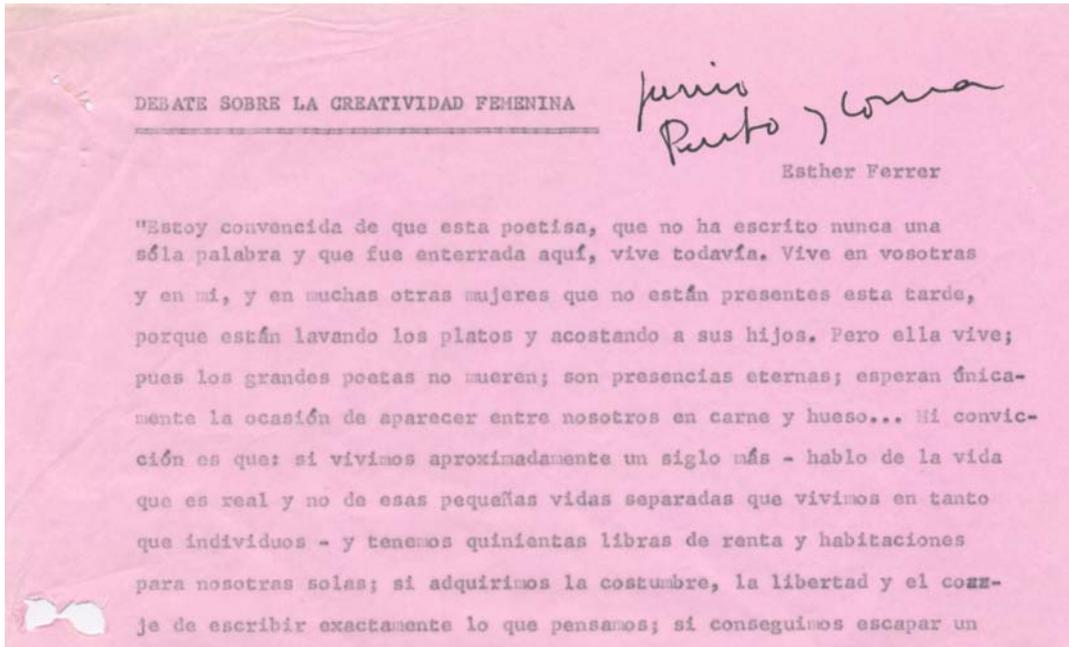
cuanto a mí mismo o vice versa que presenciar de alguna manera admitir el personaje mencionado tras la relación con su representación animal. Los actores juegan, luego, el papel de "ser los dibujantes de animales" y no los actores de ahí. Una personajes híbridos animales humanizados hacia el límite. Finalmente las máscaras de Dabou Janki, singulares y bien acordadas con el vestuario de Gaspar y algunos momentos delicados como el nacimiento de Bary, hacen apoyar la "gata" mejor y sugieren la relación de estar contemplando un "White Beauty" del siglo XIX y, naturalmente, europeo.

En resumen, la pieza es más crítica, oportuna y oportuna. El público y la crítica francesa han reconocido definitivamente SI el teatro era otro modo de vida.

Para terminar me limitaré a decir, que el espectáculo es un "acontecimiento", para quien, ante a los animales, como tal, pero, para quien antes el período del teatro y el teatro solo, que sugiere el período de un teatro diferente y diferente a los anteriores de un "teatro" en el espectáculo ideal. De todos los modos, es el teatro que los franceses adoran los perros, en una época nacional. Finalmente prefiero los gatos sobre los perros.

Esther Ferrer

Paris y Ginebra - L.F. Goussier Muz 1978



Ferrer, s.d./j (Bibliografía 2).

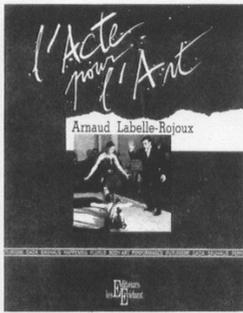
*LÁPIZ Revista Internacional de Arte* fue fundada por José Alberto López en 1982, su primer director. En sus palabras “la aparición de LÁPIZ en el contexto de la España de los primeros años ochenta marcó el comienzo de la sistematización y profesionalización de la crítica de arte en este país”<sup>50</sup>. Con los centenares de números publicados hasta hoy, *Lápiz* -aún en activo- se caracterizó desde su aparición por el análisis especializado de todo lo referente al arte actual, partiendo de un espíritu multidisciplinario que ha implicado distintas ópticas metodológicas. Esther Ferrer colaboró con la publicación durante los años que ésta estuvo bajo la dirección de Rosa Olivares, acercando de manera pionera a los/as lectores/as españoles el trabajo de numerosos/as artistas de vanguardia entre los/as que destacaremos, el de algunas de las creadoras más relevantes de la escena feminista europea de la época como Gina Pane o Françoise Janicot.



Ferrer, 1989c (Bibliografía 2).

50 [www.revistalapiz.com/pag\\_secun/quienes\\_somos\\_lapiz.html](http://www.revistalapiz.com/pag_secun/quienes_somos_lapiz.html) [última consulta: 08/08/2011].

## ¡Acción!



«L'Acte pour l'Art». Arnaud Labelle-Rojoux. Editeurs Evidant, Paris

ESTHER FERRER

Ferrer, 1989zd (Bibliografía 2).

de patatas. Con cierta nostalgia, el autor confiesa no poder pensar ya como la muchacha y quizás para consolarse afirma que hay una historia del arte que se parece al mar y otra al campo de patatas, la que él nos cuenta, sin duda, y que Restany llama «la otra cara del arte» y Jean Jacques Lebel «la corriente libertaria», significada hoy fundamentalmente por la *performance*, un acto que al menos en teoría tiene una función decapante y crítica y cuya característica fundamental, en frase de Daniel Charles (*La estética de la performance* - Enciclopedia Universalis) es «su configuración de presencia aquí y ahora», pues la presencia física es sin duda el fundamento y soporte de la obra, que se desarrolla sin ficción ni alienación del tiempo y el espacio y en la que el *performer* no es un actor —en el sentido

término inventado por Allan Prow en 1957 (realizados sobre todo en su primera época fundamentalmente por pintores) y con otros trabajos de Yves Klein, Monzo grupo ZAJ, el teatro Pánico de J. Rosky y Arrabal, los accionistas: Nitsch, con su Teatro Orgías y Misterios; Brus y Mu Schwarzkogler) y el *body-art* e incluso sus manifestaciones y tercias, más o menos rituales, rituales menos sadomasoquistas, más o menos orgiásticas o liberadoras (referencia a W. Reich es casi obligatoria), más o menos crueles, referencia a Artaud también, aunque actor (citado por el autor) es

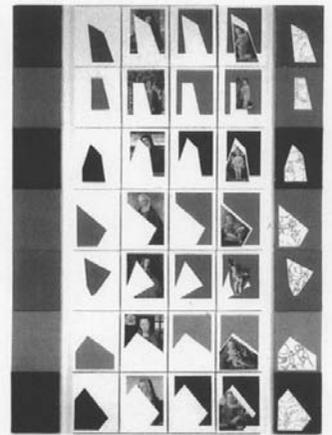
## La otra mitad del arte

Por Esther Ferrer  
Ilustración: Victoria Martos

La escena tiene lugar en el centro Georges Pompidou, en la «Petite Salle». Personajes: cinco representantes de la crítica francesa y extranjera (todos ellos hombres), los tres comisarios de la exposición «La época. La moda. La moral. La pasión. Aspectos del arte actual hoy 1977/78», también todos hombres, una presentadora y el público.

ridícula y, por supuesto, no a la altura de las circunstancias: «A lo mejor si la exposición es tan mala se debe a que entre los 60 artistas presentes, sólo tres son mujeres... ¿Pueden los comisarios explicar su criterio de selección?». Reacción inmediata por parte de algunos críticos, siempre prestos a «recuperar» la cosa y arrimar el ascua a su sardina. Pero la espontánea es más rápida e «ingenualmente» les pregunta a ellos, que manifiestan su justa indignación por esta «segregación sexista» que acaban de descubrir (aunque no lo dicen), si han hablado de ello en sus artículos. Silencio total. Recuperados los espíritus, poco después, uno de los conservadores se lanza a un discurso de tal profundidad, sin relación alguna con la cuestión, que la espontánea abandona la sala, discretamente, con el firme propósito de escribir este artículo. Un artículo que, contra lo que pueda parecer, no es er absoluto reivindicativo —felizmente, de la reivindicación necesaria, las mujeres han pasado a la acción eficaz— sino simplemente informativo, para poner de relieve algo que sin duda se sabe, pero no se dice, que la «presencia» de la artista en el mundo de los Museos, Galerías, Ferias internacionales, colecciones, es puramente «simbólica» en realidad y que, aunque actualmente estemos sin duda muy lejos de la mentalidad de ese honorable miembro de la Sociedad Popular y Republicana de las Artes, quien, en plena Revolución Francesa, justificaba la exclusión de las mujeres diciendo «aunque admitamos que, para

Ferrer, 1987d (Bibliografía 2).



Arriba: «De la nature du modèle de l'art», acrílico sobre tela, 1983 y abajo: un momento de la acción de París (1978), «Disolución en el agua-Puente Marie».

— 42 —

*Dunia* nació en mayo de 1976 de la mano de Editora Nueva España, que fue adquirida al año de su aparición por el grupo alemán G+J (Gruner & Jahr), una filial editora de revistas de la multinacional alemana Bertelsmann. *Dunia* dio un paso al frente en «la evolución informativa para la mujer» en un período en el que el Estado español estaría en plena transición tanto política como social, y en el cual se empezaban a demandar determinados temas «hasta entonces poco habituales o ausentes de los medios de comunicación»<sup>51</sup>. La revista, que empezó siendo quincenal terminaría por ser mensual cerrando en 1998. Hasta el

51 *Dunia* fue una revista novedosa, «para la nueva mujer» de la transición española, que paradójicamente no se alejaba de la mujer moderna del primer tercio del siglo XX: «una mujer inteligente, como manifestaba la revista; cuyo campo de actuación se había ampliado (trabajo, interés cultural, político...); pero que, sin embargo no abandonara drásticamente el rol femenino, que no vulnerase la feminidad». GANZABAL LEARRETA, María (2006): «Nacimiento, evolución y crisis de la prensa femenina contemporánea en España». *Ámbitos*, nº 15, 2006, pp. 405-420.

momento, tenemos conocimiento de cuatro artículos-reportaje escritos por Esther Ferrer en la mencionada publicación.

Como en el álbum familiar, desfilan los rostros de mujeres que generación tras generación y durante cinco siglos, sirvieron de inspiración a los genios del arte. Una estimulante muestra que ofrece el Museo de Artes Decorativas de París.

# Retrato de mujer

Sí, efectivamente, la exposición del Museo de Artes Decorativas de París, «La familia de los retratos», hace pensar en un álbum de familia perteneciente a determinadas categorías sociales (la realeza está excluida, así como el proletariado que nunca tuvo acceso por sí mismo al retrato pictórico y hasta la aparición de la fotografía, no sintió tampoco la necesidad de poseer este «bien de consumo»). Un álbum de familia



...cosa es evidente, «la inmensa mayoría de los cuadros producidos (1), desde realización por mujeres, cosa más bien incoherente cuando se piensa que, a partir del siglo XVI una de las actividades fundamentales de las pintoras fue el retrato, en el cual muchas destacaron. Para comprender el porqué de este fenómeno hay que tener en cuenta diversos factores. En primer lugar, la jerarquía de géneros. Las obras se juzgaban según el tema, es la cuestión, la pintora histórica o religiosa. Luego el retrato, según de la naturaleza muerta y el paisaje. En consecuencia, el retrato era considerado como un arte menor y la mayoría de los pintores, incluso, «Vasquez que consiguió su fama gracias a una actividad, se negaban a dedicarse como retratistas. El retrato era algo que se hacía con vistas a obtener un encargo interesante».

**Ellos se negaban a ser retratistas**

El mismo Rabanne lo consideraba una tarea sencilla de él y con motivo de su viaje a España en 1928 después de haberse inspirado en la idea de ir a hacer retratos, es sólo como medio «poco heroico».

El retrato es el género preferido de las mujeres. «La duquesa de la Galla (1924) de Tamarca Lampica es un excelente ejemplo».



D.— *¿Habla a sus clientes de todo esto?*  
P. R.— Sí, algunas veces, lo entienden bien.  
D.— *Quizá porque sus clientas son sobre todo mujeres...*  
P. R.— En todo caso son más intuitivas y despiertas que los hombres.  
D.— *¡Ya nos habíamos dado cuenta!, incluso sin tener una visión profética.*  
Y riéndose ambos, la periodista y el modisto, se despidieron quizás hasta su próxima reencarnación.

**Esther Ferrer**

DUNIA ha entrevistado en exclusiva, en París, a uno de los más famosos modistos del mundo. Pero en estas páginas no nos habla solamente de moda sino también de su centro cultural, de la danza negra, del mundo del dinero, y de su reencarnación anterior. Paco Rabanne, español y profeta.

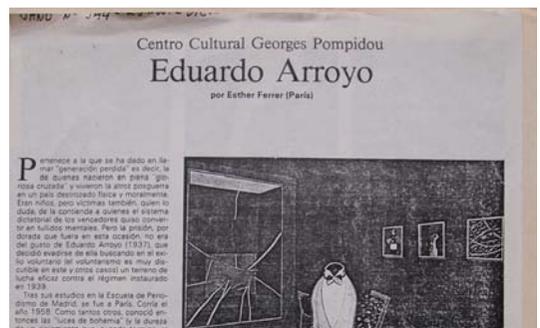
# PACO RABANNE: «QUIENES TIENEN DINERO POSEEN LA VERDAD»

32 DUNIA

Ferrer, s.d./e y Ferrer, s.d./c (Bibliografía 2).

*La Revista Jano. Medicina y Humanidades*, editada por Doyma (hoy Grupo Elsevier) y actualmente en activo, empezó a publicarse en 1971. Como su propio nombre indica, su objeto fundamental ha sido y es la divulgación de información general de ciencias de la salud y humanidades. Tuvo una “hermana”, hoy desaparecida, *Jano, Arquitectura y Humanidades* (1972-1975), y como curiosidad de su alcance cultural, entre 1971 y 1975, Camilo José Cela publicó diversas historias breves en ambas<sup>52</sup>. Los artículos publicados por Esther Ferrer en esta revista se cuentan por centenares y como trataremos, su diversidad temática abarca prácticamente la totalidad de la clasificación propuesta para el mencionado apartado.

52 SENABRE, Ricardo (1999): “Historias familiares”. *El Cultural* [versión electrónica] 07/02/1999 [www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/13398/Historias\\_familiares](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/13398/Historias_familiares) [última consulta: 08/08/2011].



Ferrer, 1979d; Ferrer, s.d./zc; Ferrer, 1995j; Ferrer, s.d./u (Bibliografía 2).

La revista vasca *Ere* fue fundada en 1979 en San Sebastián como respuesta de cierta izquierda (EIA) al poder que HB presuntamente estaba ejerciendo sobre Egin, aunque dos años más tarde cesó su actividad. En ella Esther Ferrer publicó artículos relacionados con algunas de las muestras de arte más destacadas en el panorama artístico-cultural francés del momento, con el trabajo de artistas como Fernando Lerin (amigo suyo), así como también, y en palabras de la artista, con la "travesía en el desierto" que fue el arte hecho por mujeres (Ferrer, s.d./a).

### A. F. I.: Nuevo centro de documentación de mujeres

## Contra una información machista

Su experiencia fue similar a la de muchas otras mujeres trabajando en el campo de la información (de izquierdas o de derechas) a partir de un momento determinado, resulta difícil soportar por más tiempo la complicidad en la manipulación informativa, incluida naturalmente la del tema mujer, la censura exterior y lo que es peor, la autocensura.

## Se ofrece:

# Refugio a mujeres maltratadas

Según informa Amnistía Internacional, en muchos países del mundo los médicos colaboran con los torturadores. Una doctora francesa Perrot que trabaja en el centro Flora Tristan para mujeres maltratadas afirma que los médicos conocen y silencian una clase de torturas, a la que no puede negarse su carácter político: la tortura que sufren muchas mujeres en el medio familiar.

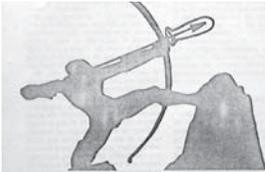
sociedad

## Viejas y nuevas formas de vida Vagabundos, nómadas, viajeros

El vagabundo y el nómada frente al sedentario, la aventura frente a la seguridad, la travesía frente al estancamiento, la vida como proceso frente a la vida como «progreso». Abel frente a Cain. Un enfrentamiento desigual en el que la peor parte corresponde, antinaturalmente, al errabundo, al

## El parto sin dolor, ese mito manipulado

El bíblico "parirás con dolor", que eufóricamente se pretendió abolir tras la Segunda Guerra Mundial con el mé- escribir un texto corto, pero luego me dije que cuando se está embarazada generalmente se lee, pero lo que se lee



Durante siglos, el exilio, la interregión y ya como consecuencia del progresar, han sido los dos únicos métodos anticonceptivos en los cuales la participación del hombre es fundamental. Pero desgraciadamente, son inefectivos, sólo si el hombre, poco efectivo. Consecuencia, más de una mujer se encuentra con un hijo no deseado entre sus brazos maternales.

## Hombres que no quieren concebir

Campaña por la modificación de la ley francesa del aborto

## "Ningún hombre decidirá por nosotras"

"Un hijo si yo quiero y cuando yo quiero". "Damos vida a nuestro placer, los hijos el amor son los más bellos". "Basta de procrear ¡creemos!". "Ninguna ley sobre el cuerpo de la mujer".



Manifestación del 6 de octubre en París, mujeres la única variación importante con respecto al actual, es que el Gobierno tomará las medidas necesarias para su

### Por la transgresión, contra la norma

El ser humano es un animal que vive en sociedad y que necesita normas para poder convivir. Sin embargo, a lo largo de la historia, ha habido personas que se han rebelado contra estas normas, buscando la libertad y la expresión de sus sentimientos. Estas personas, conocidas como transgresoras, han sido fundamentales para el avance de la cultura y el arte. En este artículo, exploraremos algunas de las formas más interesantes de transgresión y cómo han impactado en nuestra sociedad.

## Lacan o el padre severo persevera



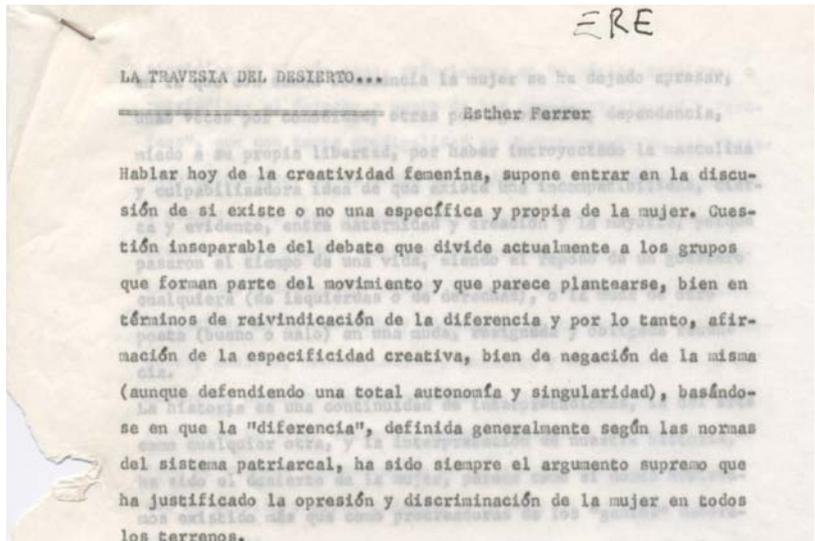
poco que ver con las ideas en vía del psicoanálisis, pero, con el tiempo, el timbre de él se fue haciendo más claro. Pero París para todo eso.



En un momento de la vida, cuando se siente que el mundo está cambiando, es importante tener un punto de apoyo. Este punto puede ser una persona, un lugar o una idea. En este caso, el punto de apoyo es el padre severo, quien representa la autoridad y la disciplina. Aunque puede parecer difícil, perseverar con él puede ser beneficioso para el crecimiento personal.

## La otra mitad de la vanguardia 1910-1940

En cuanto las mujeres se deciden a organizar algo excluyendo provisionalmente a los hombres, son muchas las voces «autorizadas», masculinas o... femeninas, que se alzan en nombre del buen sentido y de la negación de cualquier fanatismo sectario, para protestar enérgicamente, olvidando con demasiada facilidad, la cantidad de veces en que la mujer ha sido (y es todavía) la víctima de situaciones similares.



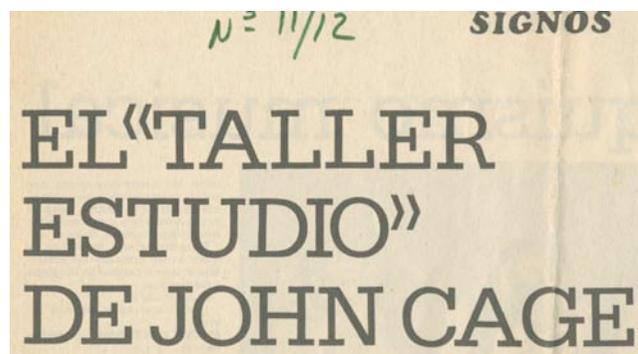
Ferrer, 1980t; Ferrer, 1981i; Ferrer, 1980n; Ferrer, 1980o; Ferrer, 1979q; Ferrer, 1980l; Ferrer, 1981n; Ferrer, 1979o; Ferrer, 1980j; Ferrer, 1980y; Ferrer, s.d./a (Bibliografía 2).

La revista italiana *Art Leader, Rivista di Arte, Architettura, Design Informazione e Cultura* (1993 – 2004) fue un producto de Rossano Massaccesi Edizioni. En ella, se publicó en 1984 una entrevista realizada por Esther Ferrer a Eduardo Arroyo. Como hacía referencia la artista en una de las citas comentadas líneas atrás, esta fue una de las pocas colaboraciones que realizó en el citado medio italiano.



Ferrer, 1984f (Bibliografía 2).

La revista *Signos* fue fundada en el año 1967 y durante casi cuatro décadas acogió estudios en los campos de las ciencias del lenguaje y la literatura. Como bien demuestra el artículo escrito por Esther Ferrer en su nº 11/12, *Signos* ampliaría su morfología al campo de la música y de la danza. A partir del año 2005, la revista se redefine y acota su enfoque disciplinar exclusivamente al área de la lingüística y a algunas interdisciplinas<sup>53</sup>.



Ferrer, s.d./k (Bibliografía 2).

53 De este modo, los trabajos que se publican son artículos originales de investigaciones científicas tanto teóricas como aplicadas en idioma español o inglés, cuyo foco temático se encuentra en las áreas de Psicolingüística, Lingüística del Texto y del Discurso y Lingüística Aplicada.

Una vez identificada la naturaleza de las diversas plataformas de difusión en las que Esther Ferrer escribió entre los años 1976 y 1997 –cuya variedad puede verse en la Bibliografía 2<sup>54</sup>–, antes de dar paso al siguiente punto, quisiéramos resaltar el hecho de que muchas de ellas tuviesen un carácter informativo innovador y arriesgado. Esta cuestión nos hace considerar que, como también sucedió en las vías artístico-educativa y artística, el compromiso socio-político y comunicativo de la artista, y su deseo, se antepuso al temor al fracaso de los citados proyectos, ya que como hemos visto muchos no tuvieron una continuidad.

### 2.1.2. GÉNEROS PERIODÍSTICOS

Los géneros periodísticos son el resultado de una lenta evolución histórica ligada al desarrollo del concepto que se entiende por periodismo, como actividad que consiste en recolectar, sintetizar, jerarquizar y publicar información relativa a la actualidad, por lo que la distinción entre sus diferentes tipos responde a una convención cuyos límites en ocasiones son difusos. De acuerdo con su forma discursiva, éstos pueden clasificarse fundamentalmente en dos grupos: “1. Los que dan a conocer hechos, que utilizan la forma expositiva, descriptiva y narrativa. 2. Los que dan a conocer ideas, que usan fundamentalmente la forma argumentativa”<sup>55</sup>. En general, casi todas las clasificaciones coinciden en que el primer grupo (informativo) está compuesto por la noticia, la entrevista, la crónica y el reportaje, y el segundo (de opinión) por la editorial, el artículo, la columna y la crítica. Sin embargo, hay otras fuentes que articulan la clasificación en tres; informativos: noticia y reportaje; de opinión: editorial, artículo y columna; y mixtos (información + opinión): crónica, entrevista y crítica. Sea como sea, el caso es que la producción periodística de Esther Ferrer se encuentra más próxima a los géneros vinculados con la opinión, que en muchas ocasiones, se fusionan en sus publicaciones. Éstos son el artículo, la crónica, la entrevista, y la crítica, ya que en todos los casos la artista:

- a) es una persona especializada en cultura y política, es decir, su firma importa (artículo, crónica, entrevista y crítica);
- b) argumenta su opinión en relación con un tema concreto (artículo y crítica);
- c) y está casi siempre presente en el lugar de los acontecimientos (crónica, entrevista y crítica).

Dado que profundizaremos en tales valoraciones en el siguiente bloque, a continuación reconoceremos los principales rasgos hallados en la metodología empleada por Ferrer en

---

54 Sobre este documento, véanse las aclaraciones indicadas en el mismo.

55 Véase por ejemplo WARREN, C. (1979): *Géneros periodísticos informativos*. Barcelona: ATE; o MARTÍNEZ ALBERTOS, J.L. (1974): *Redacción periodística: Los estilos y los géneros en la prensa diaria*. Barcelona: ATE.

su producción periodística. Como trataremos de demostrar en el Capítulo IV, éstos son muy similares a los que utiliza en su práctica artística, en cierto modo, también a los que usó en el Taller de Libre Expresión Infantil (1964-1968) y la Escuela Experimental de Elorrio (1964) y se relacionan con su actividad feminista.

### 2.1.3. MÉTODO DE TRABAJO

De acuerdo al objetivo del presente apartado, a continuación identificaremos cinco de los rasgos metodológicos que consideramos más caracterizan la producción periodística de Esther Ferrer y que, como planteamos anteriormente, son similares o idénticos (según el caso) a los que pueden reconocerse en las vías artístico-educativa y feminista-activista, pero sobre todo, en la artística. El primero de ellos es que la **elección del tema** a tratar en su trabajo siempre ha dependido de su criterio y voluntad:

“Pero nunca he sido corresponsal. Nunca he tenido un trabajo fijo. Escribía sobre lo que quería, cuando quería. Bueno, sobre lo que quería es mucho decir, porque yo les proponía el tema y ellos decían, sí o no. Pero yo nunca aceptaba que ellos me propusieran temas. Los elegía yo misma, y ellos me decían «oui», o me decían «no». Si me decían no, pues buscaba otro tema.” (García Muriana, 2006b).

Como apuntamos anteriormente, esta particularidad nos permite reconocer la clase de temáticas y de personalidades por los que se interesó Esther Ferrer en un período en el que contemporáneamente convivirían sus actividades como periodista, como feminista y como artista. Recalca su firme posicionamiento –sin concesiones- la conversación mantenida con la directora de *Lápiz Rosa Olivares* a propósito de su colaboración con la publicación hace más de treinta años:

“Aquella conversación, en la que yo la invitaba a escribir en una revista de arte que estaba preparando, acabó con Esther diciéndome, en esa mezcla de español/francés que usa para comunicarse y a voz en grito, que ella –por supuesto- escribiría de lo que quisiera y cuando quisiera, de lo que no quisiera escribir, no escribiría. «Y por supuesto, me pagas. Aunque no lo publiques». Por supuesto.” (Olivares, 2011: 15).

Igualmente, consideramos importante poner de relieve el hecho de que antes de emprender una relación laboral con la citada revista, Ferrer fuese clara en cuanto a cuáles eran sus condiciones, así como que éstas fuesen la libertad absoluta (en cuanto a elección del tema y a la frecuencia de su participación), y el pago del trabajo realizado (fuese o no éste aprovechado

por quienes previamente habrían aceptado la elaboración del artículo, de la entrevista o del reportaje). Por otro lado, y teniendo en cuenta que el marco espacio-temporal en el que se sitúa su labor periodística fue compartido con su militancia en la causa feminista y con su práctica artística, cabría señalar la influencia procurada entre las inquietudes personales y profesionales de tales actividades. A pesar de que profundizaremos en esta cuestión en el siguiente apartado, a continuación incluimos una declaración de Esther Ferrer al respecto:

“No soy una persona dotada para la escritura. Escribir me costaba mucho trabajo. Curiosamente, una vez que encontraba la primera frase el resto salía prácticamente solo. No me considero, en absoluto, escritora. Como veía tantas exposiciones, iba a oír tantos conciertos, iba a tantos sitios, me dije: «bueno, una manera de ganarme la vida es escribiendo sobre lo que a mí me gusta». Nunca he escrito sobre lo que no me gusta.” (García Muriana, 2006b).

En torno a este comentario quisiéramos manifestar las siguientes dos consideraciones que, a su vez, están vinculadas con el segundo rasgo metodológico de la artista: **la intencionalidad**. En primer lugar, creemos que difícilmente el *gusto* o *deseo* personal de la artista va a poder escapar de las experiencias que conformaron su día a día (dependientes de la acción de otros/as y de las de ella misma) y de su forma de percibir, de asimilar y de (re)accionar ante lo vivido. Y en segundo lugar, consciente de que la naturaleza del medio es divulgativa, sus textos irán dirigidos a visibilizar y difundir ciertos temas y acontecimientos como una práctica “hedonista”<sup>56</sup> no exenta de su posicionamiento artístico y político. Todo ello nos lleva a extraer como conclusión que por parte de Esther Ferrer hubo una intención de trasladar a la población española una serie de informaciones que, como trataremos en el siguiente bloque y apuntamos en la pasada introducción, se relacionarían con el diálogo que en doble sentido se establece entre el arte, la sociedad, la cultura y la política:

“Escribía muy simple, quería que me entendieran, no hacer un estudio teórico sobre el arte. Eso ni me interesaba ni era capaz de hacerlo. Cuando algo me parecía interesante, escribía para estimular a la gente a ir a verlo.” (García Muriana, 2006b).

Como puede comprobarse en su amplia y rica producción periodística, el objetivo al que hace referencia la artista en la cita anterior va a llevarlo a cabo mediante la **claridad expositiva y argumentativa**. Este tercer rasgo facilitará la comprensión y lectura de sus artículos, reportajes y entrevistas, mientras que su clara y minimalista<sup>57</sup> estructura permitirá a la artista imbricar en torno al núcleo duro de la noticia todos aquellos temas que ésta estime convenientes.

---

56 Profundizaremos en dicha cuestión en el Capítulo IV, cuando estudiemos el lenguaje creativo de Esther Ferrer.

57 Como trataremos en el Capítulo IV, el proceso de depuración y síntesis que Esther Ferrer hace en su trabajo creativo ha llevado a la crítica artística a definirla como “una minimalista muy particular”.

Es pues la **transversalidad** de contenidos el cuarto rasgo metodológico que quisiéramos destacar, ya que éste además de incluir el punto de vista crítico de la periodista, albergará el enriquecimiento y la expansión del texto a veces de manera rizomática, y en otras ocasiones, a modo de hipertexto. En cierto modo, esta forma de trabajo nos recuerda al método descrito por Esther Ferrer cuando aludía a las prácticas artístico-educativas aplicadas en las dos apuestas “freinetianas” (Capítulo II). Sobre éstas cabría recordar que, a diferencia del sistema educativo tradicional, el aprendizaje no fue conductista y se produjo a partir y mediante la experiencia directa. La clase se iniciaba partiendo de uno de los centros de interés del alumnado o del profesorado (es decir, de la vida) y se desarrollaría a través de una práctica pro libertaria y responsable desde la que se dinamitarían los compartimentos estancos del saber, su jerarquía y el carácter binario de los mismos. Al respecto, cabría recuperar el testimonio en el que la artista comentaba que “El poder siempre establece categorías y divide porque es mucho más fácil, en cambio en el método de Freinet [...] a partir de un objeto tú puedes estudiarlo todo y connotarlo con todo dando a los niños una visión global del mundo, no una visión parcial [...]” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

Igualmente, tanto en el caso educativo como en el periodístico (y como trataremos de demostrar en el Capítulo IV, en el artístico) se puede apreciar la quinta y última característica que consideramos conveniente mencionar: el **recorrido de ida y vuelta** que desde su experiencia y voluntad se transforma en un “producto textual” o en una actividad que, a su vez, repercutirá en el mundo de la vida. Así pues, su labor periodística partiría de un acontecimiento o caso llevado a cabo mediante *la acción de otros/as* y que fuese de su interés para elaborar un texto crítico cuya dirección dependería de su intención. Tal (re)acción sería leída por otras personas quienes a su vez serían agentes de acción en potencia a partir de cierta información. En relación a esta metamorfosis de la experiencia que comparten su actividad periodística y artística cabría matizar:

- que en ambos casos Esther Ferrer parte de un laborioso proceso de investigación que se verá depurado hasta conseguir expresar clara y abiertamente sus ideas;
- que cada ámbito se caracteriza por el uso de dos lenguajes diferentes, el verbal y el artístico;
- que considerando la intención, en su faceta periodística el único fin es comunicar, hacer visible y entendible y divulgar una información y/o posicionamiento personal; mientras la segunda tiene un carácter más experimental y experiencial, y por lo tanto, en ocasiones la obra puede ser críptica y responder exclusivamente al deseo de hacer de la artista.

Como trataremos a continuación, y ocurre también en las vías artística, artístico-educativa y feminista-activista, el principal caldo de cultivo de la artista en su faceta periodística fue lo que a su alrededor acontecía, y su forma de (re)accionar se verá influida por su manera de entender la vida. Consideramos pues, que esta relación/combinación procura un constante diálogo en un doble sentido entre el mundo de la vida y su trabajo (textual, feminista, artístico y educativo). Por ello, a continuación, y de manera especialmente relevante para nuestro estudio (si tenemos en cuenta, ante todo, los rasgos metodológicos de la elección del tema y de la intencionalidad), analizaremos los temas abordados por Esther Ferrer en su faceta como periodista ya que, en muchas ocasiones, coincidirán con los de su producción artística (Capítulo IV).

## 2.2. PRINCIPALES CENTROS DE INTERÉS Y TEMÁTICAS

Como indicamos anteriormente y estudiaremos en el presente bloque, durante los más de veinte años dedicados a la profesión de periodista (1976-1997), Esther Ferrer abordó numerosos temas de candente actualidad vinculados a la situación político-social y artístico-cultural característica del mencionado período. Su residencia en París procuró que la artista cubriese, como “corresponsal en el extranjero”<sup>58</sup>, buena parte de los sucesos acontecidos en contexto francés y que serían de interés para los/as lectores/as del Estado español. Esto es así, máxime si tenemos en cuenta que los casi cuarenta años de dictadura (a los que hay que sumar los tres años de Guerra Civil) dejaron un país devastado. Como vimos en el Capítulo I, en tal proceso, tanto su tejido social y cultural como sus usos y costumbres se vieron fuertemente condicionados por la ausencia de modelos identitarios y artísticos distintos a los que habían sido impuestos por el régimen.

De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, el trabajo periodístico de Esther Ferrer supone una visión de la *cultura* y de la *sociedad* como re(acción) a los acontecimientos de su entorno. Al respecto, conviene incluir las definiciones de la RAE

- de “cultura”, como “Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico” o “Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”;

-y de “sociedad”, como “Reunión mayor o menor de personas, familias, pueblos o naciones” o “Agrupación natural o pactada de personas, que constituyen unidad

---

58 Entrecorramos la expresión debido a que Esther Ferrer niega identificarse con este término. Presuponemos que ello pueda deberse a que no era una periodista desplazada en París con el objeto de cubrir ciertas noticias, sino que vivía allí y escribía sobre la realidad circundante que le interesaba: “Pero nunca he sido corresponsal. Yo nunca he tenido un trabajo fijo.” (García Muriana, 2006b).

distinta de cada uno de sus individuos, con el fin de cumplir, mediante la mutua cooperación, todos o alguno de los fines de la vida.” (R.A.E., 2012).

Nuestro interés por contemplar tales acepciones, sin remitirnos a las múltiples y mucho más completas –y complejas- perspectivas planteadas desde la sociología, la antropología o la filosofía (entre otras) recae en la naturaleza del diccionario como una plataforma de difusión del conocimiento de reconocida reputación y de fácil acceso. Desde éste, y de forma similar a como sucede en ámbitos como el educativo, el político, el médico, el judicial (entre otros) se validan y difunden (con carácter general) el significado y sentido de las palabras que definen las cosas, las sensaciones y los conceptos que conforman la realidad social<sup>59</sup>. Todo ello, a su vez, influye en nuestra visión del mundo y también en nuestra forma de comportarnos.

Por otro lado, la localización y contabilización no exhaustiva<sup>60</sup> de buena parte del material generado por la periodista nos ha llevado a detectar entonces, que la cantidad de textos producidos en torno a diversas problemáticas sociales es muy similar a la dedicada a temáticas relacionadas con el arte y la cultura<sup>61</sup>. El examen de su vasta producción de artículos, reportajes, crónicas y entrevistas pone de manifiesto que, como indicamos en el bloque anterior y corroboraremos en éste, la riqueza e interrelación de contenidos dificulta su organización por categorías. Es por esta razón, y en coherencia con su forma de proceder, por lo que articularemos el presente bloque mediante una estructura de dos puntos que, a su vez, estarán conformados por diversos ejemplos. A través de éstos distinguiremos, inicialmente, algunos de los textos que más se relacionan con la problemática social, y más concretamente, en los que atañen a las mujeres y a los/as homosexuales). Y posteriormente, el trabajo desde el que aborda temas vinculados a la cultura, en especial, aquéllos que se ocupan del arte de carácter político, así como de las “políticas del arte”.

Desde este planteamiento, y de acuerdo a los objetivos expresados en la pasada introducción, nos proponemos demostrar, en primer lugar, que la periodista se preocupó por cuestionar y desentrañar la lógica de poder<sup>62</sup> que limita el margen de actuación de las personas, así como por visibilizar, analizar y difundir la situación de determinados colectivos sociales, sujetos y

---

59 Como trataremos en el Capítulo IV, Ferrer (1999a) profundizó en torno a tales relaciones en “Femenino/ Masculino o el sexismo de los diccionarios”. Este es un texto escrito al margen de su producción periodística que, como se deduce de su título, se centra en aquellas definiciones que competen a hombres y mujeres en relación al género gramatical, y a sus asimétricas correspondencias, entre otras cuestiones.

60 Recordemos que el fin no ha sido realizar un estudio bibliométrico de la producción periodística de Esther Ferrer, y mucho menos en términos cuantitativos.

61 Al respecto, consúltese la Bibliografía 2.

62 Huelga decir que el poder es susceptible de ejercerse desde todos los ámbitos (conocimiento, política, medicina, religión, cultura, etc.) y que es representado por cargos políticos, financieros, legislativos, médicos, (entre otros) de cada período o momento histórico, e igualmente, por instituciones que como ellos, tienen una ideología e intereses concretos.

causas marginales; y en segundo lugar, que Esther Ferrer tuvo un especial interés por dar a conocer, por un lado, una serie de trabajos y de manifestaciones artísticas que, voluntaria o involuntariamente, poseen un carácter o compromiso político, y por otro, aquellos mecanismos de poder que instrumentalizan el arte y la cultura, y a través de los que se discrimina a las mujeres artistas. De esta manera, identificaremos muchos de los temas tratados por Ferrer en su producción periodística y su posicionamiento con respecto a los mismos, pues tal y como plantea la hipótesis principal de nuestro estudio, todo ello se ve reflejado en su práctica artística.

### 2.2.1. LA PROBLEMÁTICA SOCIAL

Hace unas líneas, hablábamos de *sociedad* como un sistema de interrelaciones que conecta a los/as individuos en una cultura común, y de *cultura* como un conjunto de tradiciones, reglas, conductas y hábitos, símbolos, creencias, arte y artefactos. Como comenzaron a denunciar las feministas de la generación de Esther Ferrer, y salvo contadas excepciones, el modelo de “varón blanco de clase media y heterosexual” se ha situado durante siglos en el vértice de la pirámide de poder desde la que, desde múltiples ámbitos, se erigen los usos y costumbres (es decir, la cultura) de una sociedad. Por ello, cabría diferenciar que quienes ejercen el poder de connotar y resignificar la realidad establecen qué es *normal* y qué no lo es, desplazando así hacia los márgenes aquellas identidades y prácticas que están fuera de los límites de dicho orden y del marco de actuación de privilegio del modelo descrito (sistema etnocéntrico heteronormativo y patriarcal).

Como tratamos en los Capítulos I y II, con frecuencia tales supuestos serían justificados en un proceso de naturalización basado en una reiteración lingüística y performativa<sup>63</sup>. Esta estrategia sistémica es precisamente una de las desveladas por los estudios feministas y *queer* a propósito del sexo, del género y del deseo, que afectan al ámbito de actuación de las mujeres, los/as homosexuales, las trabajadoras sexuales, los/as infectados/as por el VIH, los/as drogodependientes, a los/as disminuidos físicos y mentales, los/as moribundos/as, los/as vagabundos/as, entre muchas otras voces disidentes. Como puede comprobarse en la Bibliografía 2, sus vindicaciones y sujetos de interés van a estar presentes también en el trabajo periodístico de Esther Ferrer. No se debe olvidar que tales colectivos han sido objeto de estigmatizaciones, y graves omisiones y/o “traiciones” dentro del relato historiográfico, justamente debido, entre otras cuestiones, a la falta de visibilidad, o a la denegación a éstos de una serie de derechos fundamentales.

---

63 Huelga decir que el poder es susceptible de ejercerse desde todos los ámbitos (conocimiento, política, medicina, religión, cultura, etc.) y que es representado por cargos políticos, financieros, legislativos, médicos, (entre otros) de cada período o momento histórico, e igualmente, por instituciones que como ellos, tienen una ideología e intereses concretos.

Partimos de estas bases con el fin de ilustrar en el presente punto la labor de denuncia y de apoyo que la artista brindó a quienes estaban viendo vulnerados sus derechos por motivos de sexo, género o sexualidad, así como para poner de manifiesto su interés por desentrañar la lógica de los abusos sociales cometidos como consecuencia de los intereses políticos, culturales o religiosos, entre otros, y por dar a conocer su lucha. Como trataremos a continuación, Esther Ferrer dedicó a la complicada y difícil situación de estos colectivos la mayor parte de su producción periodística dentro de las secciones <sociedad>, <mujer>, <opinión>, <crítica>, <tribuna>, <medicina y actualidad internacional>, e incluso, en ocasiones, en <cultura>, haciendo así visible su causa en el Estado español entre los años 1976 y 1997. Asimismo, cabría destacar que la artista escribió en repetidas ocasiones sobre Mayo 68 y sobre aquellas plataformas informativas como las radios “piratas” y la prensa libre, donde tuviesen cabida puntos de vista plurales y alternativos al hegemónico. No obstante, y dado que abordar la totalidad del trabajo realizado por la periodista en este sentido excedería los límites de nuestro estudio, como indicamos líneas atrás nos centraremos fundamentalmente en abordar aquellas temáticas que más se relacionen con las cuestiones de sexo, género y sexualidad. Esto se debe a que tal y como plantea la hipótesis principal de nuestra investigación, muchas de éstas se manifiestan en el trabajo artístico desarrollado por Esther Ferrer a lo largo de toda su trayectoria.

Con tales objetivos y como indicamos en la pasada introducción, a continuación, analizaremos una selección de fragmentos procedentes de diversos artículos, entrevistas, crónicas y reportajes elaborados por Esther Ferrer, a propósito del artículo “El feminismo, entre la autonomía y la lucha de clases” (1977d). Éste fue elaborado por Esther Ferrer tras asistir al Encuentro Internacional del Movimiento Feminista en Vincennes (París), en el que se estudiaron y debatieron algunas de las principales problemáticas de las mujeres de ese período<sup>64</sup> y se diseñaron diversas estrategias de resistencia.



Ferrer, 1977d (Bibliografía 2).

64 Al respecto, cabría recordar que como indicamos en el punto anterior, contemporáneamente a su actividad periodística, en el año 1977 Ferrer estaría creando obra y participando muy activamente en los escenarios feministas descritos entonces.

Tomamos pues el referenciado artículo como un punto de partida a través de cuyos extractos reflexionaremos sobre el abordaje de Ferrer, en diferentes formatos periodísticos, de cuestiones relacionadas con las pautas y el control sobre los ámbitos de actuación en torno al trinomio sexo-género-sexualidad. Entre los motivos que nos han llevado a seleccionarlo están, por un lado, que su medio de difusión fue *El País*, siendo éste un diario generalista con una de las tiradas nacionales más grandes. Por otro, que éste fue publicado al poco tiempo de que muriese el dictador (23/11/1975), un año antes de la promulgación de la Constitución de 1978 (que amparaba el derecho a la libre expresión), y en la incertidumbre del inicio de la Transición<sup>65</sup>. Así, su difusión se sitúa en el citado contexto y momento, y como vimos en el apartado anterior, coincidió con la costosa rearticulación del movimiento feminista y del Frente de Liberación Homosexual en el Estado español. Y por otro, que se fundamenta en la voluntad altamente divulgativa del artículo (rozando lo didáctico) de ciertos temas cuestionados por el feminismo. A propósito del encuentro, y a modo de introducción, recogemos un extracto del mismo, un testimonio de la artista en primera persona que revela su posicionamiento personal al respecto:

“Desde el primer día se vio clara la contradicción entre la práctica real de los movimientos de mujeres que pretenden acabar con la jerarquía, la toma de poder y las limitaciones de una organización piramidal (haciendo suya la frase de Gudrun Ensslin «quebrar la sicología del poder/autoridad con tanta frecuencia y durante todo el tiempo que sea necesario, hasta lograr que los humanos seamos más fuertes que ella»), y la voluntad de ciertas tendencias que se plantean el problema de la eficacia únicamente en términos de organización y de estructuración. [...] pero lo que es cierto es que en tres días un gran caudal de comunicación, a todos los niveles, en el trabajo y fuera de él (bailando, cantando, sintiendo), invadió la Universidad de Vincennes y confirmó, entre otras cosas, que el movimiento feminista es irreversible y que la colaboración internacional es posible entre los distintos grupos, diversos por su planteamiento teórico y su práctica, pero que pese a estas divergencias, posibles arribismos, y aparentes o reales fanatismos, las mujeres están decididas a seguir adelante, y puesto que no teme a las diferencias, sino que las reivindica, realizará el proceso de lucha partiendo de su propia experiencia.” (Ferrer, 1977d).

De este modo, Esther Ferrer introducía al/a la lector/a en las entrañas del momento que vivía el feminismo de finales de los años 70 y exponía varios de sus enfoques subrayando que, a pesar de sus divergencias (o como indica la periodista, también gracias a ellas), el movimiento coincidía en la necesidad de continuar librando su batalla desde un frente internacional y

---

65 Respecto a la incertidumbre del momento, cabría subrayar que el intento de golpe de Estado, conocido como 23 F (23/02/1981) demostró la vulnerabilidad de la democracia así como el fuerte apego de ciertos sectores e individuos al régimen franquista. Este fue el caso del militar y ex teniente coronel de la Guardia Civil, Antonio Tejero Molina, quien tras una primera tentativa en 1979, encontró un apoyo en quienes irrumpieron aquel día en las Cortes españolas.

mediante planteamientos teóricos y prácticos. Asimismo, Ferrer habría adelantado algunos de los temas debatidos entonces y en los que, como podremos comprobar a través de las reflexiones que a continuación incluimos, se detalla la forma de actuar del poder/autoridad contra las mujeres y en cierta medida se intenta dar respuesta a las preguntas: ¿en qué consiste esta represión? ¿desde donde se ejerce? ¿quién o quiénes la ejercen? ¿conciernen a todas las mujeres? ¿conciernen además a otros colectivos?

En relación a tales preguntas, y debido a su importancia para con nuestra investigación, a continuación destacamos de su exposición cinco temas capitales que atañen a la vulneración de los derechos de las mujeres, aunque como matizó entonces la periodista, éstos se verán agravados –e incluso serán extensibles a otros colectivos- dependiendo de condicionantes “extra” como son la clase social o la orientación sexual (entre otras):

En el texto anterior la periodista transmitía a los/as lectores/as del Estado español, a partir de la crónica de un acontecimiento sucedido en Francia, una información extrapolable de la situación de las mujeres en Occidente en ese momento (como veremos, ese fue su *modus operandi* fundamental). Asimismo, en éste Esther Ferrer afirma -explícitamente o entre líneas- que, tal y como está estructurada la sociedad, si se nace con un sexo biológico de mujer, los marcos de actuación –y en definitiva de vivir- están a merced de las convicciones y acciones de otros, y de la regulación estatal de las leyes laborales, médicas, punitivas o farmacológicas, de los planes de estudios, etc. En definitiva, informa de que existe una discriminación (sexismo) ejercida contra las mujeres, que conlleva diferentes acciones como son: la represión, la violencia, la regulación del cuerpo y del deseo, etc., cuyo carácter es estructural. Dado que existe una interrelación entre tales planteamientos y la lucha feminista, así como entre ambos y el “reflejo autobiográfico” hallado en su producción artística, hemos decidido usar los cinco epígrafes destacados por Ferrer en su artículo “El feminismo, entre la autonomía y la lucha de clases” (Ferrer, 1977d) -reproducido en las páginas sucesivas-, para analizar su posicionamiento ante los mismos dentro de su producción periodística.

.....

**"Represión:** La doble represión que sufren las mujeres en las cárceles, primero por estar en ellas, luego por su estatuto social de mujer; discriminación entre los delitos considerados «típicamente femeninos» y los que «no lo son», como la militancia activa, o el robo a mano armada; la presión, a cualquier nivel, que se ejerce para devolver a la mujer presa a «su especificidad femenina», a través del trabajo «de casa», en lugar de otros más interesantes; el chantaje ejercido para que las madres prisioneras dejen adoptar sus hijos «prisioneros desde que nacen hasta los dieciocho meses», edad en la que, sin previo aviso, si no tienen familiares, pasan sistemáticamente a la asistencia pública; represión brutal de la homosexualidad.

.....

**Homosexualidad:** La mujer lesbiana es considerada como una grave amenaza contra «el núcleo familiar patriarcal /capitalista, y por tanto, es reprimida, no sólo por su sexo, sino también a causa de su sexualidad específica. Si además pertenece a una clase oprimida, o a un grupo étnico minoritario, su opresión puede ser doble o triple. El movimiento feminista interpreta que la persecución contra las lesbianas no es más que la extensión de la opresión contra todas las mujeres, pues todas, heterosexuales o lesbianas, rechazan el papel tradicional de la mujer.

.....

**El sexismo,** como el racismo y otras formas de segregación (se opone el trabajador a la trabajadora; la mujer que tiene un empleo, a la que está en paro o es ama de casa; la mujer del país, a la emigrante...), ha sido utilizado para dividir a los grupos subyugados en beneficio de las clases dirigentes. La lesbiana, representa el segmento más intensamente reprimido de cada clase social.

.....

**Aborto-maternidad:** Derecho a la mujer para disponer de su propio cuerpo, necesidad de que todos los países acepten el aborto libre y gratuito; elección del método y circunstancias del mismo; derecho a elegir libremente la maternidad; derecho a inventar nuestra propia sexualidad; lucha contra el poder médico y de los laboratorios sobre nuestros cuerpos, contra la comercialización de métodos anticonceptivos nocivos; generalización de métodos de nacimiento sin violencia; desmedicalización del parto; creación de guarderías.

.....

.....

**Violación /violencia:** Las siguientes cuestiones planteadas en la comisión hacen reflexionar: ¿Por qué la mayoría de las violaciones se producen o en la familia o dentro del ambiente de la víctima? La estadística alemana que no contradice la de otros países es clara; 70 % realizada por gente que la víctima conocía; 16 % por el padre, el tío, el primo; 35 % por un grupo. ¿Por qué la mayoría de las violaciones no se denuncian? ¿Por qué la mayoría de las mujeres que acuden a los centros de mujeres maltratadas han sido antes violadas? ¿Por qué el tanto por ciento de violaciones es similar en todas las clases sociales? ¿Por qué en todos los países la mujer que denuncia una violación es tratada por la policía y la justicia luego con desprecio, se sospecha de su colaboración y en el peor de los casos pasa de víctima a acusada? ¿Por qué, como se comprobó en Italia, el juicio se desarrolla de diferente manera si en la sala está presente el movimiento feminista o no? ¿Por qué la necesidad evidente por parte de las feministas de cambiar, no sólo las leyes, sino también su interpretación? En Australia se ha conseguido que la mujer pueda denunciar al marido por violación, pero, ¿cómo interpretará el juez y el abogado esta ley? La experiencia demuestra que no sólo hay que cambiar la ley, sino la mentalidad del que la aplica. ¿Por qué la prensa, de izquierdas o de derechas, instrumentaliza la violencia ejercida sobre la mujer, de acuerdo con sus propios intereses? ¿Por qué se habla de la mujer únicamente como cuerpo? La denuncia de la violencia, ¿es un acto revolucionario o es una colaboración con la justicia burguesa que nos oprime? Si se considera que es preciso denunciar la violencia contra las mujeres, ¿por qué éstas no pueden establecerse parte civil, como movimiento feminista, a la manera en que los sindicatos lo hacen, con motivo de accidentes de trabajo, por ejemplo? Además de todas estas cuestiones y muchas más, otras comisiones discutieron sobre energía nuclear y feminismo-marxismo y feminismo." (Ferrer, 1977d).

.....

Ferrer, 1977d (Bibliografía 2). Extracto de texto.

### 2.2.1.1. Sexismo

El sexismo es un prejuicio/sistema de discriminación de las personas basado en su sexo y/o en su género, que alude principalmente a la discriminación de las mujeres, pero que es aplicado a homosexuales, travestis, transexuales, transgénero, etc., en base al carácter dicotómico de tales categorías. Puede fundamentarse en estereotipos tradicionales sobre roles de género, pero también, y como vimos en el Capítulo I, en argumentos sobre la supremacía del varón y de la masculinidad, sobre la mujer y la feminidad. El sexismo además no sólo es una cuestión que radica en actitudes individuales, sino que está arraigado en numerosas instituciones de la sociedad. Muchas de estas cuestiones fueron planteadas en 1982 por Esther Ferrer a la Ministra de los Derechos de la Mujer Yvette Roudy<sup>66</sup>. Ésta por entonces proyectaba “diecisiete medidas a tomar en un futuro próximo para «hacer respetar los derechos de las mujeres en la sociedad, eliminar toda discriminación y acrecentar las garantías de igualdad en los aspectos económico, social y cultural»” (Ferrer, 1982b).



Ferrer, 1982b (Bibliografía 2).

En la presentación del texto su autora ponía de relieve el punto de partida de este personaje político, quien hacía poco más de una década habría sido una de las firmantes del citado “Manifiesto de las 343”:

“Como prioridad, informar a las mujeres, «a quienes se les ha hablado mucho de sus deberes y poco de sus derechos», además de efectuar un trabajo en profundidad para cambiar las mentalidades, pues, como dice con frecuencia, parafraseando a Einstein, «es más fácil desintegrar el átomo que un prejuicio». Hablando con la señora Roudy se tiene la sensación de que quizá es la única personalidad política que se sentirá muy feliz el día en que se quede sin trabajo. Esto significará que su ministerio ya no es necesario.” (Ferrer, 1982b).

66 Ferrer (1982b) presentaba a la entrevistada de la siguiente manera: “Periodista (entre 1964 y 1967 fue redactora jefa de La Mujer del Siglo XX), publicó en 1975 un libro militante, La femme, en marge. El 23 de mayo de 1981 fue nombrada ministra de los Derechos de la Mujer.”—esto fue durante el primer mandato de François Mitterrand.

En relación al “fascismo cotidiano” al que hace referencia el título de la entrevista a la ministra francesa, la periodista le preguntaba por el sexismo del que hacen gala los contenidos publicitarios, televisivos y educativos:

“P. [E.Ferrer] En otro terreno, su política comprende también realizar una campaña para cambiar la imagen de la mujer en la televisión, la publicidad, los libros escolares... R. [Y.Roudy] Precisamente he inaugurado un nuevo grupo de trabajo en la educación nacional. Les dije que las cosas no podían continuar así. [...] voy a leerle algunos ejemplos: «Mientras mamá prepara la mesa y Véronique corta el pan, Olivier se sienta en el mejor sillón del camping», con foto y todo, bien jóvenes, para condicionarlos mejor. «Olivier estudia sus lecciones, Véronique compra bombones». «La clase visita un aeropuerto; mientras los niños van a discutir con el piloto, las niñas interrogan a la azafata sobre su profesión». [...]” (Ferrer, 1982b).

Asimismo, en la entrevista<sup>67</sup>, Roudy hacía explícita la necesidad capital de que todas las mujeres (no sólo las militantes feministas) apoyen esta clase de propuestas y de planteamientos para que se produzca una transformación sustancial en el orden social y cultural pues, como además matizaba la ministra, el número de mujeres que ocupan los puestos de poder es casi inexistente y más que insuficiente.

### 2.2.1.2. Violación/violencia

En relación a la violación como una práctica de violencia cultural amparada por el poder, consideramos conveniente incluir varias de las respuestas que la abogada y presidenta del grupo feminista francés Choisir, Gisèle Halimi proporcionaría a Esther Ferrer durante la entrevista que ésta le realizó (1980b):

“La violación no es sólo un crimen sexista, sino cultural [...] La discriminación racista se emparenta con la sexista ya que no se desprecia al otro por ser más o menos inteligente, sino por tener la piel diferente o por ser mujer. Naturalmente las dos son síntomas de una enfermedad socio-cultural [...] En contra de lo que se piensa, los violadores no son desequilibrados sexuales, ni enfermos, sino desgraciadamente hombres muy corrientes y normales [...] Si bien en toda violación hay una relación de fuerza, en la de grupo hay algo más, el violador es también <voyeur>, la mujer es considerada como un botín.” (Ferrer, 1980b).

---

67 Se trata de una entrevista muy completa que aborda estas cuestiones sobre el sexismo, pero también la discriminación laboral de las mujeres y el techo de cristal, el problema de la doble jornada (en el trabajo y en casa), la maternidad voluntaria, etc. Por ello, retomaremos algunos extractos a lo largo de este punto en diferentes epígrafes temáticos.

Gisele Halimi

# “La violación no es sólo un crimen sexista, sino cultural”



Ferrer, 1980b (Bibliografía 2).

Como se puede apreciar en el total de la entrevista a Roudy –con la que recordemos Ferrer compartió su faceta activista feminista- denunciaba una relación directa entre la violencia ejercida sobre las mujeres y el trinomio poder-cultura-sociedad<sup>68</sup>. Precisamente a propósito de la relación entre sexismo y racismo que apunta Halimi, haciendo hincapié en casos más específicos como son la prostitución, la violación y el maltrato, Ferrer le preguntaba a la ministra Roudy, dos años más tarde –en la citada entrevista- sobre las posibles iniciativas legales de su ministerio al respecto:

“P. [E.Ferrer] Todavía hoy, desgraciadamente, hay que insistir sobre el tema de la violencia ejercida contra la mujer. Su ministerio prepara un proyecto de ley antisexista inspirada en la antirracista. ¿Cómo van a ser tratados temas como la prostitución, la violación, las mujeres maltratadas?”

R. [Y.Roudy] [...] Hacía falta una demostración pertinente para que la opinión comprenda que el sexismo es una forma de racismo. Por ello, teniendo en cuenta que tenemos una ley antirracista, pero que no integra la totalidad de las agresiones contra la mujer ni es lo suficientemente precisa considerando la gran cantidad de agresiones, crímenes y torturas sexuales que padece la mujer, y, por tanto, no es antisexista, había que hacer una que lo fuera. No debe olvidarse que durante mucho tiempo el maltratar a las mujeres era algo aceptado casi como natural, incluso se llegó a pensar que les gustaba. La cultura machista es muy perniciosa, porque comprende a la vez la absolución del culpable en la medida en que la sociedad le da buena conciencia. Cuántas veces la muchacha violada ha sido culpabilizada y rechazada por la sociedad, incluso se han reído de ella. Son costumbres bárbaras que no practican ni los animales; es el horror concentracionario en lo cotidiano. Existe realmente un fascismo de lo cotidiano ejercido contra la mujer.” (Ferrer, 1982b).

---

68 Consúltense al respecto el Anexo 4. Asimismo, es interesante señalar que Ferrer terminase su texto invitando a los/as lectores/as a conocer el trabajo de Choisir de forma directa, advirtiendo de las trampas del formato entrevista: “Esta entrevista recoge sólo algunos aspectos, si el lector está interesado, el Movimiento ha editado libros y publica una revista donde su pensamiento está expuesto más claramente. Una entrevista es siempre mistificadora, para bien o para mal.” (Ferrer, 1980b).

La impunidad en los casos de violencia contra las mujeres era hecha pública por Ferrer, en su versión más extrema (el caso de las trabajadoras sexuales), haciéndose eco de la siguiente declaración de la presidenta de la Asociación Parisina de Acción y Defensa de las Mujeres Prostituidas realizada durante su entrevista:

“[...] Lo que pretendemos es que nos respeten, que cuando una de nosotras va al comisario a denunciar que un cliente le ha atacado o un proxeneta golpeado, no lo tomen a broma. Como no les queda otro remedio, registran la denuncia, pero de 10 veces, 9, todo se queda ahí.” (Ferrer, 1980c).

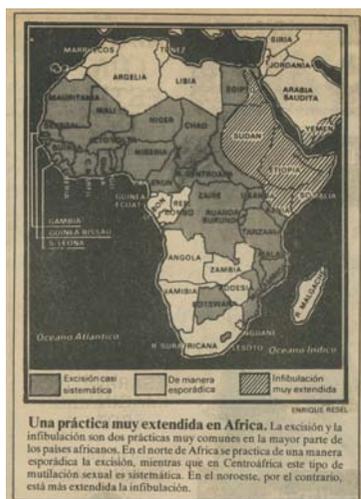
Como otra forma de violencia contra la mujer, nos remitiremos a varios reportajes publicados a partir de 1979, a través de los que Esther Ferrer denunció aquellas prácticas rituales que mutilan total o parcialmente los genitales “femeninos”. Esta cruel realidad social a la que, todavía en la actualidad están sometidas millones de niñas y mujeres en el mundo entero, fue investigada en profundidad por la periodista, hasta desentrañar parte de su lógica y de su vigencia. Como un acercamiento al tema, incluimos los breves resúmenes que anteceden a dos de los referenciados reportajes:

“Cerca de treinta millones de mujeres, niñas en su mayoría, comprendidas entre los nueve y trece años, son sometidas en la actualidad a mutilaciones sexuales disfrazadas bajo el nombre de prácticas rituales, sobre todo en los países africanos. Estos datos han sido revelados en la Conferencia Internacional de la Organización Mundial de la Salud (OMS) celebrada recientemente en Jartum (Sudán), en la que se han estudiado las causas de explotación de los niños con motivo del Año Internacional. Entre las prácticas de mutilación sexual más extendidas figura la infibulación, que consiste básicamente en colocar un anillo o un obstáculo en los órganos genitales, en este caso de la mujer, que, además de dañar seriamente los tejidos, impide o dificulta el coito. Desde París informa Esther Ferrer.” (Ferrer, 1979b).

**Prácticas rituales y violación de derechos humanos/y 2**

La práctica de la excisión y la infibulación, dos de las formas más corrientes que se emplean para mutilar sexualmente a las mujeres, no sólo se emplea en pueblos con religión musulmana, sino también en grupos que practican la religión cristiana. Aunque las razones que se dan para justificar estas mutilaciones varían de un país a otro, en todos estas prácticas tienen las mismas consecuencias: reducen e incluso anulan la capacidad sexual de la mujer, e impiden que ésta se tome «libertades» antes del matrimonio. Esther Ferrer analiza en este segundo y último capítulo los orígenes y extensión de estas mutilaciones y describe las consecuencias que se derivan de estas prácticas primitivas, pero todavía vigentes.

**La infibulación y la excisión anulan la capacidad sexual de la mujer**



Ferrer, 1979c (Bibliografía 2).

“La práctica de la excisión [sic] y la infibulación, dos de las formas más corrientes que se emplean para mutilar sexualmente a las mujeres, no sólo se emplea en pueblos con religión musulmana, sino también en grupos que practican la religión cristiana. Aunque las razones que se dan para justificar estas mutilaciones varían de un país a otro, en todos estas prácticas tienen las mismas consecuencias: reducen e incluso anulan la capacidad sexual de la mujer, e impiden que ésta se tome «libertades» antes del matrimonio. Esther Ferrer analiza en este segundo y último capítulo los orígenes y extensión de estas mutilaciones y describe las consecuencias que se derivan de estas prácticas primitivas, pero todavía vigentes.” (Ferrer, 1979c).

De este modo, y como si de un *zoom* se tratase, introducía al/a la lector/a en el tema, situándolo/la en el contexto de esta aceptada barbarie cultural y sensibilizándolo/a frente al dolor de sus víctimas. A tal efecto, Ferrer incluyó imágenes explícitas y facilitó con detalle los pormenores de tan violenta práctica<sup>69</sup>. Posteriormente, la periodista ahondaba en el daño físico y emocional de las víctimas, así como en las secuelas que dejaba en las niñas para el resto de sus vidas. De entre éstas destacamos la imposibilidad de sentir placer al masturbarse o durante el coito, además de por su crueldad, por atentar contra una de las principales reivindicaciones de las feministas de este período, el derecho de la mujer a una vida sexual plena:

“Una vez realizada y cicatrizada la infibulación, el sexo de la mujer queda monstruosamente deformado y su sensibilidad afectada para siempre. [...] La tortura aumenta todavía más en el momento de dar a luz, puesto que tiene que abrirse de nuevo a la mujer, pero esta vez mucho más, pues el tejido cicatrizado se niega a dilatarse. Terminado el parto, se le cierra otra vez, «para favorecer el placer de su compañero».” (Ferrer, 1979b).



Ferrer, s.d./zzi (Bibliografía 2).

69 En el primer reportaje, la periodista incluía la exhaustiva descripción de cómo se llevaba a cabo la mutilación de las niñas, y en el segundo diferenciaba entre los tipos de excisión e infibulación. Véanse los documentos completos, incluidos en el Anexo 4.

“Además de los terribles y a veces definitivos traumas psicológicos que esto produce en las niñas, las consecuencias físicas son estremecedoras. Las mutilaciones suprimen en la mujer toda posibilidad de placer clitoridiano.” (Ferrer, 1979c).

Además, a propósito del motivo del primer reportaje, la celebración del Año Internacional del Niño, Ferrer subrayaba -no sin cierto cinismo y perplejidad- la pasividad demostrada al respecto por parte de la ONU y de la OMS ante las primeras denuncias e informes presentados en 1972 por la Woman's International Network. No sería hasta 1979, cuando lo incluiría en su catálogo “bajo el «discreto» título (si de algo se le puede acusar a la OMS es, efectivamente, en primer lugar, de discreción) de «Prácticas tradicionales que afectan a la salud de la mujer».” (Ferrer, 1979b). Asimismo, la periodista alertaba al/a lector/a de que el origen y el alcance de las mutilaciones genitales no se limitan al marco de la religión musulmana o al de los países de Oriente, sino que también forma parte de otras confesiones y culturas occidentales (cristianas, coptas y animistas), que no dudan en interpretar las escrituras (Ferrer, 1979c). Con el propósito de desentrañar y de dar a conocer la lógica y los argumentos utilizados por el poder cultural para privar de libertad y condicionar el futuro de una parte importante de la sociedad (30 millones de mujeres), la periodista escribía:

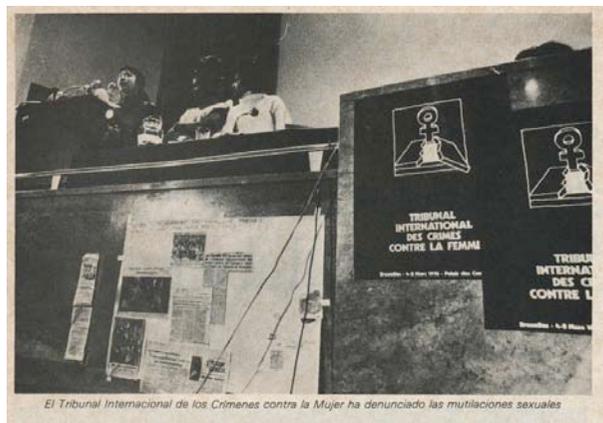
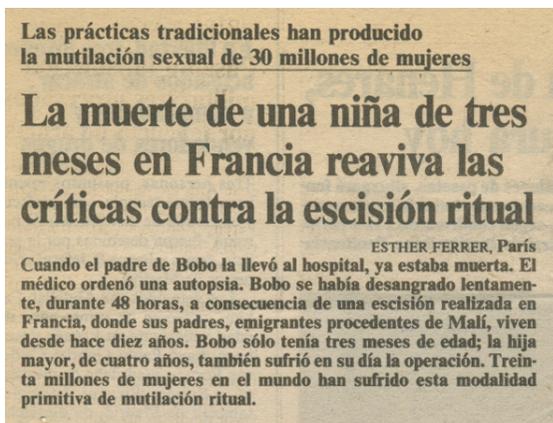
“Dejando de lado su verdadero origen, difícil o imposible de conocer, por lo que respecta a las razones que se dan para justificarlas, varían de un país a otro, incluso de una etnia a otra, pero todas tienen un común el escondido deseo de reducir la capacidad sexual de la mujer. [...] «Una niña con clítoris es como un niño», dicen, y es evidente que esto no es posible, Hay que señalar la diferencia, sobre todo en un sistema social en donde esta «diferencia» supone también necesaria y automáticamente una inferioridad. El fantasma de la mujer castradora está presente a la hora de justificarlas; «los bambara extirpan el clítoris con el pretexto de que su dardo puede herir al hombre, pudiendo incluso ocasionarle la muerte». [...] Como escribe el doctor Gérard Zwan (El sexo de la mujer), «el odio al clítoris es casi universal». (Ferrer, 1979c).

Respecto a la cita del Dr. Zwan incluida por Ferrer en su reportaje, es interesante señalar el modo en que la periodista entrelaza en su exposición y discurso todos éstos temas, y lo remata relacionándolo, por un lado, con los detonantes de la noticia, y por otro, con los motivos que llevaron a esta generación de mujeres a tejer una red colaborativa para cambiar esta dura realidad internacional:

“En este Año Internacional del Niño negarse a hablar del problema, sin poner en obra todos los medios posibles para solucionarlo, es, empleando la palabra más suave posible, una salvaje hipocresía. Felizmente la mujer africana, como la europea,

americana o australiana, se ha despertado. La resignación, sumisión y humillación pierden terreno. La mujer ha decidido encontrar su propia identidad, y según todo parece indicar, está decidida a llegar hasta el final” (Ferrer, 1979c).

Tres años más tarde, Esther Ferrer retomaba el tema al morir en Francia una niña de tres meses a consecuencia de la práctica de mutilación genital (1982c). A partir de la noticia, la artista evidenciaba la vigencia y expansión de tales barbaries, practicadas incluso en países democráticos supuestamente desarrollados. Nuevamente, Esther Ferrer vinculaba la pérdida de libertad de las mujeres con las costumbres y creencias que, como algo natural, permiten que treinta millones de niñas y mujeres sufran durante toda su vida, aunque estas pertenezcan a una sociedad. Igualmente, la autora subrayó el vínculo entre este tipo de prácticas y la hegemonía del patriarcado de las culturas y sociedades en las que se daba, apuntando a que éstas respondían a métodos de control social ejercidos desde el poder. Ejemplo de ello, es el reproche que la periodista hace a la OMS y a la ONU por no actuar de forma equitativa cuando se trata de niños o de niñas.



Ferrer, 1982c (Bibliografía 2).

### 2.2.1.3. Aborto/Maternidad

Como primer ejemplo, hemos considerado conveniente analizar el artículo “Juicio contra seis francesas que intervinieron en un aborto” (1977g). Como puede comprobarse en su antetítulo la noticia tiene lugar como motivo de la manifestación celebrada con motivo del “día de la mujer” en París, cuyo doble sentido fue: “conmemorar el 8 de marzo, una fecha de gran significación dentro del movimiento feminista mundial, y solidarizarse con las acusadas de Aix-en-Provence, y la maternidad de Lilas.”:

“Solidaridad con la maternidad de Lilas, Solidaridad con las acusadas de Aix, Nuestro enemigo principal es el patriarcado, no el capital, Aborto libre y reembolsado por la seguridad, Una mujer sin hombre es como un pez sin bicicleta, No somos receptáculos, Una sola solución, otra cosa, La violación es un fascismo no reconocido, Vivimos en la lucha, nuestra lucha es la vida, Nuestro cuerpo nos pertenece..., decían algunos de los slogans y carteles que exhibían las mujeres que se manifestaron el 8 de marzo en París, con motivo de la Jornada Internacional de Lucha de la Mujer, organizada por la Coordinación Parisiense de Grupos de Mujeres. A ella acudieron representantes de casi todas las tendencias incluido el GLHPQ (Groupe de Liberation Homosexuel Politique Quotidien), que desfiló junto a las mujeres para expresar su «contestación» del poder machista y su lucha contra el mito de la virilidad. Hombres y mujeres homosexuales que rechazan los roles de dominación que quieren hacer de sus deseos actos de poder o de sumisión. «Queremos reencontrar nuestro cuerpo, descondicionados de las imágenes que nos imponen el orden capitalista y la moral patriarcal.» (Ferrer, 1977g).

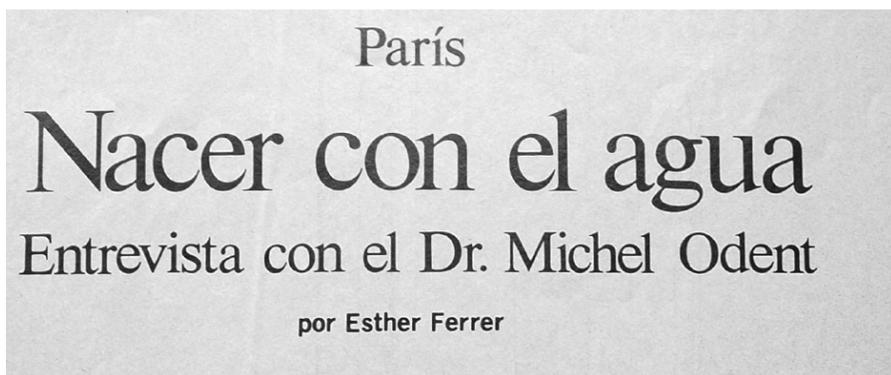


Ferrer, 1977g (Bibliografía 2).

A modo de resumen, el citado texto recogía las principales cuestiones abordadas por Esther Ferrer en su artículo, contextualizando a el/a la lector/a. Por su carácter innovador, en relación a la situación de las mujeres en el Estado español así como para con la noticia en sí misma, destacamos la descripción que de la maternidad de la clínica Lilas ofrecía la artista:

“Una maternidad que lucha contra el poder médico ejercido sobre la sociedad, pero, sobre todo, sobre el cuerpo de la mujer, que intenta desmedicalizar el parto (la parturienta en la mayor parte de los casos no es una enferma), que pone los medios para que la madre y el hijo vivan esta experiencia en las mejores de las condiciones posibles. Lilas es una maternidad donde nacer es una fiesta, una fiesta social, puesto que nacer es un hecho individual-social, y dónde la madre puede, si lo desea, estar rodeada de su familia, sus amigos, sus hijos y donde el equipo médico presente no interviene más que en caso de que haya problemas o de que se lo soliciten. [...] Pero Lilas es también una clínica donde la mujer que desea abortar, puede hacerlo, tranquilamente, sin presiones psicológicas y sociales que le condicionen (y le hagan cambiar de idea), sin culpabilidades, sin angustia ni tristeza.” (Ferrer, 1977g).

De este modo, Esther Ferrer sacaba a la palestra temas que, como vimos en el primer apartado, fueron centrales en las vindicaciones del feminismo internacional: la defensa del control del propio cuerpo –ante el control físico y psicológico ejercido desde la medicina y legitimado por tanto socialmente- a través de la reivindicación de la maternidad voluntaria (anticoncepción y aborto) y sin dolor<sup>70</sup>.



Ferrer, s.d./zzb (Bibliografía 2).

Asimismo, y por su relación con la lucha que se estaba librando en aquel momento en el Estado español por la restitución de la ley que amparaba el derecho a la irrupción voluntaria del embarazo, y por el castigo que, en países como Francia, supuso la práctica abortiva para quienes la practicasen o intervinieran en la misma, referenciamos el siguiente fragmento:

---

<sup>70</sup> Es fundamental mencionar que Esther Ferrer dedicó numerosos artículos, reportajes y entrevistas a las cuestiones mencionadas. Por poner un ejemplo, citaremos la entrevista realizada al Dr. Michel Odent, especialista en partos en el agua como uno de los métodos alternativos y menos agresivo para las parturientas, en comparación con los que se practicaban habitualmente en los hospitales o en las casas (1980d).

“Seis mujeres fueron juzgadas el día 10 por el tribunal de Aix. Tres, acusadas de «tentativa de aborto», «ejercicio ilegal de la medicina» y «práctica habitual del aborto desde octubre de 1975», otras tres, por complicidad. El MLAC (Movimiento por la Liberación del Aborto y la Contracepción), surgió como una necesidad de cambiar un estado de cosas en que las víctimas eran las mujeres. El embarazo no deseado sólo podía interrumpirse o teniendo mucho dinero, o arriesgando en ello su vida, en manos de «abortadores/as» clandestinos, en las que las mujeres se veían sometidas a los peores tratamientos e incluso podían perder la vida. Mientras esto ocurría, se ejercía una gran censura, sobre todo del lado de la Iglesia, contra los métodos anticonceptivos prácticos y no peligrosos. Las mujeres decidieron tomar en mano la situación, y aprender a practicar ellas mismas el aborto, por el método Karman, de aspiración, practicado corrientemente en China y Estados Unidos, precisamente por «no médicos», mientras luchaban por una liberalización total del aborto y la contracepción.” (Ferrer, 1977g).

De este modo, describiendo el caso de las acusadas de Aix, la periodista contemplaba las circunstancias, motivos y consecuencias de quienes optaban por abortar mediante la vía clandestina, e introducía en escena al Movimiento por la Liberación del Aborto y la Contracepción. Complementariamente, Ferrer ponía en antecedentes y en situación a los/as lectores/as:

“Viene la ley Veil, legalizando el aborto. El MLAC prácticamente desaparece, pero... tiene que volver a surgir. La ley no da posibilidad de abortar a todas las mujeres que lo desean: las menores, las extranjeras, las económicamente débiles (el aborto cuesta setecientos francos), no pueden solucionar su problema. Por otro lado, la «cláusula de conciencia», que libera a los médicos que la invoquen de la obligación de efectuar abortos; las trabas administrativas, nunca hay sitio en los hospitales; el alargamiento, de los trámites (hasta que, «qué tristeza», se ha pasado el plazo de diez semanas de embarazo exigido por la ley: papeleo, visita médica, visita con el sicólogo, con la asistente social...) hace que la mujer quede sola e impotente para dar una solución justa a una situación que no lo es. Visto este conjunto de circunstancias, el MLAC decide recomenzar, de nuevo en la clandestinidad, para luchar contra el poder que la medicina oficial ejerce sobre el cuerpo de la mujer, ocupándose de todas aquellas mujeres que no están «acogidas por la ley» y por eso mismo son las más necesitadas. Una vez más han comenzado una acción colectiva en lo que concierne a la contracepción y el aborto, según su voluntad, según su propia legitimidad.” (Ferrer, 1977g).

Tras profundizar en el tema desde un punto social, médico, legislativo y confesional, la periodista hacía visibles las reivindicaciones que, en torno a las deficiencias de la ley entonces vigente, ponían de relieve el sometimiento del cuerpo de la mujer a la voluntad del poder:

“El MLAC opina que «sólo con una práctica continua del aborto, la difusión de métodos anticonceptivos eficaces, la realización de partos en el domicilio de la madre que lo desee (rodeada de sus amigos, etcétera), y el conocimiento del cuerpo por parte de la mujer, puede ejercerse una presión eficaz sobre la medicina para que cese de considerar el cuerpo de la mujer como objeto, sobre el cual sólo ella (la medicina oficial) tiene el poder.” (Ferrer, 1977g).

Una vez expuesto el estado de la cuestión, la periodista mostraba que entre quienes estuvieron de acuerdo con esa conquista del cuerpo de las mujeres, no sólo fueron colectivos específicos, sino también de otros profesionales de la medicina:

“Los médicos de Aix-en-Provence han firmado un escrito solidarizándose con las acusadas, en el cual dicen: «Las mujeres que nosotros enviamos al MLAC vuelven a vernos y testimonian que lo que ha sido esencial para todas ellas es la acogida por las otras mujeres y la ayuda, de todas clases, sobre todo moral, antes, durante y tras la intervención. Afirmamos que, estas condiciones son primordiales para que las interrupciones del embarazo sucedan bien en el terreno médico.» (...) «En el momento en que seis mujeres del MLAC van a ser juzgadas por ejercicio ilegal de la medicina y maniobras abortivas, queremos testimoniar que sus prácticas se efectúan en las mejores condiciones técnicas y morales, y nosotros nos solidarizamos con ellas.»” (Ferrer, 1977g).

Esther Ferrer concluía su artículo mostrando abiertamente su posicionamiento personal con respecto a la mencionada causa:

“La solidaridad de las mujeres de todos los países con las acusadas de Aix es un paso más hacia la transformación de una sociedad en la que el capital oprime al proletario, pero capitalista y proletario pueden tener su oprimida particular: la mujer.” (Ferrer, 1977g).

A partir de un hecho puntual, consideramos que Esther Ferrer ofreció una amplia panorámica de la situación de las mujeres en relación a la maternidad voluntaria, a la que sumó su opinión de manera clara. De ello se puede deducir que, a pesar de la legislación y de la moral de la época, según la periodista la acción de las 6 francesas imputadas en el caso Aix-en-Provence constituía una defensa de la libertad de las mujeres, del control de su propio cuerpo y a su derecho a la dignidad tanto en el parto (maternidad en Lilas) como en la práctica abortiva

(MLAC). La importancia de sensibilizar a la población en este sentido, y de elaborar leyes más justas para paliar tal desequilibrio social, es igualmente puesto de relieve en la siguiente secuencia de preguntas y respuestas entre Ferrer y la ministra Roudy dedicadas en esta ocasión a cuestiones relacionadas con la maternidad voluntaria:

“P. [E.Ferrer] Por lo que respecta a la salud, sobre todo a la procreación, las mujeres tienen a veces la sensación de ser las grandes víctimas. ¿Qué soluciones se han previsto en este sentido?”

R. [Y.Roudy] Hemos lanzado ya una campaña de información sobre la contracepción en la televisión [...] “La información sobre la contracepción es un derecho. Hoy, cada mujer debe poder elegir”. [...] carteles en lugares públicos -metro, autobuses-, mensajes por radio y un folleto gratuito explicativo con una tirada de ocho millones de ejemplares. [...] sensibilización del profesorado [...]. Hemos reactivado un movimiento que se extinguió con la promulgación de la ley [Veil], como ocurre generalmente; conseguida ésta, la opinión pública se desmovilizó rápidamente, pero tiene que continuar ejerciendo su presión. La información permanente es indispensable; sin ella se produce automáticamente una regresión.” (Ferrer, 1982b).

En esta línea, la periodista continuaría profundizando en su pregunta al abordar los casos más específicos de las embarazadas menores de edad y de aquéllas con insuficientes recursos económicos:

“P. [E.Ferrer] Por lo que respecta al aborto en Francia, aunque haya una ley, en ocasiones las mujeres no pueden abortar y tienen que recurrir al sector privado, pagando más, o irse al extranjero. Está también el problema de las menores, que necesitan la autorización paterna...”

R. [Y.Roudy] Lo primero que se ha comenzado a hacer es aplicar la ley, pero toda la ley y en el sentido que esté más conforme con la justicia debida a las mujeres, lo que solucionará ya muchos problemas. Además, una campaña en favor de la contracepción bien realizada hará disminuir el número de abortos sensiblemente. [...] El aborto es el último recurso cuando falla la contracepción; no es la regla: es una excepción. [...] hay algo que se parece a la no asistencia a persona en peligro: el no darle los medios para que lo haga decentemente y con dignidad. [...] es imprescindible que esté al alcance de todo el mundo; la ley es igual para todos y, por tanto, debe ser reembolsado por la Seguridad Social. Es humillante que las mujeres más desfavorecidas tengan que recurrir casi a la caridad para poder pagarlo. La discriminación económica también debe desaparecer.” (Ferrer, 1982b).

Para concluir con el controvertido tema, Ferrer ampliaba su pregunta planteando el caso de aquellas mujeres que procedían de países –como por ejemplo del vecino Estado español– donde la práctica abortiva era ilegal y que se desplazaban a Francia para llevar a cabo la irrupción voluntaria del embarazo<sup>71</sup>:

“P. [E.Ferrer] Al hablar del aborto es inevitable plantear el problema de las extranjeras que vienen a Francia a abortar, entre las que abundan las españolas, en situaciones muchas veces dolorosas, psicológicamente lamentables. ¿Qué puede hacer su ministerio por estas mujeres, a quienes se les niega en su país este derecho para que en éste puedan realizarlo en las necesarias condiciones de seguridad y no se repitan casos como el del médico que las violó antes de la intervención?

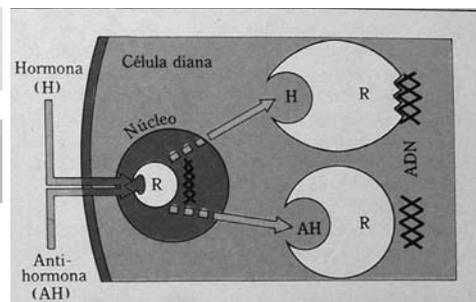
R. [Y.Roudy] [...] Está dicho también en la Comunidad Europea que todo ser humano tiene derecho al bienestar. En consecuencia, si se presentaran españolas, no veo cómo pueden rechazar una mano tendida pidiendo socorro. [...] Las españolas saben que tienen que luchar en su país, como lo hicieron las francesas, para conseguir este derecho. [...] algo que se puso de relieve con ocasión del juicio de Bilbao [...] que hay mujeres en este país [...] que están dispuestas a ayudarlas. [...] Las mujeres españolas tendrán siempre aliadas en Francia, como en otros países, porque el movimiento feminista es internacional hoy; que sepan que no están solas, que hay muchas mujeres que se solidarizan con ellas.” (Ferrer, 1982b).

Como hemos podido comprobar, Esther Ferrer fue un activista y por lo tanto una experta conocedora de la cuestión de la maternidad voluntaria. Los extractos de los artículos seleccionados son sólo una muestra de los más de 30 realizados a propósito del tema en varios formatos. En éstos abordó no sólo la ley Veil, el aborto, o el parto sin dolor, sino la situación de las madres solteras, los hombres que quieren ser padres, el planning familiar, los comités éticos y las técnicas de reproducción artificial, o en innumerables casos, el fármaco abortivo RU 486, su desarrollo, y comercialización.

Francia  
**Próxima comercialización del RU 486**

Francia  
**Las aventuras y desventuras de una molécula inhabitual: el RU 486**

Ferrer, 1987p; Ferrer, 1988zn (Bibliografía 2).



71 Cabría recordar que, como ponía de manifiesto la artista en una de las citas que incluimos en el anterior apartado, ella conoció muy de cerca dicha realidad y fue parte de la red colaborativa que facilitaría a las españolas que estas interrumpiesen voluntariamente su embarazo en Francia.

### 2.2.1.4. Homosexualidad

Como hemos puesto de relieve en diversas ocasiones y profundizaremos en este punto, al igual que las mujeres, los gays y las lesbianas sufrían –y sufren- una misma opresión estructural que afectaría decisivamente a su libertad. Por ello, y como afirmaba Esther Ferrer y vimos que ocurría en el feminismo español y francés, ambos colectivos anexionarían su lucha en muchas ocasiones. Pero antes de dar comienzo a nuestra exposición, consideramos conveniente señalar dos cuestiones. En primer lugar, durante la Guerra Civil española y la dictadura un número todavía hoy día incuantificable de gays y lesbianas fueron encarcelados/as, torturados/as y/o fusilados/as<sup>72</sup>. En segundo lugar, muchos de quienes pertenecieron al círculo artístico más cercano de Esther Ferrer eran/son homosexuales, por lo que estaba familiarizada con su cotidianidad con respecto a su situación legal o a su aceptación social<sup>73</sup>. Además, en el momento de redacción de los dos artículos que revisaremos, la lucha del colectivo estaba en plena efervescencia en el Estado español, siendo liderada por el Frente de Liberación Homosexual con el apoyo de las feministas.



Ferrer, 1977h (Bibliografía 2).

Así pues, iniciamos nuestro discurso remitiéndonos al artículo “Los homosexuales se organizan contra la represión” (1977h). Como indica su autora, éste tuvo su origen en una manifestación convocada en apoyo de quienes debido a que su orientación sexual no estaba incluida dentro de lo que se consideraba normal, no disfrutaban de los mismos derechos que los/as heterosexuales. Según Ferrer, en esa movilización participaron personas de todas las inclinaciones sexuales, y el detonante de la protesta, de carácter internacional, fue la aprobación de una ley homófoba en Florida:

72 Consideramos necesario mencionar nuevamente que, no fue hasta 1979 cuando salieran en libertad los últimos gays de los centros penitenciarios españoles, encarcelados bajo el auspicio de la Ley de Vagos y Maleantes (vigente desde 1933, pero modificada en 1954 los artículos II y VI, añadiendo homosexual como figura delictiva) o la Ley de Peligrosidad Social y Rehabilitación social de 1970.

73 Citamos por ejemplo a Juan Hidalgo y Walter Marchetti (los dos compañeros de Ferrer en ZAJ), o a John Cage y a David Tudor.

“Para protestar contra la discriminación de que son víctimas y en solidaridad con los homosexuales americanos, han tenido lugar en diversas capitales europeas, Londres, Berlín, Ámsterdam y París diferentes manifestaciones. Esta solidaridad internacional nace para protestar contra la actual campaña «antihomosexual» que tiene lugar en Florida, pero que puede tener repercusiones o imitadores en otros lugares, no sólo americanos.” (Ferrer, 1977h).

Posteriormente, la periodista explica que la causa de la citada ley es, en palabras de la autora, “la reacción de la clase media anglosajona protestante” ante la reciente consecución de una ley que descriminalizaba al colectivo afectado<sup>74</sup>. Nuevamente, se puede comprobar una conexión entre la supresión de la libertad y los castigos sociales de quienes, por ser homosexuales, han sido excluidos de la norma, y los tradicionales dictados sexo-género-sexualidad. De los cuales, cabría subrayar, su implícito carácter socio-cultural (artificial) manifestado en esta ocasión, por la religión protestante (defendiéndolos desde el supuesto natural). En torno a esta cuestión, reflexiona en su texto Esther Ferrer, manifestando su incompreensión ante tal hecho:

“Como consecuencia de esta triste campaña, el decreto antidiscriminatorio [Miami, 1976] es abolido. [...] lo que significa que a partir de ese momento, un hombre o una mujer homosexuales pueden ser discriminados «legalmente», con toda clase de garantías para el discriminador, a la hora de buscar un trabajo o un lugar donde vivir, con los abusos a que puede dar lugar, y todo esto ¿por qué?, simplemente por no responder a la «normalidad» heterosexual americana.” (Ferrer, 1977h).

A raíz de la reacción, la periodista se hacía eco de algunas de las consignas más reiteradas durante la protesta internacional<sup>75</sup>:

“«Abajo la normalidad falocrática», [...] «Cortemos las raíces del macho», «nuestros hijos no corren peligro alguno, no es una enfermedad, aunque sea contagioso», y la más significativa de todas «no me da vergüenza, me da miedo», miedo efectivamente de la violencia heterosexual, miedo de ser la cabeza de turco de una represión sistemática e injustificada, por defender unos valores decadentes y caducos que mantienen una estructura social viciada, miedo a no tener lugar en esta sociedad «liberal y avanzada», miedo a no poder manifestarse como se es, una persona normal, con una práctica sexual propia y natural.” (Ferrer, 1977h).

---

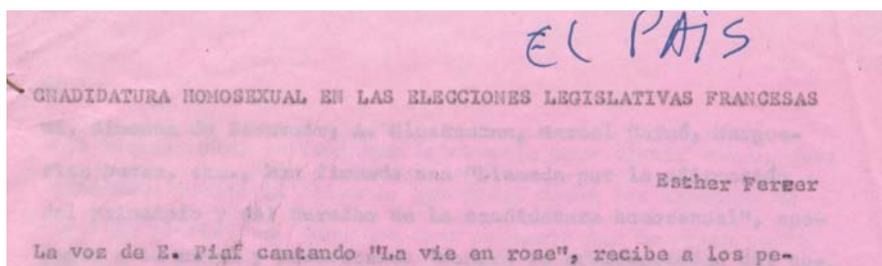
74 La propuesta fue encabezada la asociación antihomosexual norteamericana “Salvemos a nuestros hijos”, surgida en contra de la nueva ley de Florida, de cuya portavoz Anita Bryand, Esther aporta un perfil descriptivo en tono crítico. Véase el documento completo, incluido en el Anexo 4.

75 Como nexos entre feminismo y movimiento LGTBQ, quisiéramos destacar que en este artículo Ferrer identificaba como firmantes de un escrito elaborado en Francia en contra de la discriminación del colectivo homosexual, a Simone De Beauvoir, y también a su pareja, el filósofo francés Jean-Paul Sartre.

La amplificación de tales voces se expandía entonces al Estado español, pudiendo haber supuesto un cierto aliento para quienes habrían sufrido las represalias del régimen franquista (a través de la Iglesia católica, el Ejército, los grises, etc.) y/o aquéllos/as que en la Transición hacían frente a sus secuelas sociales, legislativas y judiciales (entre otras). Nuevamente surge en nuestro discurso la relación entre la (re)acción de Esther Ferrer y los postulados de los estudios feministas y *queer*. Desde éstos, y como también lo hace la artista al final de su artículo, se defiende que la teoría de la desnaturalización de la sexualidad de todo aquello situado al margen de la heterosexualidad, no responde sino a los intereses (financieros, ideológicos, entre otros) de aquellas estructuras de poder que construyen y perpetúan una cultura falocrática, patriarcal, y por lo tanto, heterosexista, androcéntrica (artificial). A propósito de esto, la autora expone sus argumentaciones en el siguiente extracto:

“Lo que está claro es que la heterosexual Anita [Bryand] no actúa por iluminación de Dios, aunque lo invoque con tanta frecuencia, ni con el dinero de su bolsillo; ¿quién ha sufragado los gastos de esta enorme campaña?, ¿a quién beneficiará, además de a la industria productora de la orangina anunciada por la impecable Anita? En resumen, ¿quién ha orquestado todo este circo represivo que puede convertir en una tragedia el hecho de vivir para muchos homosexuales?” (Ferrer, 1977h).

El posicionamiento de Esther Ferrer a favor de la causa que nos ocupa, es igualmente reconocible en el segundo artículo a tratar “Candidatura homosexual en las Elecciones Legislativas Francesas”<sup>76</sup>, y que como indica en su título se vincula al ámbito de lo político. Como en los ejemplos anteriores, en éste la autora traza una panorámica en la que se incluyen el motivo de la noticia, todo aquello susceptible de entrelazar, además de la opinión personal de la profesional del medio. A través de ésta, consideramos que la artista además de informar a los/as lectores/as sino que también les invitó a reflexionar –y probablemente también a posicionarse y actuar- acerca de este vínculo entre el poder, diversos colectivos sociales y la cultura.



Ferrer, s.d./zff (Bibliografía 2).

76 Debido a que tan sólo contamos con las fotografías en las que, sobre papel copia, se incluye el título y el contenido de este artículo, y el nombre del periódico al que se envió (*El País*), no nos es posible determinar la fecha exacta en la que se publicó. Pero según la noticia en otras fuentes (p.e. *L'Express*, París, 1978, n.º 1382-1394) y el nombre del partido, podemos afirmar que es del año 1978.

Para demostrar nuestra valoración, nos remitimos al hecho de que Ferrer cubriese la noticia que daba a conocer la candidatura presentada por el Grupo de Liberación Homosexual y bajo en nombre de *Différence 78*, en las próximas elecciones francesas. Tal y como dio a conocer entonces la periodista, el programa *Différence 78* defendía la libertad de las personas y denunciaba aquellos métodos de control que, desde diversas posiciones de poder (cultural, político, religioso, entre otros ámbitos), se imponen y/o aplican –sin ser pactadas– al conjunto de la sociedad:

“Por lo que se refiere a su programa, al contrario que muchos, piensan «que hay demasiadas leyes que nos controlan y cohartan [sic], por lo que proponemos, modestamente, la supresión de cierto número de ellas, aquellas por las cuales varias centenas de personas, cada año, son condenadas por relaciones amorosas consentidas, como la ley [...] 1942, bajo Petain [sic], reformada en 1961, bajo De Gaulle, a petición de un diputado UDR, que clasifica a la homosexualidad como «azote social», equiparándola al alcoholismo, la prostitución y la tuberculosis, y que permite doblar las multas y las penas de prisión. Además de esta anulación, defienden la liberación de la sexualidad infantil, piden la mayoría sexual a los 14, como en Suecia, t [sic] combaten para acabar de una vez con los conceptos socio-culturales de virilidad, masculinidad y feminidad, que sirven únicamente a los prejuicios burgueses y benefician sus intereses, «abriendo una reflexión colectiva sobre la sexualidad, cambiando nuestra práctica cotidiana e integrando la homosexualidad en el cuerpo social, como un componente más de la sexualidad humana pretendemos abordar la problemática homosexual desde otros ángulos que el del pecado (Iglesia), la enfermedad o deformación orgánica (medicina) o el trauma psicológico (Siquiatría), ni pecadores, ni enfermos, ni locos, nuestra sexualidad nos concierne únicamente a nosotros».”

Con el objeto de recaudar fondos, la candidatura organizó un festival de cine homosexual que fue objeto de un ataque de extrema derecha. Tras el homófobo incidente, muchas voces de reconocido prestigio del mundo de la cultura se alzaron en apoyo a la candidatura homosexual, firmando el documento “Llamada por la firmación del principio y del derecho de la candidatura homosexual”<sup>77</sup>. A pesar de la insistencia del poder en evitar la visibilidad de aquellos modelos de identidad que por su disidencia (como en el caso de los gays y de las lesbianas) o irreverencia (en el caso de las mujeres no sumisas), ponen en entredicho la lógica de un modelo social construido en base al supuesto natural de las cuestiones relacionadas con el sexo, el género o la sexualidad, Esther Ferrer se ocupó de tomar parte activa en su visibilidad. Prueba de ello, y de su compromiso político, son más de una veintena de artículos dedicados al VIH, una pandemia que azotó al colectivo gay –como a muchos

---

<sup>77</sup> Entre ellas cabe destacar las de Deleuze, Guattari, de Beauvoir, Alain Krivini, Arrabal, Copy y Marguerite Durás, muchos/as de los/as cuales serían entrevistados/as por Esther Ferrer durante su etapa como periodista (este fue el caso de los cuatro últimos nombres).

otros- pero que se instrumentalizó desde la ciencia para estigmatizarlo socialmente. Los artículos divulgativos de Esther Ferrer en prensa médica a propósito de su demonización, de los avances médicos en su cura, y sobre la prevención, fueron apósitos que aliviaron los prejuicios y la desinformación en el Estado español. Esto tuvo lugar durante casi una década, y bajo titulares como “El sida en Francia” (Jano, 1986) o “[...] Responsables de la lucha contra el sida defienden en todo el mundo la idea de que sólo con una información correcta es posible luchar contra el fenómeno de la exclusión que se viene manifestando en nuestra sociedad” (Jano, 1993).



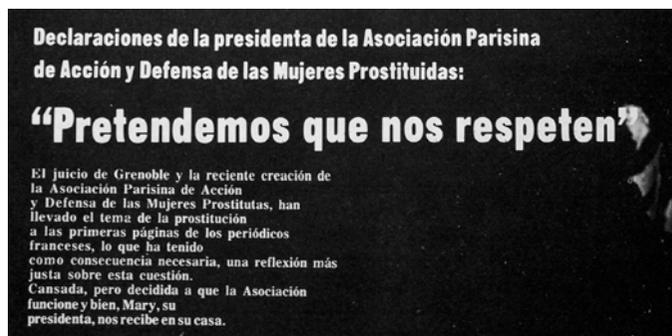
Ferrer, 1988zo; Ferrer, 1991f (Bibliografía 2).

### 2.2.1.5. Represión

En los epígrafes anteriores, hemos visto diferentes acciones de represión, bien para impedir un determinado comportamiento (represión preventiva), bien para castigarlo (represión punitiva), y en ambos casos, siempre como una medida de control y mantenimiento del orden establecido. Para exponer un ejemplo de la (re)acción periodística de Esther Ferrer

del control moral de la sexualidad, recuperamos una declaración de la presidenta de la Asociación Parisina de Acción y Defensa de las Mujeres Prostituidas, efectuada en una entrevista mantenida con ésta en París en 1980:

“«Nuestra finalidad es informara a la opinión de los diferentes aspectos y dificultades de la prostitución, así como ayudar a la reintegración de las personas prostitutas informándoles de sus derechos y obligaciones. [...] El gobierno no quiere reconocernos, dice que la prostitución es ilegal, por tanto nos acribillan a multas [...] pero por otro lado nos reconoce puesto que nos obliga a pagar impuestos sobre nuestros ingresos como prostitutas. De esta forma la Policía y el Gobierno se convierten en los mayores proxenetas, pues ganan mucho dinero con ella.»” (Ferrer, 1980c).



Ferrer, 1980c (Bibliografía 2 y Anexo 4).

Al hilo del interés por informar al/a la lector/a del fenómeno de la prostitución y su represión -con el filtro de su aguda mirada, recogemos una selección de las preguntas formuladas por la periodista en el citado encuentro:

“¿Piensa Vd. Que efectivamente el Gobierno pretende acaba con la prostitución poniendo en funcionamiento los medios necesarios o simplemente organizarla de otra manera «más discreta» pero para seguir ganando dinero con ella? // Se habla del problema de la droga entre las prostitutas, que el proxeneta para tenerlas sujetas provoca su adición, actuando en el sentido que se dice lo hace la policía, introduciendo la droga en ciertos medios muy politizados para conseguir así confidentes sumisos y fieles ¿qué hay de verdad en eso? // ¿Existen de verdad mujeres que eligen libremente prostituirse? // ¿Cree Vd. Que la prostitución cumple una función social en el sentido de proteger la sexualidad oficial o la moralidad de la gente dicha respetable?<sup>78</sup>” (Ferrer, 1980c).

78 Al respecto, es interesante mencionar que poco después de realizar la citada entrevista Esther Ferrer habría iniciado una serie de fotografías intervenidas titulada El libro del sexo (1981-...). Como profundizaremos en el Capítulo IV, en ella la artista hace alusión a cuestiones relacionadas con el deseo sexual de las mujeres y con la represión ejercida sobre éstas.

En el abordaje de la problemática social por parte de Esther Ferrer en su faceta periodística, antes hemos revisado casos de represión mediante la aplicación de la legalidad (encarcelamiento por práctica del aborto en buenas condiciones médicas, leyes que castigaban la homosexualidad), mediante actos violentos fuera del marco de la ley (aunque también como mantenimiento de un cierto orden), o a través del ejercicio de la medicina (bajo el amparo de un marco legal de control del cuerpo de la mujer, o de las prácticas rituales culturales). Por ello, con el objeto de completar nuestra visión al respecto de la denuncia de la represión, recogemos su entrevista realizada al presidente del Sindicato de Siquiatras de Francia (Ferrer, 1977e). En su texto, Esther Ferrer daba cobertura a un congreso científico organizado con el objetivo de denunciar y de frenar el abuso de poder que con fines políticos se ejerce desde la psiquiatría.



Ferrer, 1977e (Bibliografía 2).



En éste queda nuevamente patente la preocupación de la periodista por la brutal represión, en esta ocasión psiquiátrica, ejercida contra el colectivo homosexual, el drogodependiente, y el de los presos políticos:

“La necesaria condenación por el congreso de Honolulu del uso de la psiquiatría con fines políticos ha puesto una vez más de relieve la necesidad de un análisis sobre su alianza, inadmisibles, con el poder. [...] Las torturas físicas y psicológicas de los prisioneros chilenos, el «aislamiento» a que son sometidos los miembros del grupo Baader Meinhof, los nappistas o las Brigadas Rojas en Italia, los brutales tratamientos de descondicionamiento aplicados a homosexuales y drogadictos en USA, junto con la campaña de ciertos psiquiatras americanos que, con la colaboración de los medios de comunicación han hecho circular la idea de que los «contestatarios» pueden estar afectados de una enfermedad, la «epilepsia sicomotriz»; la lobotomía y otras intervenciones de la sicocirugía sobre heroinómanos y criminales.” (Ferrer, 1977e).

A modo de cierre, y por abordar desde otro ángulo la relación entre el esquema dominación-sumisión y los temas expuestos hasta el momento, hemos decidido incluir un par de fragmentos de la entrevista realizada por Esther Ferrer al filósofo francés Bernard Henri Levy (1977f) con motivo de la publicación de su libro “Con el poder y contra el poder”:

“P. [E.Ferrer]: Usted dice que en el hecho de reunirse (los hombres) hay algo que hace el maitre (amo) necesario e inevitable y sobre este punto enigmático, la filosofía pesimista, a la cual creo se identifica, debe interrogarse. También, más adelante, dice: «Nosotros continuaremos pensando hasta el final, pensando sin creérselo» en la imposible idea de un mundo sustraído a la dominación. Pero pensar y sólo pensar en algo que sabemos absolutamente imposible, ¿no es una alienación que, naturalmente, favorece la estructura del Poder? ¿Cómo explica esto?

R. [BH.Levy]: Si es verdad que una sociedad se constituye de este cuadrilátero que es el deseo, la lengua, lo real y la historia, es decir, tener pulsiones de deseo, hablar un lenguaje, estar sumergido en la trama del tiempo y tener relación con lo real, entonces digo que, efectivamente, la sociedad está destinada a la maîtrise (dominación). Cada uno de estos cuatro puntos está forjado y modelado por el maître (señor), que no es un personaje real, sino un efecto de estructura; por ello, en tanto que haya sociedad, existirá el señor; recogiendo la metáfora de Platón, mientras haya rebaño humano, habrá pastor. [...] Al fin y al cabo no digo otra cosa que lo que escribieron los anarquistas del pasado siglo: mientras haya sociedad habrá señor; eran unos desesperados. La revolución anarquista, que es la más bella que pueda pensarse, no ha sido nunca otra cosa que el rechazo radical de lo que estructura la sociedad: el deseo, la lengua, lo real, la historia.” (Ferrer, 1977f).

Respecto al planteamiento del referenciado cuadrilátero y a su relación con el trinomio poder-sociedad-cultura, es interesante subrayar que como hemos indicado en alguna ocasión y profundizaremos en el Capítulo IV, la artista se incline abiertamente por el anarquismo como sistema ideológico y de organización basado en la libertad. Quizás por éste motivo, y por la dificultad de alcanzar una realidad anarquista como alternativa a las injusticias procuradas desde la dinámica amo-esclavo, o si se prefiere, por el orden dominación-sumisión al que Simone de Beauvoir hacía referencia en su relevante ensayo de 1949, la artista le formulaba la siguiente pregunta a Levy:

“P. [E.Ferrer]: [...] ¿Ha reflexionado usted sobre una alternativa posible?

R. [BH.Levy]: [...] La alternativa no me la he planteado porque no soy ni quiero ser un profesor, ni un inventor de mitos. Lo que puedo decir, únicamente, es lo

que, teniendo en cuenta nuestros conocimientos y los medios de que disponemos, creo es la forma de sociedad más vivible. Por eso estoy dispuesto a hacer un elogio del liberalismo, de la ley democrática, del humanismo, de los derechos humanos y sostener a los disidentes. No se trata de inventar una alternativa al socialismo, sino de denunciar lo que va mal, hacer frente al horror y elegir entre las formas de sociedad actualmente presentes en el mercado, la más vivible.” (Ferrer, 1977f).

Como hemos ido exponiendo en nuestra investigación –y seguiremos haciendo al hilo de ésta, Esther Ferrer hacía tiempo que se habría decantado por la opción planteada por el filósofo: denunciar la discriminación, apoyar a los colectivos marginados y poner en práctica su libertad a partir de la experiencia (clave en todas sus vías de actuación).

De acuerdo a los objetivos propuestos para el presente punto, la recopilación, lectura y análisis de los textos seleccionados nos ha llevado a detectar un claro interés por dar a conocer algunas de las principales problemáticas y estrategias de diversas líneas de acción del feminismo así como del movimiento *queer*. De entre éstas, destacamos por su vinculación con el sexo, el género y/o la sexualidad, las relacionadas con el control del propio cuerpo (métodos contraceptivos, el aborto, el disfrute sexual, la homosexualidad, el VIH -no obligatoriamente-, el trabajo sexual, entre otras), pero también, las que atañen a la igualdad laboral, jurídica, social y penal de las mujeres y los homosexuales, los abusos físicos y psicológicos cometidos contra las mujeres (violación, maltrato, mutilación genital, etc.), y los homosexuales, entre muchas otras. Estos temas fueron presentados “en sociedad” por Esther Ferrer a partir de diferentes formatos como son el artículo, la crónica, el reportaje o la entrevista. A través de éstos, la periodista se hacía eco de una suerte de casos y/o supuestos desde los que se denunciaba la vulneración de los derechos de las personas por motivos de sexo, género y/o sexualidad, pero también se confería visibilidad a las redes y acciones a través de los que se defendían cualquiera de las causas citadas. Como trataremos en el siguiente apartado y en el Capítulo IV, respectivamente, muchas de estas relaciones (entre poder y sociedad), problemáticas y denuncias, serán tratadas por el Arte Feminista y pueden reconocerse en la práctica artística de Esther Ferrer.

## 2.2.2. ARTE Y POLÍTICA

Como indicamos en la pasada introducción y examinaremos en el actual bloque, durante los más de veinte años dedicados a la profesión de periodista Esther Ferrer se hizo cargo de la crónica y de la crítica de muchas de las exposiciones, eventos, ferias y festivales de arte que se organizaron en el principal circuito artístico-cultural parisino entre los años 1976 y 1997. A lo largo del citado período, la donostiarra elaboró también numerosos artículos, reportajes y entrevistas con motivo del trabajo de personalidades del mundo de las artes plásticas, la literatura, el cine, el teatro, la música, entre muchos otros. El análisis de la producción periodística dedicada al arte y a la cultura indica que Ferrer tuvo una clara predilección por las dos líneas de investigación en las que, a grandes rasgos, articularemos nuestra exposición. Estas son: *las políticas del arte* (es decir, las maniobras efectuadas desde el poder cultural con el fin de alcanzar diferentes objetivos); y *el arte de carácter político* (entendido éste como transgresor, comprometido y que amplía lo visible y por tanto, lo vivible). En este sentido, es capital aclarar aquí que, dado que el arte hecho por mujeres, en buena medida, supuso una trasgresión para la época e involuntariamente va a ir ligado a las *políticas del arte*, inicialmente lo situaremos dentro del *arte político* pero lo abordaremos en relación a ambas líneas.

En relación a la citada doble dirección del arte, es importante señalar que, como analizamos en el Capítulo II, ésta habría estado siendo encarnada en la España tardofranquista por el arte oficialista (arte politizado) y por los/as artistas y grupos artísticos de vanguardia (arte político donde también tendría cabida el disidente) donde se situó el círculo más cercano de Esther Ferrer y la propia artista, con y sin ZAJ. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, vinculado a esto está el que, como sucedía en el epígrafe temático anterior, la elección de los temas a abordar dependiesen únicamente del criterio de la periodista, y su tratamiento fuese contemporáneo a las actividades que ésta desarrolló en las vías de actuación feminista y artística. Asimismo, y en continuidad con dicha comparativa, es fundamental señalar que, debido a su método de trabajo, las dos tipologías temáticas que articularán nuestra exposición, conviven en el tramado de sus artículos, reportajes y entrevistas, es decir, que no son estancas sino que son prioridades que hemos detectado tras su análisis. Es por este motivo por lo que, para identificar los temas más reiterados por la artista y el posicionamiento que adoptó frente a los mismos, emplearemos una selección de extractos de textos desde los que se ponga de manifiesto:

- en primer lugar, que la periodista denuncia las estrategias políticas empleadas por los altos cargos de la cultura;

- en segundo lugar, que la artista tiene un especial interés por conferir visibilidad al trabajo de quienes no obedecen a los planteamientos artísticos convencionales ni a

los intereses del poder (cultural, político, religioso, etc.) y que, a menudo, proponen un acercamiento entre el arte y la vida;

-y en tercer lugar, que Esther Ferrer hizo una importante labor de divulgación y de visibilidad, informando sobre prácticas artísticas contemporáneas. Por lo tanto, aunque ello no fuera su propósito, contribuyó significativamente a una reconstrucción de la historia anterior en el imaginario del Estado español.

En torno a esta última valoración, antes de comenzar nuestra exposición es fundamental aclarar que volvemos a remitirnos a la palabra “Historia” como un narración compleja que, con frecuencia, ha sido escrita y enunciada por los vencedores y por quienes han ocupado u ocupan las principales posiciones de poder. Por este motivo, el retrato cultural y social ofrecido desde ella es contenedor de grandes y acusadas ausencias y generador de un relato desde el que, en buena medida, se establece, difunde y valida qué ha existido y qué no<sup>79</sup>. En este sentido, y como trataremos de demostrar a continuación, consideramos que el trabajo realizado por Esther Ferrer a favor de la visibilidad de ciertas “voces” disidentes y de la denuncia de la lógica que las margina, contribuyó a paliar algunas de las carencias y silencios anteriores y contemporáneos, así como a aportar una perspectiva capaz de matizar, enderezar y/o completar (según la circunstancia) tal narrativa (este fue el caso, por ejemplo, de la visibilidad de las mujeres artistas).

### 2.2.2.1. Políticas del arte

De acuerdo al planteamiento del presente bloque, a continuación expondremos y entrelazaremos distintos fragmentos de texto extraídos de diversos artículos y reportajes elaborados por Esther Ferrer en diferentes momentos de trayectoria periodística, y en los que se reconoce su interés por dar a conocer diferentes estrategias de las políticas del arte así como sus consecuencias. Todo es susceptible de ser absorbido y connotado por quienes ejercen algún tipo de poder en el sistema, parece estar diciéndonos la artista, y ésto a pesar de la voluntad de los protagonistas de la historia. Como ejemplo de ello, incluimos a continuación la crítica a la exposición que con motivo del 20º aniversario de Mayo 68 se celebró en París:

---

79 Como vimos en el Capítulo I y II, el franquismo construyó su relato histórico social y cultural desde diversos ámbitos desde los que reiteraría lingüística, educativa, social, legislativa y estéticamente su ideología, y paralelamente, erradicaría aquellos modelos de identidad y de conducta distintos a los fomentados por el régimen y por sus apoyos. Asimismo, retomaremos la importancia de la historia cuando abordemos la compleja relación entre mujeres y prácticas artísticas en el último apartado de este capítulo.

“La exposición de la Biblioteca de Documentación Internacional Contemporánea, por esas extrañas ironías de la vida, está nada más y nada menos que en los Inválidos, donde tiene su sede el Museo del Ejército, el Buró Nacional de Excombatientes y, por si fuera poco, la tumba de Napoleón.” (Ferrer, 1988b).

A raíz de la institucionalización museística de un acontecimiento político de la envergadura e influencia de Mayo 68, Esther Ferrer explicaba a los/as lectores/as la vertiente financiera de cualquier acontecimiento o fenómeno por trasgresor que éste haya podido ser:

“Como todos los aniversarios que se precien, el de Mayo del 68 ha comenzado a tener su cohorte de ediciones de libros, documentos [...] y, por supuesto, exposiciones.” [...] “En la muestra, cronológica, hay de todo; por supuesto, carteles, tanto de la Escuela de Bellas Artes como de la de Artes Decorativas, que aparecen confundidos, aunque en la época sus relaciones no fueran excelentes. [...] sin que curiosamente aparezca nada sobre el anarquismo español, que, sin embargo, tuvo gran influencia en el pensamiento de alguno de los protagonistas, como ha afirmado repetidamente Cohn-Bendit.” (Ferrer, 1988b).

Como refleja la cita anterior, la artista incidía en el lucrativo negocio del merchandising, capaz de reducir a un objeto mercantil –una cartel, una camiseta o una taza- una actitud o posicionamiento ideológico y comerciar con él. Asimismo, denunciaba la ausencia de referencias políticas no gratas de las revueltas haciendo explícita una determinada e interesada visión del acontecimiento. Esta falta de respeto, basada en un punto de vista historiográfico fetichista, puede también reconocerse en otros artículos dedicados a exhibiciones sobre escritores difuntos. Respecto a la crítica que Ferrer hizo de la exposición de Frank Kafka, consideramos conveniente incluir el siguiente fragmento de su texto:

“Como muchas exposiciones de este tipo, El siglo de Kafka no ha conseguido tampoco eliminar ese matiz un tanto fetichista que parece inseparable de las mismas. Una vez más, el espectador se siente un poco voyeur, una sensación más intensa en este caso, puesto que mucha de la documentación expuesta forma precisamente parte de ese todo que, según el deseo explícito del escritor, debía desaparecer con él fotos personales (de todas las edades), de sus tres hermanas (muertas en campos de concentración nazis), [...]. También hay una serie de objetos, algunos de los cuales parecen un tanto innecesarios, como, por ejemplo, ese estuche conteniendo los útiles de la circuncisión (¿es que de haber sido Kafka católico se hubiera incluido la pila bautismal y los objetos rituales necesarios?).” (Ferrer, 1984a).



Ferrer, 1984a (Bibliografía 2).

Esto es recalcado nuevamente por Ferrer en el artículo que realizó con motivo de la exposición de los dibujos-documento de Antonin Artaud presentado por ella como “[...] el teórico del movimiento superrealista, que intentaba reemplazar el teatro clásico burgués con un teatro de la crueldad, una experiencia ceremonial primitiva que liberase al subconsciente humano y le revelase al hombre a sí mismo.”:

“«Mis dibujos no son dibujos, sino documentos» escribió Artaud. «Ninguno de ellos es, hablando con propiedad, una obra. Maldición a quien los considere como obras de arte, obras de simulación estética de la realidad» dijo en otro momento. [...]«Mis dibujos tienen que aceptarse en la barbarie y el desorden de su grafismo que nunca se ha preocupado del arte, sino de la sinceridad y la espontaneidad del trazo», explicó también Artaud. ¿Cómo considerar los dibujos de Artaud? Juzgarlos según las categorías estéticas usuales en arte no sólo parece ceguera, incompreensión o frivolidad, sino, además y sobre todo, traición; una doble traición, al autor y a la obra, puesto que los comentarios que acompañan muchos de ellos nos indican claramente el sentido en que su autor quiso que fueran interpretados”. (Ferrer, 1987b).

Consideramos que mediante el uso de las palabras del artista, la periodista denunciaba el hecho de que no se hubiese respetado la voluntad y el criterio de Artaud. Y esto a pesar de que éste no concibiera explícitamente que su trabajo se incluyese dentro de la categoría de “arte”, entendido éste como un sistema alejado de la vida que respondía aciertos intereses. Una vez muerto, la institución arte catalogó y exhibió su trabajo según sus propios criterios. En relación a esto, y como indicamos en la pasada introducción, es capital mencionar que Esther Ferrer se inclinó por dar visibilidad a planteamientos de quienes por su disconformidad, cuestionaron lo que en su época se consideró Arte de modo estricto. Ejemplifica esta valoración la crónica realizada con motivo de la exposición de las marionetas del artista Paul Klee (1979e):

“«En efecto, hoy -escribió Klee- los comienzos absolutos del arte pueden encontrarse todavía, únicamente, en los museos de etnografía o en casa de uno mismo, en el cuarto de los niños. No se ría el lector, esto les ha sido dado a los niños y hay una gran sabiduría en ello. Cuanto más torpes, más instructivos son los ejemplos que nos dan. Deben ser preservados de la corrupción. Paralelas a ellas tenemos las producciones de los locos, pero no será utilizando en sentido peyorativo las expresiones “infantilismo” o “alienación mental”, que hablaremos de una forma justa. Todo esto debe tomarse en serio, más en serio que todas las pinacotecas si, verdaderamente, lo que hoy se desea es una reforma.»” (Ferrer, 1979e).

De este modo, la periodista ponía de manifiesto otro caso desde el que se abogaba por la desvinculación de la creación y el arte, y se ampliaban sus límites. Recordemos, a propósito de la creatividad infantil, las experiencias de Ferrer y Sistiaga con sus proyectos pedagógicos, que llegaron a exhibirse en la Galería Barandiarán de arte contemporáneo. Asimismo, reclama nuestra atención el planteamiento de reforma que alberga el arte hecho al margen de la institución artística consagrada/validada. Ambos aspectos, redirigen nuestra mirada a la forma en que Esther Ferrer concibe el arte, esto es como algo anexado a la vida y no necesariamente ligado a los valores que dictan que la profesionalización y la validación crítica. En relación precisamente a esto en su vertiente de mercado, en 1993 y con motivo de la edición con la que se conmemoraban los 20 años de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (FIAC) de París, Esther Ferrer escribía un artículo titulado “Ya no hay besos de artista” (1993). Como trataremos a continuación, en éste su autora reiteraba algunas de las críticas que durante décadas había estado haciendo a los/as organizadores/as de las principales ferias de arte y muestras expositivas francesas:

“La FIAC de París cumple 20 años sumergida en una crisis que desgraciadamente no es sólo económica, sino también, y quizá sobre todo, de vitalidad. Un problema que afecta hoy a todas las ferias de este tipo, que sin duda deberán replantearse su dinámica si quieren mantener su imagen de plataforma del arte contemporáneo. La feria de este año hace recordar con nostalgia aquellas ediciones pioneras en la antigua estación de la Bastilla (1974-1975), cuando Hermann Nitch celebraba sus rituales entre cuerpos desnudos y entrañas de animales, o las primeras del Grand Palais, ya en el camino de la respetabilidad, pero donde todavía podían verse las acciones de Ben [Vautier], o a Orlan vendiendo por cinco francos «un beso de artista.»” (Ferrer, 1993).

De este modo, ponía de manifiesto la decadencia de aquellas ferias cuyo sentido –como se indica en su nombre- era el de exhibir arte contemporáneo, y que a pesar de ello, manifestaba una incoherencia selectiva:

“La edición de este año sigue esta tradición de calidad apta para todos los públicos. No hay disonancia alguna, todo el arte expuesto, o casi todo, es presentable. Aunque abundan los contemporáneos, con las habituales exclusiones, hay algunas incongruencias, como la de presentar en una feria que se pretende actual por ejemplo a Ingres, aunque este nombre aparezca mezclado con el de Picasso, justificado por la influencia del primero sobre el segundo.” (Ferrer, 1993).



Ferrer, 1990y (Bibliografía 2).

Tales cuestiones habían sido puestas de manifiesto por Esther Ferrer doce años antes en su artículo “Feria Internacional de París” (1978), dedicado a la crónica y crítica de la edición de la FIAC de 1978:

“Como estaba previsto, la FIAC 1978 es la feria de la calidad. Y, si bien tiene mucho de arte, tiene menos de contemporáneo; en realidad es historia. Todo lo expuesto está consagrado, como en un museo o en una catedral. Aunque no puede negarse el placer de contemplar los magníficos objetos de Man Ray, la escultura de Max Bill,

la colección de Legers, de Mirós o de Mondrians, uno de ellos asegurado en más de un millón de francos [...] Cuando se recorre la feria pacientemente, circular entre centenares de espectadores no es fácil, nada insólito, nuevo o imprevisto sorprende la mirada del espectador.” (Ferrer, 1978).

En esta última cita, además, introducía el aspecto mercantil del arte. En este sentido, Ferrer apostillaba:

“Sin duda alguna, está montada respondiendo al interés que desde hace algunos años tiene París por recuperar el puesto que tuvo en otras épocas, dentro del mundo del arte, que como cualquier otro comercio produce divisas.” (Ferrer, 1978).

Del mismo modo, la periodista no sólo identifica el interés por el beneficio económico con la acción de los/as responsables de la feria parisina, sino un cierto desplazamiento de la ética artística de algunos/as autores/as: “Las formas de prostituirse son muchas, y el artista no está a salvo de algunas de ellas.” (Ferrer, 1978). Retomando el artículo sobre la edición del 93, la periodista se preocupó por la forma en que la institución artística logra metabolizar el componente político y/o trasgresor de ciertos planteamientos creativos, como en este caso lo fue el del conceptual Ben Vautier:

“Junto a las cajas había un sillón con una sábana «para esconder su vergüenza por estar allí, en la FIAC, donde los artistas no tienen nada que hacer». Lo que sigue es lo que Ben [Vautier] contó a lo largo de su acción: -¿Qué hace Ben? -Intento disculpabilizarme [sic] por el hecho de estar en la FIAC. Me siento como un mono. [...] En Bellas Artes hacemos cosas nuevas. Aquí no, aquí me copio a mí mismo: el misterio es viejo, la pretensión es vieja, copiar a otro es malo: pero copiarse a sí mismo es peor. Lo único que salva esta edición es que contiene mi pretensión, el misterio y también un poco de vergüenza. Pero es tan fácil jugar con la vergüenza que se convierte en juego. Es una edición desesperada, hay desesperanza aquí.” “Ben dio fin a su actuación diciendo: he terminado mi trabajo como una verdadera puta.” (Ferrer, 1976b)

Con este último caso, desde el que ilustramos la (re)acción de un artista cercano a Esther Ferrer y que reflexiona en relación al contexto en el que se sitúa, finalizamos este primer recorrido. En él hemos podido identificar la intervención del poder cultural con fines políticos, económicos, de reconocimiento, entre otros, y varias de sus estrategias como son: la fetichización y la absorción de trabajos y figuras del mundo de las artes plásticas y de la literatura, por ejemplo.

### 2.2.2.2. Arte político

Como indicamos en la pasada introducción, en el presente epígrafe temático emplearemos una metodología similar a la utilizada en el anterior. En esta ocasión, los extractos de texto que hemos seleccionado tendrán como finalidad ilustrar la dedicación de la periodista a divulgar el trabajo de algunos/as de los/as artistas cuyos posicionamientos y/o planteamientos artísticos trasgredan/perturben/cuestionen el orden establecido, pudiendo ser éste, social, cultural o artístico, entre otros. Dado que, en muchas ocasiones, existirá un vínculo entre dichos posicionamientos y las políticas del arte, reiteramos la impureza de nuestra exposición, es decir, que cuando sea necesario, trataremos ambos temas en paralelo.

Así pues, tomamos como primer ejemplo de este enfoque, el trabajo realizado por el tándem Jean-Claude/Christo, a partir de una entrevista realizada al búlgaro tras la intervención del puente más antiguo de París, el Pont Neuf (1985), en el que la periodista transcribiría:

“Desde que empecé con mis proyectos in situ, en 1961, trabajo siempre espacios que ya han sido manipulados, organizados por el hombre. En esta organización yo introduzco un elemento provisional de perturbación. Una vez empaquetado, todos estos elementos arquitectónicos y urbanísticos son apropiados por la obra de arte. [...] Lo que más me interesa es cómo se integra en la vida de la gente durante el tiempo que dura.” (Ferrer, 1985).

Además de conferir visibilidad a un proyecto que pretendía –parafraseando al artista- pervertir el sentido con el que se creó un elemento perteneciente al espacio público y que condiciona la vida de su entorno, la periodista daba la oportunidad a Christo para que profundizase en los motivos que lo habrían llevado a realizar una obra de corta duración y de elevados costes:

“P. [E.Ferrer] Sus proyectos son siempre efímeros. ¿Es una idea que le interesa a nivel filosófico, viene dada por la misma dinámica de la obra o simplemente es una razón práctica?, pues resulta costosísimo y, por supuesto, aburridísimo ocuparse de su mantenimiento.

R. [Christo] Como todos los artistas, no hago más que aquello que me interesa. Una de las características principales de mis proyectos es su radicalidad, una radicalidad que abarca muchos niveles -el económico, por ejemplo-, pues nadie puede comprarlo ni venderlo, apropiárselo de la manera que sea. El proyecto está pensado y realizado para trastornar, desordenar y desplazar las ideas adquiridas sobre lo que es arte; al radicalizar la noción de objeto de arte, de perennidad, obliga a una revisión de la idea del arte en sí mismo.” (Ferrer, 1985).

Dentro de esta misma línea expositiva, Esther Ferrer haría visibles otros casos a partir de acontecimientos de actualidad, en los que estuvieron presentes compañeros de trabajo en la disciplina del Arte de Acción, como Cage (s.f.) o festivales específicos del medio como Poliphonix (ref). Incluso en las crónicas de exposiciones de artistas consagrados como las de Magritte (1979f) o Gargallo (1981b) la periodista siempre destacaba su aspecto crítico discordante con el arte a pesar de ser un aspecto diluido en la historiografía general. En relación a la creación comprometida con la sociedad, Ferrer escribía en 1983 un artículo titulado “Artistas del mundo entero exponen en París sus obras contra el «apartheid»”:

“Convencidos de que la expresión artística puede tener una real efectividad -por limitada que ésta sea- en la defensa de las libertades (atrayendo por ejemplo la atención de los mass media rompiendo así el tácito muro de silencio que rodea el tema), 95 artistas y escritores [...] han colaborado en esta muestra en el exilio hasta que en Suráfrica haya un Gobierno libre y democrático, momento en que será cedida a un museo de este país. Hasta entonces, recorrerá el mundo entero gritando a todos los públicos la existencia en nuestra sociedad avanzada de la más dura explotación del hombre por el hombre conocida en nuestros días.” (Ferrer, 1983).



Ferrer, 1983 (Bibliografía 2).

Respecto a lo que este “grito” pretendía denunciar la artista escribía las siguientes líneas:

“Por lo que respecta a las causas que la hacen necesaria, en primer lugar, el deseo de los artistas de colaborar en una lucha, que debiera ser universal, contra un sistema esclavista que incluye el racismo en su Constitución, privando de libertades políticas e individuales a más de 22 millones de personas. Algunos datos que podrían impactar la conciencia de quienes creen la costosa propaganda internacional del Gobierno surafricano: este sistema brutal de segregación, disfrazado bajo los eufemismos de “desarrollo separado”, “democracia pluralista”, “diferenciación vertical” y similares para “desarrollar por separado cada raza en la zona geográfica que se le ha acordado”, ha distribuido la superficie nacional de la siguiente manera, 87% para los blancos

(4.400.000) y el 13% (las tierras más áridas e improductivas) para los africanos, aunque éstos sean casi cinco veces más.” (Ferrer, 1983).

Desde otro ángulo, y como otro de los muchos casos que ejemplifican el interés de Ferrer por mostrar el arte comprometido y sus consecuencias, nos remitimos al artículo “Exposición-Homenaje a siete víctimas de la sociedad” (1977i)<sup>80</sup>. Respecto al resultado de tal propuesta, la periodista escribía:

“El tema era comprometido, el resultado lo ha sido también. Lebrun fue consecuente con su momento histórico, los siete artistas que han respondido a la demanda de Jouffroy [el comisario] están en contra de una práctica artística realizada en «la torre de cristal», en un laboratorio de ideas aislado del mundo, y todos los acontecimientos del presente vivido tienen una resonancia en su trabajo. [...] Es quizá la angustiada ambigüedad de Recalcati, jugando con ese aterrador caballete-guillotina, en unos espacios vacíos, llenos del silencio de la muerte [...], lo que con más claridad pone en evidencia el riesgo de la función de artista consciente, el riesgo de un compromiso llevado hasta el límite de lo humano.” (Ferrer, 1977i).

Desde un planteamiento distinto, pero igualmente centrado en la relación entre el arte y la política, Esther Ferrer se hacía cargo de la crónica de una exposición colectiva 60 Años de Pintura Rusa, y que por presumiblemente iba reunir una muestra significativa del arte producido en Rusia en las últimas décadas. Como ya hacía visible en su título “Sesenta años de pintura rusa «oficial»” (1977j), la autora de este artículo ponía el acento en que el carácter de las obras exhibidas respondían a los criterios y/o intereses del poder político ruso del citado período:

“Una profunda sensación de tristeza, una gran desilusión, es lo que produce la exposición 60 Años de Pintura Rusa, que actualmente se celebra en el Grand Palais. ¡Qué pobre conmemoración del sesenta aniversario de la revolución de octubre! Las obras presentadas en París son una muestra de un arte oficial, basado en las directrices de un realismo socialista, completamente despersonalizado, aburrido, sin gran interés. ¿Es que en la URSS todos los pintores son oficiales?” (Ferrer, 1977j).

Como se deduce de la pregunta retórica de la periodista, la visibilidad de unos deviene en la exclusión de los otros y, por lo tanto, esto produce una omisión del relato que se traduce en el desconocimiento del público que asiste a la exposición esperando ver los rasgos formales y temáticos del arte producido en el marco espacio-temporal acotado. Consciente de todo ello,

---

80 En éste la periodista realizaba la crónica de una muestra que gira en torno al artista de origen marsellés Topino Lebrun, quien en palabras de la periodista en 1801 “era guillotinado como consecuencia de un proceso que, posteriormente, los historiadores consideraron como inicuo, acusado de haber suministrado los puñales que debían ser utilizados en la «pseudo-conspiración» contra Bonaparte.” Ferrer, 1977i.

Ferrer se respondía a sí misma arrojando luz sobre la historia, y hablando de otras formas de expresión silenciadas por los dirigentes institucionales rusos, que formaban parte del comité de selección de la exposición. Con su característico sentido del humor y con ironía, la periodista realizaba posteriormente una crítica a los responsables de la selección de los autores –donde como subraya Ferrer, no hay ninguna artista- y obras que conforman la muestra, y planteaba abiertamente el sentido al que apuntan las temáticas recogidas en éstas, un ensalzamiento de los valores estereotipados de la ideología de la revolución rusa. Dos años más tarde de la publicación de este artículo, Esther Ferrer retomaba la cuestión profundizando en ella a través de una entrevista al director del Museo de Arte Ruso Contemporáneo en el exilio, Alexandre Gleser (Ferrer, 1979g), en el que da a conocer cómo surge y en qué consiste este particular museo, explicándolo por boca de su fundador:

“Las tareas fundamentales del museo son dar a conocer al público el arte «prohibido» en la URSS, organizando exposiciones, editando catálogos, etcétera. [...] Además de esto, algo que para nosotros es lo más importante: ayudar moralmente a los artistas que continúan trabajando en nuestra patria. Si un pintor se hace famoso en el extranjero, le resulta más difícil al PC ruso crearle problemas, encerrarlo en la cárcel o en un psiquiátrico.» (Ferrer, 1979g).



Ferrer, 1979g (Bibliografía 2).

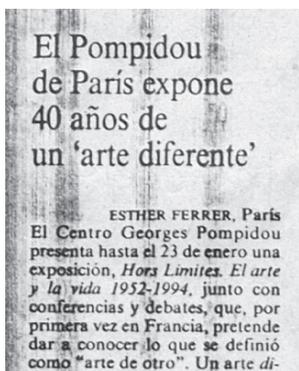
Destacamos el hecho de que, como bien se pone de relieve a través de las palabras de Gleser, el castigo de quienes “crean problemas” o son un obstáculo para el poder político –en algunos países, claro- es también la reclusión carcelaria o médica (confinamientos en el psiquiátrico y “terapias”).

Pero si algo persiste en el abordaje de las políticas del arte, y del arte político, por parte de Esther Ferrer es que aprovechó cualquier fisura para realizar, de modo constante, una crítica al bajo porcentaje de mujeres artistas que participaban en exposiciones colectivas e individuales. Así, encontramos que la periodista subraya en cuanto tiene la ocasión esa acusada ausencia, poniendo de relieve paradojas como la que detalla en el citado artículo dedicado a la muestra organizada en contra del apartheid (1983):

“Convencidos de que la expresión artística puede tener una real efectividad -por limitada que ésta sea- en la defensa de las libertades [...] 95 artistas y escritores seleccionados sin discriminación alguna de tendencias -aunque sí la haya y es necesario señalarlo, con respecto a las mujeres, que son sólo cuatro sobre casi un centenar de participantes- han colaborado en esta muestra [...]” (Ferrer, 1983)

Si en el caso anterior, la periodista señalaba como responsables de tal desequilibrio a los organizadores de la citada exposición, en “El Pompidou de París expone 40 años de un arte diferente”, declaraba abiertamente que esta tónica era una constante en centros de reputado renombre como era el Pompidou:

“Más de 70 artistas, de los cuales, fiel a una tradición del Centro Pompidou desde sus orígenes, sólo 10 son mujeres por otra parte, marginadas en el catálogo- para resumir más de 40 años de un arte polimorfo, que adquiere formas muy diferentes según el país y la época, pero que tiene como denominador común -en principio- el deseo de liberar al arte de formas codificadas, terminar con la jerarquía de disciplinas y formas expresivas y acercarlo, en la medida de lo posible, a la vida. Eso que algunos denominarían anti-arte, que en los años sesenta estaba tan de moda que era un etiqueta casi obligatoria. [...]” (Ferrer, 1994b).



Ferrer, 1994b (Bibliografía 2).

Lo mismo ocurre con la crónica de la exposición de trasfondo social y carácter histórico “Una exposición anticipa el bicentenario de la Revolución Francesa” (1988c), donde además de dar cabida a los aciertos de quienes organizaban la muestra a la que hace referencia su título, la periodista destacaría el trabajo de militancia de un colectivo conformado por mujeres:

“Si prefiere el espectáculo, puede ver cine, teatro o incluso cabaré y escuchar música, además de poder participar en coloquios que no sólo tratarán de temas históricos y revolucionarios, sino de candente actualidad como la droga o el SIDA o la libertad individual. Entre los proyectos militantes, el de 6.000 mujeres: una franja de 300 metros delante del castillo de Versalles, cuyo fondo estará cubierto con 6.000 recipientes de cobre llenos de orina, en recuerdo de la manifestación de mujeres ante el castillo pidiendo libertad y paz.” (Ferrer, 1988c).

Pero volviendo al caso de la discriminación de las mujeres artistas, incluimos a continuación un fragmento de la crónica de Magos de la Tierra (1989b). Éste es uno de los muchos ejemplos que ilustran el modo en que la periodista hizo hincapié en ello:

“Según su comisario general, director también del Museo Nacional de Arte Moderno, Jean Hubert Martin -cuyo equipo ha trabajado en la preparación de la exposición más de cuatro años-, su propósito ha sido el de cubrir un campo mundial de investigación y dar testimonio de la existencia de la creación artística en el mundo entero, sobrepasando las categorías artísticas habituales. Una declaración de intenciones, loable ciertamente, pero poco creíble cuando se comprueba que se han olvidado prácticamente de la mitad de la humanidad, es decir, las mujeres, pues son menos de 10 entre 101 participantes. Una vez más, la excepción confirma la regla.” (Ferrer, 1989b).



Ferrer, 1989ze (Bibliografía 2).

Asimismo, y siendo conocedora como testigo de primera generación y partícipe del desarrollo del arte de más vanguardista, Ferrer no dudó en denunciar también la exclusión de aquellos/as creadores/as que no procedían de países que no eran considerados como centros neurálgicos artísticos:

“Un recorrido interesante, que lo sería mucho más si sus responsables no hubieran olvidado completamente a los artistas fuera de la órbita de Estados Unidos, Japón y ciertos países de Europa del Oeste, que es el área geográfica en que evoluciona la muestra. Por ejemplo, en la exposición no está representado ni un solo artista que viva y trabaje en los países del Este, como tampoco los hay de la península Ibérica, cuando tanto en Portugal como en España hay artistas significativos en este terreno.” (Ferrer, 1994b).

Presuponemos que si ZAJ hubiese aceptado pasar a formar parte de Fluxus cuando se lo propuso Maciunas, Ferrer, Hidalgo y Marchetti hubiesen tenido mayores oportunidades de inclusión en esta clase de muestras –en las que se incluía el Arte de Acción- y la historiografía del arte no les hubiese dejado al margen<sup>81</sup>. De forma complementaria, Esther Ferrer haría explícita como acto informativo, sutil pero tremendamente político, la participación de las mujeres en colectivos (cosa que la crítica habitualmente omitía). Ponemos por ejemplo, el artículo sobre la muestra El Japón de las vanguardias, en París, en el que al hilo de su redacción apostillaría:

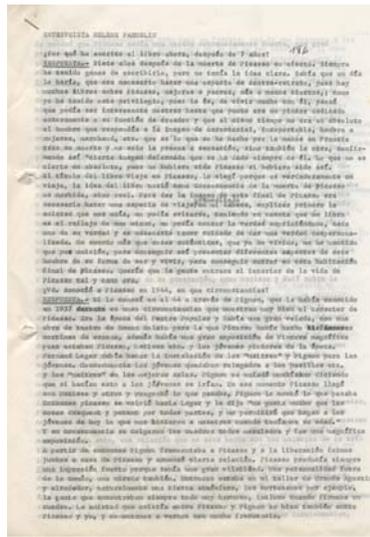
“Habrá que esperar a 1954 para ver surgir en provincias un grupo (nada politizado), Gutai, que recoge sin duda parte de la herencia mavoísta, formado por una serie de pintores (del que formaban parte mujeres, lo que en el Japón de la época era realmente vanguardista), dirigidos por Yoshihara Jiro, quienes en sus exposiciones / acciones crearían lo que más tarde el norteamericano Allan Kaprow denominaría performance (sin conocer todavía el trabajo de los japoneses, a quienes reconoce como pioneros).” (Ferrer, 1987a).



Ferrer, 1987a (Bibliografía 2).

81 Véanse al respecto las consideraciones sobre su tratamiento bibliográfico específico en el ámbito español especializado, realizadas en la Introducción (fuentes bibliográficas).

Esther Ferrer escribió artículos sobre la crítica de arte Helene Parmelin, la sopladora de azúcar Marguerite Lacarriere, la escritora George Sand, las actrices María Casares y Jeanne Moreau, la cineasta Agnes Varda, la bailarina y coreógrafa Pina Bausch, la escultora Camille Claudel<sup>82</sup>, entre muchos otros. Respecto a esta breve muestra de contenidos<sup>83</sup>, cabría subrayar las siguientes tres cuestiones. La primera es que, debido al enfoque de nuestro estudio, ésta es representativa, pero cabría dedicar una tesis doctoral específica para ilustrar la complejidad, profundidad e interés socio-político de la producción periodística de Esther Ferrer. La segunda es que ésta se distribuye en diversas secciones periodísticas, que incluyen desde artículos a monográficos, reportajes y entrevistas. Y la tercera es que, el motivo informativo de su labor periodística -en este segundo epígrafe temático- estaría relacionado con la inauguración de una exposición o feria, la publicación de un libro, la presentación de una película, o el estreno de un espectáculo escénico (danza o teatro).



Ferrer, 1986y; Ferrer, 1980s (Bibliografía 2).

En relación a la práctica artística, en las últimas páginas hemos dejado patente cómo la autora, a propósito de las exhibiciones colectivas y las ferias, hacía hincapié en la ausencia y/o menoscabo de las mujeres artistas dentro del sistema cultural del arte (a efectos de comisariado, crítica, etc.). Asimismo, a falta de una programación no discriminatoria, y por lo tanto, debido a la ausencia de exposiciones individuales de mujeres artistas de las

82 Dado que los distintos artículos y reportajes que en torno a la artista francesa elaboró Esther Ferrer ilustran muy bien la situación de las artistas de su época, en el siguiente apartado nos referiremos a ellos.

83 Véase al respecto la Bibliografía 2.

que informar<sup>84</sup>, fue ella quien “provocó el accidente” para que surgiera el motivo. Como adelantábamos en el primer apartado, en la década de los 80, la artista propuso a Rosa Olivares (la entonces directora de *Lápiz*, la primera revista española dedicada exclusivamente al arte) dedicar el reportaje de mayor extensión al trabajo de mujeres artistas. Tras aceptar Olivares y durante un relativo corto período de tiempo, la artista elaboró diversos textos en formato reportaje y entrevista a través de los que, de forma pionera, daría a conocer en el Estado español el trabajo de artistas tan trasgresoras como Gina Pane, Françoise Janicot, Lea Lublin, entre otras. En palabras de Esther Ferrer:

“Bueno, esto surgió de un artículo que yo creo que escribí en *Lápiz*<sup>85</sup>. En el mes de octubre, no recuerdo de qué año, decidí ver cuántas mujeres exponían en las galerías *à la rentrée*, es decir al comienzo de la temporada, y qué espacio dedicaban las revistas a las mujeres. Así, durante un mes o dos meses; no sé durante cuánto tiempo lo hice. Entonces me di cuenta de que la proporción de mujeres que tenían una exposición en una galería individual era pequeñísima. Qué jamás, creo que en ningún caso -no me acuerdo muy bien- que en ninguna revista el artículo más largo estaba dedicado a una mujer. Fue por esto, por el resultado de esta especie de estudio pequeñito que hice. Entonces, le dije a Rosa: «Oye Rosa ¿por qué no hacemos, durante algún tiempo, que el artículo, el más importante de la revista, esté dedicado a una mujer?». Y Rosa aceptó, excepcionalmente, porque creo que fueron cuatro artículos los que escribí [...] Gina Pane, Lea Lublin, Jackie Matisse, Nil Jalter, Françoise Janicot y no sé si... no me acuerdo. Lo que pasa es que claro, éstas son artistas que conozco. Gina Pane era una gran artista. Jackie también. Françoises Janicot, a mí me encanta lo que hace. Era gente de mi generación que son conocidas. Son conocidas pero no *vedettes* ¿comprendes? O sea, los conocen los que las conocen. Pero su trabajo es coherente, y seguro que nadie les va a dedicar el tiempo necesario, nada más que una mujer. Yo era perfectamente consciente de eso, que si no lo hacía yo, no lo iba a hacer nadie. Bueno, las discusiones que tengo yo con las conservadoras de museos...: «Esther, es que no hay mujeres» -me dicen-.” (García Muriana, 2006b).

Además de tales nombres, en los artículos de *Lápiz* hemos hallado los de de la comisaria Christine Van Assche (1990w), de la arquitecta Gae Aulenti (1987zd), de la artista Jaqueline Monnier (1987zg), o incluso la anterior a la propuesta concreta sobre la crítica Ruth Franken (1984zb). Tras haberlos analizado, podemos confirmar que, como bien dice Ferrer, las artistas abordadas no fueron “vedettes”, sino que desarrollaron una seria y consolidada labor artística influenciada, en la mayoría de las ocasiones, por ciertos discursos y/o reflexiones

84 Afortunadamente, con sus excepciones por supuesto, como fue la antológica dedicada a Camille Claudel (París, 1984).

85 Creemos que hace referencia a Ferrer, 1987d.

relacionados con trinomio sexo-género-sexualidad. Los ejemplos son muy abundantes por ello, y conscientes de los límites de este estudio, tan sólo ofreceremos una breve selección en la línea del planteamiento de la propia propuesta, producir una visibilidad de situaciones y temas en relación a la hipótesis de nuestro estudio. Sin embargo, cabe aclarar que las siguientes preguntas y respuestas extraídas, se enmarcan en sendos artículos donde Ferrer desarrolla una panorámica en profundidad de la evolución y del trabajo plástico, de estas artistas.



Ferrer, 1990w; Ferrer, 1989c (Bibliografía 2).

En relación a la escasez de artistas en el ámbito del body-art (donde había una gran mayoría de hombres), Esther Ferrer aprovecharía la respuesta de Gina Pane para reflexionar públicamente sobre algunas hipótesis posibles:

“P. [E.Ferrer]- Si examinamos los nombres de artistas que han hecho body-art, se observa que tú eres una de las raras mujeres (hay una gran mayoría de hombres).

¿Cómo explicas esto?, ¿piensas que la relación con el cuerpo en la mujer, es diferente?

R. [G.Pane]- Es una pregunta interesante, pero la verdad es que no me la he planteado nunca, tendría que reflexionar.

P. [E.Ferrer]- Una explicación pudiera ser quizá la relación con la imagen social de la mujer, que tiene que ser físicamente impecable, sin tacha, sin laceraciones, una imagen que con frecuencia la mujer ha interiorizado. Otra razón quizá es que

la sangre, la herida, tiene connotaciones de violencia y puede ser que nos repugne más a las mujeres. Podríamos buscar explicaciones profundas, reglas, parto, etc. Pero hay otra, más banal quizá, y es la del temor de que este tipo de acciones, realizadas por mujeres, pudieran ser interpretadas como histeria durante muchos años, demasiados, considerada como uno de los atributos femeninos por excelencia. [...] Me da la sensación que la práctica del body-art es más arriesgada para la mujer que para el hombre, y no hablo en el sentido físico, sino psicológico y sobre todo a nivel de imagen, de la interpretación que pueda dársele a su trabajo. ¿No piensas que alguien que, como tú lo has realizado desde primera hora, ha tenido que saltarse a la torera muchos tabúes?

R. [G.Pane]- Es una cuestión interesante para analizar. [...]" (Ferrer, 1989c: 40).

En relación a la incorporación de la mujer a diferentes vías del Arte de Acción, la periodista volvía a interrogar ese mismo año a Françoise Janicot:

"P. [E.Ferrer]- ¿Cómo diste el paso de la fotografía a la performance y por qué esta primera en la que te atas de pies a cabeza?

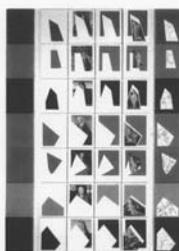
R.- [F.Janicot]- Recapitulando, salvando el corto período en que soy una pintora figurativa, luego soy fundamentalmente una pintora informal, con una familia. La vida a vanzaba o continuaba, todo parecía normal, pero en realidad yo me sentía atrapada y tenía que salir de allí, por eso hice la acción de atarme a mí misma. Saber ser artista, madre y esposa en aquella época no era fácil, me sentía mal, tenía que salir de la situación y para ello necesitaba una imagen fuerte y pensé esta acción, dura, difícil de realizar, dolorosa incluso, respiras mal, incluso puedes caerte. [...] Y yo volé realmente después. [...]" (Ferrer, 1989a).

experiencia vivida.  
P.-En 1970 publicas tu primer texto, *Pánico a la imagen*, justamente el año en que te hacen una, por voluntad al psiquiatra, en tu obra *Blanco sobre blanco*.

R.-Sí, fue una obra que presenté en una exposición fuera del contexto artístico. Era una muestra de ingeniería. El fabricante de productos acrílicos invitó a una serie de artistas a utilizar sus materiales. Entonces yo estaba realizando una serie de obras gráficas, sobre acrílico, con mi método de desplazamiento de imágenes y su superposición en el espacio. Exipuse una de ellas y, antes de que se inaugurara la muestra, alguien llamó a la policía porque al parecer creían que los cuerpos se movían y como eran dos cuerpos entrelazados en una postura de hacer el amor, lo consideraron un atentado contra el pudor. La cubrieron inmediatamente, la descolgaron y se la llevaron a comisaría y me hicieron un proceso. El juicio fue increíble, me preguntaban si yo era una pintora sin ética, es decir, sin moral, y yo respondía que no soy una pintora crítica, yo no muevo las figuras con motores. Porque lo que tenía que demostrar era que el que se movía era el espectador, no la imagen.

P.-Más tarde utilizas el material del proceso para realizar una obra, *Lectura de una obra de Lea Lublin por un inspector de policía*.

R.-Sí, fue en el 72, utilicé el material informativo, primero el informe del inspector sobre la obra, su lectura, los recortes de prensa, las fotografías de la policía retratando el cuadro y su traslado, etc. Lo divertido es que yo había ya escrito mis textos *Pánico a la imagen*, donde se habla de sustituir la adaptación por la creación, con puntillas en las que se cuestionamiento cultural por el cuestionamiento de todos los elementos del sistema que lo determinen. Una obra como *Terranautas* a que nos referíamos antes, realizada en septiembre del 69, o *Flavor Substancial* son, digamos, la práctica, son obras estructurales en secuencias, y el recuento de los Elementos se presenta



ya como un sistema de conexiones múltiples. Proyecto las imágenes que el espectador debe atravesar en los dos sentidos, las descentro, las desplazo, etc., intentando poner de relieve lo limitado/limitado de su función.

P.-Son obras en las que el desplazamiento tiene muchos sentidos, no sólo físicos. Desplazas la imagen y haces desplazarse al espectador, cierto, pero al intervenir así sobre ambos lo que desplazas también son los roles condicionados: los hábitos, como por ejemplo la lectura lineal de la obra de arte, proponiendo, precisamente, una lectura múltiple rica en connotaciones, en relaciones.

R.-Es cierto. Partiendo de mi proposición de crear el sistema de conexiones múltiples de que hablabamos, invito o incito al espectador a pasar de una zona a otra, en las que se muestran los distintos niveles de articulación de la obra, porque no hay una relación mecánica de las cosas. Es lo que quiero mostrar también en la obra que realicé en Chile en el 71, en la época de Allende, es decir, que no había un automatismo entre un proceso digamos revolucionario y los fenómenos del conocimiento, es decir la ciencia y la cultura, por eso las zonas estaban diferenciadas. Era también, en consecuencia, una crítica a ciertos sistemas de pensamiento, a la aplicación de dogmas, en el sentido de automatizar, por ejemplo, cultura y revolución, conocimiento y percepción, etc. El conocimiento es algo mucho más complejo que las relaciones mecánicas, automáticas, por ello hablo en esta obra, *Dentro y Fuera del Museo*, un muro de información al exterior con los media. En el interior, traté otro espacio informativo, había un árbol, con puntillas en las que se proyectaban imágenes que el público debía atravesar para llegar al espacio participativo donde, sobre grandes paneles, se destacaban las rupturas y relaciones conceptuales más importantes desde 1970 hasta nuestros días, en todos los campos: filosofía, arte, psicoanálisis, semiología, lingüística, etc. Un trabajo

divertido, la llamaban así, decían, ¡ah, la perfo es formidable! y la hicimos de nuevo después del verano.

P.-Actualmente, tu trabajo parece ser un trabajo más interiorizado, tener una vertiente más íntima, menos proyectado hacia lo social, hacia el otro. ¿Por qué?

R.-Sí, es cierto. Hay varias razones. Primero porque el trabajo que llamamos *etno-crítico* es muy duro, realmente duro e incómodo, lo diré, a veces ingrato. Todo este período correspondió a una época en que yo militaba activamente en política. Era la presidenta de la *Amical Franco/Argentino*. Al cabo de los años, necesité crear cierta distancia. No quería convertirme en la artista que trabaja sistemáticamente sobre los emigrantes, etc. Además, sentía también la necesidad de privilegiar mis trabajos personales que, por otra parte, siempre realicé. Por ejemplo *Pyramis* de 1988 que presenté en el Museo de Saint-Simon de Argilema o el del Festival de artes electrónicas de Rennes, en el que empleé también un texto, *Marylou* de Chateaubriand, sobre Egipto. Después de tantos años de ser una exiliada voluntaria o forzada, viviendo entre dos culturas, me dije que era hora de volver, a los 50 años, al lugar donde nací. Egipto, por muchas razones,



empezando por lo más simple, que me llamo Nil. Me fui a Egipto y filmé, filmé machiama, era una especie de balbuceo, teniendo en la cabeza el texto de Chateaubriand. En realidad, siempre me ha fascinado la pintura y la literatura orientalista de los renacentistas sobre sus viajes a Oriente, Gérard de Nerval, Flaubert, Lamartine, etc. Es un trabajo sobre los orígenes y, por supuesto, sobre la muerte. No se puede hablar de Egipto, ni de Chateaubriand, naturalmente, sin tratar este tema, pero quizá tiene que ver también con el hecho de que yo tengo 50 años y para una mujer en una edad muy importante, es entrar en una edad que es una especie de agosteo, de sabiduría, también como artista. Tan tantos años de trabajo, tienes mucha experiencia acumulada. La instalación video de Rennes consta de tres partes: en los lados, se ven imágenes de Saint Malo, y

todo lo que se refiere a Chateaubriand: en el centro, solo imágenes de Egipto, trabajadas con la paleta gráfica, y se oye mi voz que lee, con acento extranjero el texto del escritor, mientras las imágenes se transforman, evolucionan.

P.-Mi última pregunta es sin duda tópica, lo reconozco, ¿crees que el arte en general y el etno-crítico en particular, puede cambiar el mundo?

R.-Creo que cada artista, y yo incluyo en este término también a los pensadores, filósofos, etc., tiene un potencial para cambiarlo, la energía necesaria, pero también sé que por el momento no ha cambiado, aunque quizá un día cambie. Constar a esta pregunta en abstracto, aisladamente, es imposible. Lo único que puedo decir es que el arte *MEXVE* el mundo y que sin arte será el fin del mundo. Claro que las nuevas tecnologías y la ciencia, pueden cambiar el mundo, quizá mucho más rápidamente, y puede ser que esta generación de artistas que emplean tecnologías avanzadísimas, tengan sobre el mayor incidencia que nosotros, que somos un poco los últimos mohabitos, aunque creo que hacen falta artistas de todo tipo, que todos son de verdad necesarios. ■

Abordada la cuestión del procedimiento y el uso del cuerpo, Ferrer se interesaba por hacer visible “la mujer” como tema central de la producción de algunas artistas. Esto es evidente en su diálogo con Nil Yalter:

“P. [E.Ferrer]- En tu trabajo tratas con frecuencia el tema de la mujer, entre ellos hay uno particularmente interesante, el que hicisteis tú y Nicole Croiset para el Festival de la Rochelle

R. [N.Yalter]- Lo trato con frecuencia porque es el tema que mejor conozco. Cuando nos pidieron hacer un trabajo para este Festival propusimos un trabajo que tenía tres vertientes: en La Rochelle existía una ville nouvelle con casas como cajas de conejos y una Casa de Jóvenes, donde se había realizado ya un trabajo de toma de conciencia, sobre el tema Mujeres trabajadoras/Mujeres amas de casa y decidimos partir de ahí realizando un trabajo/autorretrato con diez de las mujeres que habían participado. [...]” (Ferrer, 1989e: 38).

Asimismo, Esther Ferrer se interesa de que el público conozca los problemas a los que se puede enfrentar una mujer artista si se sale de temas “femeninos”, y/o que atentan contra las convenciones del decoro:

“P. [E.Ferrer]- En 1970 publicas tu primer texto, Proceso a la imagen, justamente el año en que te hacen uno, por «atentado al pudor», en tu obra Blanco sobre Blanco.

R. [L.Lublin]- Sí, fue una obra que presenté en una exposición fuera del contexto artístico.[...] Entonces yo estaba realizando una serie de obras eróticas, sobre acrílico, con mi método de desplazamiento de imágenes y su superposición en el espacio. Expuse una de ellas y, antes de que se inaugurara la muestra, alguien llamó a la policía porque al parecer creían que los cuerpos se movían y como eran dos cuerpos entrelazados en una postura de hacer el amor, lo consideraron un «atentado contra el pudor». La cubrieron inmediatamente, la descolgaron y se la llevaron a comisaría y me hicieron un proceso. El juicio fue increíble, me preguntaban si yo era una pintora «sin ética», es decir, sin moral, y yo respondía que no «soy una pintora cinética», yo no muevo las figuras con motores. Porque lo que tenía que demostrar era que el que se movía era el espectador, no la imagen.

P. [E.Ferrer]- Más tarde utilizas el material del proceso para realizar una obra, Lectura de una obra de Lea Lublin por un inspector de policía.” (Ferrer, 1989d).

Como se deduce al repasar los textos e investigar la trayectoria de las creadoras que eligió Esther Ferrer para este proyecto de artículos de fondo en *Lápiz*, éstas bien eran de origen galo, bien residían en el país vecino, bien realizarían una actividad puntual o intermitente allí. Por ello no aparecen artistas de otros contextos como el norteamericano (a pesar del

conocimiento y/o relaciones personales de Ferrer), y que serán nombradas en el siguiente apartado dedicado al Arte Feminista. Esto es muy sencillo de entender. El trabajo de “visibilidad” de acuerdo con Olivares realizado por Esther Ferrer para *Lápiz* fue periodístico e informativo, y en ningún caso historiográfico; de ahí que la selección pertenezca a su entorno, como el resto de motivos y centros de interés para el resto de su producción periodística.

Antes de dar paso al siguiente tema de estudio, quisiéramos resaltar que la selección de fragmentos de prensa empleados en las dos partes en las que hemos articulado el actual apartado, por un lado, contribuyen a ilustrar tanto los temas de interés de Esther Ferrer como el posicionamiento que adoptó frente a los mismos, y por otro, ponen de manifiesto la labor realizada por la periodista como agente informativo (visibilizador) para con la sociedad española en general, y para las mujeres y los y las artistas en particular. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, esta fue una forma de (re)accionar que, consideramos está íntimamente relacionada con las experiencias vividas -contemporánea y anteriormente- en los terrenos socio-político y artístico-cultural, y que como plantea la hipótesis principal de la que partimos, también lo va a estar con su sentido artístico y con su forma de trabajar en su principal vía de actuación, y por ello va a verse reflejado, directa o indirectamente, en su obra.

### 3. ACERCA DE LA INCORPORACIÓN DEL FEMINISMO EN EL ARTE

Habiendo identificado con anterioridad, en primer lugar, las principales reivindicaciones y algunos de los métodos de las feministas españolas y francesas en los contextos y períodos acotados, y en segundo lugar, los temas de interés y enfoques de Esther Ferrer en su faceta periodística, en este último apartado estudiaremos algunas de las principales cuestiones que se vinculan con la incorporación del feminismo en el arte.

Como vimos en los dos apartados anteriores, respectivamente, por un lado, Esther y Matilde Ferrer participaron en acciones y actividades culturales relacionadas con las vindicaciones feministas en Francia junto a mujeres artistas. Por el otro, Esther Ferrer en su faceta de periodista dio visibilidad a un conjunto de creadoras cuyo trabajo crítico, en ocasiones estaría relacionado con la lucha feminista<sup>86</sup>. Esto da pie a contemplar dos cuestiones. La primera es que, como expone la donostiarra en su producción periodística, la mayor parte de las veces las artistas nacidas con un sexo biológico de mujer van a tener un ámbito de actuación restringido en las prácticas artísticas, en el mercado del arte, etc., como efecto extensivo de las diferentes medidas biopolíticas. La segunda es que existe un conjunto de creadoras que, de una manera más o menos explícita e introduciendo diversos procedimientos, harán suyas las vindicaciones feministas como un referente temático de su propia práctica artística y conformarán lo que se ha venido a llamar “Arte Feminista”.

En torno a tales cuestiones, el presente apartado, en primer lugar, identificaremos las principales trabas a las que históricamente han tenido que hacer frente las mujeres artistas. En este sentido, cabría subrayar la condición de bio-mujer y de Esther Ferrer en un contexto tan machista como lo fue el franquista y el hecho de que se hiciese eco de muchas de las citadas trabas en su producción periodística. Y en segundo lugar, abordaremos, a grandes rasgos, la irrupción del discurso feminista en la producción artística de la generación de creadoras a la que pertenece Ferrer. Como estudiaremos entonces, este fenómeno eclosionaría coincidiendo con el momento de mayor expansión del movimiento feminista de 2ª Ola, con una de las etapas más decisivas para con la renovación discursiva y las prácticas artísticas del S. XX, y con la fase más productiva (a nivel de ideas) de la artista objeto de nuestra investigación. Todo ello, a su vez y como hemos apuntado anteriormente, fue contemporáneo al desarrollo de sus vías de actuación artística (1967-...), feminista-activista (1973-...) y periodística (1976-1997).

Para abordar tales cuestiones y teniendo en cuenta que Ferrer también reflexionará sobre ello en las vías periodística y artística, previamente debemos distinguir entre lo que se ha considerado como “Arte de Mujeres” y “Arte Feminista” cuyos límites en ocasiones se

---

86 Como también vimos en el apartado anterior, la periodista abordó reiterativamente las principales problemáticas por las que luchaban entonces las feministas (muchas de ellas, a fecha de hoy sin resolver).

confunden. Ello radica en que la primera -y en nuestra opinión- cuestionable categoría reúne a modo de cajón desastre aquellas obras producidas por bio-mujeres, atribuyéndoles una supuesta especificidad de género basada en su genitalidad: la femineidad. Mientras que la segunda, con independencia del sexo biológico de quien crea, alberga el trabajo de quienes en su obra incluyen o reflexionan sobre las vindicaciones feministas. Dependiendo de su continuidad o intermitencia en relación a estas cuestiones las y los artistas serán definidas y definidos por la historiografía del arte como feministas o no<sup>87</sup>.

Teniendo en cuenta que, como trataremos de demostrar en el Capítulo IV, el planteamiento artístico de Esther Ferrer se basa en la libertad creativa y en la anección entre el arte y la vida, la intersección de tales acontecimientos con su trayectoria vital supondrá el caldo de cultivo experiencial a partir del cual la artista creará. Por tales motivos, y como definimos en la hipótesis principal de nuestro estudio, en esta faceta de su vida son fácilmente reconocibles aquellos aspectos relacionados con los factores socio-políticos y artístico-culturales propios de su momento y contexto histórico, y por lo tanto, de manera específica con el trinomio sexo-género-sexualidad.

De acuerdo al enfoque de nuestra investigación, la dilución de las fronteras entre el arte y la vida por la que aboga el trabajo de la artista, la llevaría a tratar con naturalidad en su obra muchas de las problemáticas relacionadas con las mujeres de su generación. Y por lo tanto, esto la convierte en una de las creadoras que abordaron -y en su caso, que siguen abordando-el feminismo en su práctica creativa. No obstante, es importante recalcar que dado que Esther Ferrer nunca se ha definido (ni lo hace ahora) como artista feminista, no seremos nosotros quienes la etiquetemos de esta manera. Pero al margen de su clasificación y volviendo al planteamiento de nuestro estudio, en la labor artística desarrollada por ésta se reconoce su actitud y posicionamiento feminista, a modo de "reflejo autobiográfico". Por ello, se hace necesario este apartado previo al análisis de la producción artística de Esther Ferrer para poder desmostrar posteriormente nuestra hipótesis.

---

87 Debe tenerse en cuenta la subjetividad de la historiografía y la confusión generada por sus agentes. Ahondar en este debate excedería los límites del presente estudio. No obstante para profundizar en él -en el caso español-, véase al respecto, por ejemplo, Navarrete, Carmen; Ruido, María y Vila, Fefa (2005a): "Trastornos para el devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español" (*Desacuerdos 2*, 2005a: 158-187); Sentamans y Tejero, 2010; o Tejada, Isabel (2001): "Exposiciones de mujeres". I Jornadas de Arte y Mujer de la UAM. Contraposiciones: Mujeres en el arte actual (25-26/04/2001) <[www.estudiosonline.net](http://www.estudiosonline.net)> [última consulta: 22/02/2010].

### 3.1. APUNTES SOBRE LA DISCRIMINACIÓN DE LAS MUJERES ARTISTAS ANTES DE LA IRRUPCIÓN DEL FEMINISMO EN EL ARTE

Tal y como venía denunciando Esther Ferrer en sus facetas feminista y periodística, la práctica artística de las mujeres es una constante en la historia que, a excepción de unos pocos casos y debido algunos de los motivos que iremos explicitando a lo largo del presente apartado, durante siglos ha sido obstaculizada y/o condenada al ostracismo. En 1971, y como ejemplo del acrecentado interés demostrado por el feminismo de este período por cambiar tal realidad, la historiadora norteamericana Linda Nochlin publicaba “Why Have There Been No Great Women Artists?”<sup>88</sup>. Este texto ha sido considerado por la historiografía feminista como fundacional, entre otros motivos, por ofrecer de forma pionera un complejo análisis sobre la situación histórica de las artistas mujeres. En el mismo, su autora respondía a su pregunta afirmando que la ausencia de grandes creadoras en la Historia del Arte oficial no se debía a que no existiesen debido a su supuesta carencia de talento creativo natural sino que, bajo tal argumento habían sido excluidas por el mismo poder androcéntrico y patriarcal que relegaba a las mujeres a los confines del hogar, a la maternidad y a complacer a los demás.

De acuerdo con el planteamiento de Nochlin (como comprobaremos en el presente punto, éste sería compartido por Ferrer) los estudios feministas posteriores han reconocido que en el sinfín de trabas a superar por las creadoras subyace una problemática estructural vinculada a los tradicionales supuestos de sexo-género-sexualidad. Entre los principales factores señalados por éstas se destacan además de la moral de la cultura cada época y lugar y criterio quienes manejaron la escena artística del momento (críticos, mecenas, burguesía, sectores acaudalados y/o empoderados, etc.), también el hecho de que la mayoría de estos ámbitos fuesen liderados por hombres. Se explica así –que no se justifica– que, como apuntamos en el Capítulo II y profundizaremos en el presente apartado, salvo en breves períodos y escasos contextos, esa parcela del conocimiento y su práctica durante siglos estuviese celosamente reservada al sexo “masculino”.

Al respecto, cabría matizar que el término “artista” fue acuñado –seguro que no por mujeres– en el Renacimiento (S. XV-XVI) con el fin de diferenciar entre la figura del artesano del Medievo (S. V-XV) y la de quien iba a ser definido como alguien excepcional, como un “genio” (singular y masculino) agraciado con “el don divino” de la creación. Paradójicamente, en dicha categoría no se iba a incluir a quienes, según la lógica de los “supuestos naturales”, habrían sido dotadas del “don” de la procreación. Así, y como indicamos líneas atrás, dependiendo de su contexto histórico-geográfico las mujeres sólo pudieron aspirar a ser las musas en las que se inspiraban los artistas, en sus modelos o como mucho, en sus ayudantes de taller. A menudo, estos tres papeles fueron asociados respectivamente con roles prototípicos “femeninos”

---

88 Nochlin, Linda (1971): “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *Art News*, enero de 1971, pp. 22-39; reimpresión en *Women, Art and Power and Other Essays*. Londres: Tames and Hudson, 1989, pp. 145-177 (En: Mayayo, 2003: 22).

como fueron el de castidad e inocencia, el de lascivia (encarnada por “mujeres de mal vivir o de vida alegre”) y el de sumisión (por su supuesta carencia de talento artístico y genio). En relación a la sólida y casi invisible red sobre la que se erigió ese proceso de marginación y a la que Esther Ferrer aludía (refiriéndose a tal represión de las mujeres términos generales) mediante la expresión de “tela de araña”, incluimos las palabras de la artista:

“Siempre se pensó (y se temió), que el acceso de la mujer a la creación como sujeto activo y con todos los derechos, ponía en peligro el equilibrio social, al no reducirse, e incluso negarse, a cumplir su papel «fundamental» de procreadora de seres y transmisora de valores, pues su «vocación natural», como impunemente dogmatizó en su día, el insigne J.J. Rousseau, es el «matrimonio y la maternidad», suprema actividad dignificada hasta la saciedad, trampa en la que con tanta frecuencia la mujer se ha dejado apresar, unas veces por comodidad, otras por ignorancia, dependencia, miedo a su propia libertad, por haber introyectado [sic] la masculina y culpabilizadora idea de que existe una incompatibilidad, cierta y evidente, entre maternidad y creación y la mayoría, porque pasaron el tiempo de una vida, siendo el reposo de un guerrero cualquiera (de izquierdas o de derechas), o la musa de otro poeta (bueno o malo) en una muda, resignada y obligada renuncia.” (Ferrer, s.d./a).

No obstante, y como sabemos gracias a la concienzuda y ardua labor de estudio de la historiografía feminista –donde, en cierto modo, podríamos situar a Ferrer –“a pesar suyo”, ya que no fue su objetivo- no todas las creadoras sucumbieron a las normas establecidas y/o se amilanaron ante las barreras que dificultaban su práctica artística. Dentro de su discontinua narrativa y hasta la fecha, se han podido identificar estrategias de resistencia como el empleo de un seudónimo masculino, la adquisición de una formación artística autodidáctica y/o aprovechando que el oficio familiar estaba vinculado al arte<sup>89</sup> o a la artesanía<sup>90</sup>, entre otras. Igualmente, se debe señalar que, en determinados momentos históricos y países, el buen status social y/o posición económica de algunas, permitió su práctica artística e incluso, en ciertos casos, gozar de una cierta aceptación social.

Además del complejo tramado “psicosocial y cultural” al que hacía referencia la periodista en el texto anterior y al veto de la formación artística, es fundamental destacar que como también puso de manifiesto Ferrer en éste y otros muchos artículos, durante siglos las artistas se han visto forzadas a tratar temas y disciplinas tipificadas de “femeninas”. Asimismo, estuvieron

89 Este fue el caso de las pintoras barrocas Artemisia Gentileschi (Italia, 1593-1654) o Lavinia Fontana (Italia, 1552-1614).

90 “A pesar del éxito que cosechó el tratado de Castiglione, este modelo de pintora exquisita y diletante no dejaba de ser una excepción en la Europa de la época: la mayor parte de las mujeres artistas en los siglos XVI y XVII provenían de familias de pintores, en cuyo seno podían acceder a una formación gratuita y disponer de lienzos, pigmentos y otros materiales que les hubiera resultado muy difícil conseguir por otros medios. La lista de mujeres artistas vinculadas a talleres familiares es amplísima [...]” (Mayayo, 2003: 30).

condicionadas por una limitada exhibición de sus obras (al margen o no de los circuitos artísticos más afamados) y a no contar con el reconocimiento de su labor artística así como de su condición de artista. Al respecto, cabría matizar que, a menudo dicha ocupación fue tachada por la mirada masculina como un pasatiempo y/o una “actividad cultural”; restándole de esta manera importancia al valor de su trabajo. En palabras de la periodista:

“En todas las épocas, se le ha asignado a la mujer, por el «decreto» de la presión social y las necesidades político-económicas, ciertas áreas de la actividad artística (generalmente las más desprestigiadas socialmente, las que no merecían casi el «reconocimiento», privilegio reservado al hombre), se le han marcado límites de los que no debe (y difícilmente puede) salirse, sin «transgredir» la imagen cultural (el cliché) de lo «femenino».” (Ferrer, s.d./a).

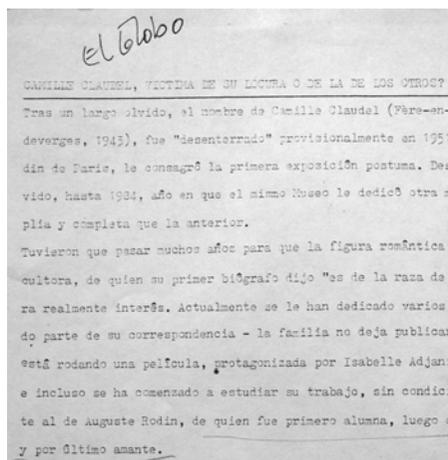
Así, cuando a finales del S. XIX, las artistas empezaron a ser aceptadas en las Academias de Bellas Artes, en las escuelas y los talleres artísticos, éstas recibieron una formación distinta a la de sus iguales los hombres. Ejemplo de ello es que, por motivos de moral, al principio no se permitiese a las estudiantes acceder a las sesiones con modelo del natural. De este modo, y como también se ponía de manifiesto en la indumentaria “femenina” de la época, en las enseñanzas artísticas se mantuvo el decoro y se reforzó el tabú del cuerpo, aunque sólo para las mujeres. Esto restringiría su conocimiento del cuerpo humano, limitando así sus posibilidades de representar en sus obras la anatomía, el movimiento, el volumen o la textura de la piel, etc. Así, como indicamos líneas atrás y mencionaba Ferrer con otras palabras en su artículo, las artistas se vieron obligadas a desarrollar su trabajo en ciertas disciplinas y a centrarlo en temáticas propias del “universo femenino”. De este modo, quedaron excluidos de su paleta, lápiz y más adelante de su cincel, aquellos géneros que requerían de un conocimiento previo de la anatomía (como es el caso del belicista o mitológico que curiosamente, pertenecían al universo “masculino”) y empujándolas a dedicarse a “géneros menores” como fueron considerados durante siglos la naturaleza muerta o el bodegón, el paisaje y el retrato.



Clase de escultura Bellas Artes San Fernando (1920-1929 ca.) (*Cultura y Ocio I*, 2006: 84-[85]) // Clases de dibujo artístico y talleres de pintura, Madrid 1941 (*Cultura y Ocio II*, 2006: 38-39).

Como ejemplo de algunos de los impedimentos citados hasta el momento y coincidiendo con el período referenciado, incluimos un fragmento de uno de los artículos que, con motivo de su primera exposición antológica (París, 1984) Esther Ferrer dedicó a la escultora, grabadora, pintura y dibujante francesa Camille Claudel (1864-1943):

“Dos artistas, un hombre y una mujer [Rodin y Claudel], dos destinos diferentes; para el primero el reconocimiento y la gloria, para la segunda el abandono y la locura. [...] Como prueba de sus cualidades escultóricas [Camille], he ahí el reconocimiento de sus contemporáneos en una época —finales del siglo XIX— en que si bien se toleraba más o menos a las pintoras, siempre que no «exageraran» o intentaran «igualarse» a los hombres, se aceptaba muy mal el que una mujer eligiera una profesión «específicamente masculina» como la de escultor.” (Ferrer, 1984b).



Imágenes procedentes de los artículos dedicados por Esther Ferrer a la artista Camille Claudel (1984b y 1984c) (Archivo personal de la artista, París, 2010).

Como enfatiza la autora en su artículo y reiteraría en el que escribió para la revista cultural *El Globo*, a pesar su talento artístico, la ayudante y posteriormente amante del escultor Auguste Rodin, fue víctima de la sociedad machista de su tiempo:

“En toda su vida, no consiguió un solo encargo oficial, algo fundamental en la época para sobrevivir como escultora—lo que Camille achacaba y al parecer no sin razón, a Rodin—pese a que críticos como [...], Charles Morice afirmara “el talento de Camille Claudel, es una de las glorias y a la vez una de las vergüenzas de nuestro país” y Octave Mirbeau denunciara con perspicacia una situación de injusticia en su crítica, en forma de carta a un corresponsal imaginario: “estamos en presencia de

algo único, una rebelde por naturaleza: una mujer de genio? De genio, sí, querido Kariste. Pero no lo digas tan alto. Hay gente a quien esto molesta y que no perdonará a la señorita Claudel el ser considerada como tal” (Ferrer, 1984c).

Así, además de tener que hacer frente a la discriminación sexista de su círculo artístico más cercano y de la crítica de su época, Claudel también tuvo que convivir y sobrevivir con/al hecho de que su trabajo fuese situado por éstos a la sombra de Rodin. Como subraya Ferrer en su texto, tales circunstancias y condicionamientos procurarían que las obras de la escultora y la gran aportación que ésta había hecho a la de Rodin fuesen desconocidas por muchos/as prácticamente hasta el momento de su exposición retrospectiva (casi un siglo más tarde)<sup>91</sup>:

“En esta nueva exposición del Museo Rodin, puede apreciarse una vez más, como la fortaleza y el vigor propio de la escultura de Camille Claudel estaban en ella antes de su encuentro con Rodin y que la intensa y apasionada relación que mantuvieron tuvo influencias sobre el trabajo de ambos, fue en realidad una inter-influencia, como lo demuestran algunas de las admiradas manos de Rodin –realizadas por Camille, que cuando entró como asistente en su taller se especializó precisamente en las manos y algunos aspectos de obras tales como «Las puertas del infierno» o «Los burgueses de Calais».” (Ferrer, 1984d).

Como el último aspecto a mencionar de estas elaboradas críticas y en relación al tema que nos ocupa, destacamos el hecho de que la periodista plantease al/la lector/a si “[...] la tragedia en la que los prejuicios sociales y el interés de dos hombres –Rodin y su hermano Paul [...] convirtieron su vida en un «Vía Crucis» (la escultora fue internada por su familia durante 30 años en un manicomio en el cual moriría) no fue la causa por la que finalmente Claudel enloqueciese:

“¿Estaba realmente loca? Quizás en ese momento sí; treinta años de angustia, de abandono y de tristeza pueden vencer incluso la más fuerte de las voluntades”.  
(Ferrer, 1984b).

Habría que esperar a los albores del siglo XX para que se produjese en determinados países<sup>92</sup> una verdadera irrupción de las mujeres en parcelas que hasta la fecha, habían sido reservadas

---

91 Como anécdota, Esther Ferrer en su entrevista a Françoise Janicot (1989a) saca a relucir que esta artista vivía y tenía el estudio en el mismo edificio en el que Camille Claudel tenía el suyo, y que fue Janicot quien realizó las gestiones para que pusieran una placa conmemorativa en el mismo.

92 En este sentido, destacamos la República de Weimar (Alemania 1919-1933), la II República (España 1931-1936) o los “locos 20” en Francia.

a los hombres como fueron la política, el deporte, la filosofía o el arte, entre muchas otras<sup>93</sup>. En relación al terreno que nos ocupa y como apuntamos en el Capítulo II, la renovación artística de ese período iba a verse muy afectada por las transformaciones sociales, por los avances de la técnica y por los conflictos ideológicos y belicistas que azotaron las primeras décadas del citado siglo. Como indicamos entonces, el reflejo de todo ello puede reconocerse tanto en las temáticas tratadas como en los procedimientos empleados por la vanguardia artística de la época en la que, como sabemos una vez más gracias a la historiografía feminista, participaron artistas mujeres tan valiosas e innovadoras como Claude Cahun (Francia, 1894-1954), Hanna Höch (Alemania, 1889-1978), Marianne Brandt (Alemania, 1893-1983), Meret Oppenheim (Alemania, 1913-Suiza,1985) o en el contexto español, Remedios Varo (España, 1908 - Méjico 1963), o la ya mencionada Maruja Mallo (España,1902-1995), entre muchas otras.

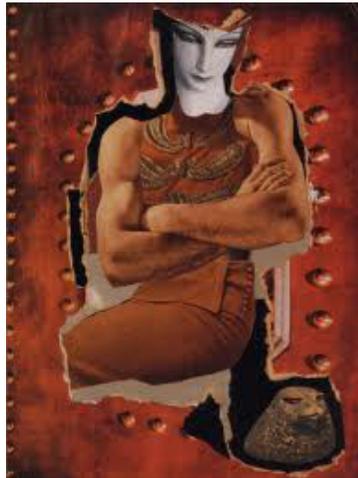
Respecto a las citadas, cabría subrayar además de haber integrado movimientos de vanguardia como el Surrealista y el Dadaísta o a la Bauhaus<sup>94</sup>, el hecho de que trasgrediesen lo que a partir de los años noventa se consideró como Arte de Mujeres. Ejemplo de ello es que esta generación de artistas mujeres incluyesen de forma pionera en su práctica temas como el autorretrato (tomando así el control de su propia imagen e incluso, trasgrediendo la mirada “masculina”), o el impacto de la modernidad en el sujeto de la “nueva mujer” (como modelo identitario). Y en este sentido, lo es también que abordasen sus inquietudes y deseos como individuo (donde podríamos incluir su sexualidad, en ocasiones al margen de la heteronorma) o la crítica política al orden social y político de su época (siendo éste de carácter machista, racista, fascista, clasista, xenófobo y heterosexista).



Meret Oppenheim: *Breakfast in Fur*, (Desayuno con pelo), escultura, 1936; y *Mein Kindermädchen* (Mi institutriz), escultura, 1936 (Grosenick, 2002: 409).

93 Véase al respecto el estudio *Amazonas Mecánicas* (Sentamans, 2010) desde el cual no sólo analiza la intrusión de las mujeres españolas en el mundo del deporte (prerrogativa del varón por excelencia) durante la II República española, sino su imaginario, que vincula con el trabajo de las algunas de las artistas más trasgresoras del primer tercio del siglo XX.

94 No se debe olvidar el fuerte componente misógino y sexista de las vanguardias, y que procuró el trato desigual por parte de sus camaradas, su no reconocimiento, la omisión histórica de la participación de algunas artistas, y/o la apropiación y reasignación de algunas de sus grandes aportaciones. Véase al respecto, de Diego, Estrella; Huici, Fernando (1999): *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.



Claude Cahun: *Autoportrait*, fotografía, 1928 ca. (Blessing, 1997: 58) // Hanna Höch: *Dompteuse* (Dominadora), fotomontaje, 1930 ca. (Blessing, 1997: 26) // Hanna Höch: *Das schöne Mädchen* (La hermosa muchacha), fotomontaje, 1919-20 ca. (Aliaga, 2004:112).

Que sepamos, hasta ese momento la mayor parte de estas cuestiones habrían sido inéditas en el mundo del arte, y no sólo por los temas y conceptos que trataban sino también por la voz que las enunciaba y por la manera en que fueron abordadas. Es por todo ello por lo que, desde hace pocos años, la historiografía las ha reconocido como antecesoras del Arte Feminista (etiqueta también muy reciente). En relación al persistente debate desde el que ciertos sectores, aferrándose a la incompleta historia del arte, afirman que existe una “especificidad” en el arte hecho por mujeres, Esther Ferrer escribía:

“Para analizar la temática, formulación, fondo y forma de la creación femenina, con vistas a debatir el problema de su especificidad o no, se tiene que recurrir a la historia, pero en la versión oficial de la historia del arte, las mujeres son «las olvidadas».” (Ferrer, s.d./a)<sup>95</sup>.

De acuerdo con lo planteado por la artista, difícilmente algún día podremos obtener una visión de conjunto de lo ocurrido históricamente con el arte realizado por mujeres. Esto es así, máxime si tenemos en cuenta lo que expone Ferrer:

“Durante siglos, la figura de la mujer creadora, socialmente aceptada, ha sido un accidente, reconocido, cuando era imposible ignorarlo, pero relegado a la función de «botón de muestra», excepción que confirma la regla, justificación de la permisividad de oportunidades (hipocresía que pretende hacer olvidar, que la

<sup>95</sup> Nuevamente nos encontramos frente un artículo escrito por Esther Ferrer en papel copia que carece de fecha (Archivo personal de la artista, París). No obstante y dado que la autora indica con bolígrafo que se trata de un texto escrito para la revista vasca *Ere* (en activo durante tan sólo tres años) queda claro que fue escrito y/o publicado entre los años 1979 y 1981 (véase el Anexo 4).

sociedad, siempre ha levantado barreras frente al pobre, el desheredado y la mujer. Barreras que pueden tener formas tan sutiles, como [...] e incluso negarle) «por su propio bien» el acceso a la cultura o «protegerle», reduciendo su mundo a un cotidiano [sic] agobiante, rutinario y castrador.” (Ferrer, s.d./a).

No obstante, y como se deduce de su actividad periodística, la tan necesaria labor de rescate y de reconstrucción de esta narración histórica ha contribuido a demostrar, por un lado y como planteaba Nochlin en 1971, que sí ha habido y hay grandes artistas, y por el otro, la relevancia que la aportación de muchas de ellas tiene en el campo del arte. Asimismo, y como continuaremos tratando en el siguiente punto, tales averiguaciones revelan, por un lado, que la intensificación de la práctica artística –y/o su visibilidad– de las creadoras suele coincidir con los períodos en los que con mayor ímpetu batallaron las feministas. Y por el otro, evidencian que su debilitamiento y/o retroceso suele producirse en las épocas de mayor represión para con las mujeres, coincidiendo con la reinstauración y/o refortalecimiento del modelo social sustentado en los estereotipos de género y su asimetría. Consideramos que arrojan luz sobre nuestra valoración, en primer lugar, el hecho de que muchas de las denuncias feministas planteadas por las mujeres –muchas de ellas, creadoras– de los dos primeros tercios del siglo XX y sus logros quedasen soterrados a consecuencia de las dos grandes guerras (y en el caso español, de la Guerra Civil). En segundo lugar, y como expondremos en el siguiente punto, que la generación a la que pertenece Esther Ferrer (incluida la propia artista) recogiese su testigo para darle una nueva “vuelta de tuerca” a dicha situación.

### 3.2. NOTAS SOBRE EL ARTE FEMINISTA Y SUS PRINCIPALES TEMÁTICAS

Tal y como hemos comentado en diversas ocasiones en el punto anterior, la renovación del discurso y de la práctica artísticas de mediados del siglo XX estuvo decisivamente marcada por las transformaciones sociales, los conflictos bélicos, por la indignación y desencanto que culminarían en la macro protesta contracultural y social de Mayo 68. Igualmente, como profundizamos en el Capítulo II, buena parte de la vanguardia artística de este período (incluida aquí Esther Ferrer) concibió un arte ligado a la vida (y por lo tanto, a la experiencia), reformulando para ello el trinomio arte-artista-espectador/a, incorporando nuevos temas en sus obras e inventando nuevas fórmulas creativas en las que emplearían técnicas, objetos y tecnologías propias de su tiempo. En ambos aspectos (temático y procedimental) el cuerpo en su dimensión real y simbólica iba a ocupar un lugar capital, sobre todo para los/as artistas de acción y como estudiaremos a continuación, para las artistas que en su trabajo abordaron cuestiones feministas.

En este sentido, como ahondaremos en el presente bloque y hemos ido haciendo explícito a lo largo de nuestro estudio, el cuerpo debe entenderse como un doble agente sobre el que social y culturalmente se han ido imprimiendo una serie de conductas y preceptos asociados al tradicional trinomio sexo-género-sexualidad (receptor), y a través del cual, a su vez, es posible reflexionar y (re)accionar (emisor). Así, cuando tras la II Guerra Mundial se produjo, en países como Estados Unidos y Francia (entre otros muchos), una vuelta al orden que recondujo a las mujeres a los confines del hogar y a desempeñar un rol prototípicamente “femenino” (cuerpo-receptor), un conjunto de creadoras no dudarían en hacer frente a la doble represión a la que como mujeres y como artistas estaban siendo sometidas (cuerpo-emisor). Para ello, y como estudiaremos en el actual punto, éstas convertirían sus condicionadas vivencias en sus principales centros de interés artísticos, acercando de este modo y de la manera más natural, las imposiciones biopolíticas y las vindicaciones feministas al mundo del arte.

Entre mediados de la década de los cincuenta y finales de los sesenta, encontramos diversos ejemplos muy cercanos en el tiempo que ilustran la manera en que esta generación de artistas mujeres se hizo eco en sus obras de la problemática estructural a la que tenían que hacer frente específicamente por su condición sexual. Aunque su tratamiento tuvo lugar en el marco de diferentes disciplinas, como indicamos con anterioridad por su relación con el trabajo de Esther Ferrer, nuestro interés se dirigirá principalmente a aquéllas que más se aproximen al Arte de Acción. Así pues, inicialmente citamos por segunda vez en nuestro estudio, las performances *Electric Dress* (Atsuko Tanaka, Japón, 1956), *Cut Piece* (Yoko Ono, EE.UU., 1964) y *Premier Tir à volonté, impasse Rosnin* (Niki De Saint-Phalle, Francia, 1961). En esta ocasión y en relación con la ambivalencia que le atribuimos al cuerpo como agente receptor y emisor, de éstas nos interesa destacar que en ellas sus artífices abordaron aspectos relacionados con la represión y la violencia ejercida sobre las mujeres, pero también, y como un acto combativo, el empoderamiento de las mujeres en el terreno artístico. Más cercana en esta última línea, debe entenderse la acción *Meat Joy* (Carolee Schneemann, EE.UU., 1964), en la cual la artista norteamericana ensalzaba su deseo carnal en un momento muy próximo a la eclosión social de liberación sexual. Asimismo, es importante señalar que, a pesar de que la ausencia de artistas de acción mujeres en la España franquista no se “saldó” hasta que Esther Ferrer se incorporó a ZAJ (1967), las creadoras españolas de ese período emplearon técnicas más tradicionales como el grabado (*Planxadora III*, 1963 y *Dona que frega*, 1965 de Esther Boix), para poner igualmente de manifiesto el calvario que suponía hacer un trabajo tan poco reconocido e impuesto a las mujeres como por ejemplo son las labores del hogar.



Carolee Schneemann: *Meat Joy* (Alegria de la carne), happening, 1964 (Phelan y Reckitt, 2001: 63) // Esther Boix, *Dona que frega*, linograbado, 1965 (fotografía tomada en la exposición *Genealogías Feministas*, 2012).

Si bien a excepción de Boix, el resto de obras mentadas se inscriben en un incipiente Arte de Acción, en la línea de lo planteado al término del punto anterior, todas ellas constituyen temáticamente un cierto relevo generacional con respecto a lo planteado por algunas de las artistas de principios del siglo XX<sup>96</sup>. Como iremos tratando a lo largo del presente punto, a diferencia de sus antecesoras, las creadoras de ese período se vieron “arropadas” tras la irrupción del feminismo en el arte. De acuerdo con lo expuesto por Laura Cottingham en su vídeo-documental *Not For Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970s* (1998) y a la valoración de Esther Ferrer, fue Mayo 68 el acontecimiento que marcó un importante punto de inflexión en el trabajo de muchas de creadoras, entre las que se destacan las feministas y la propia artista:

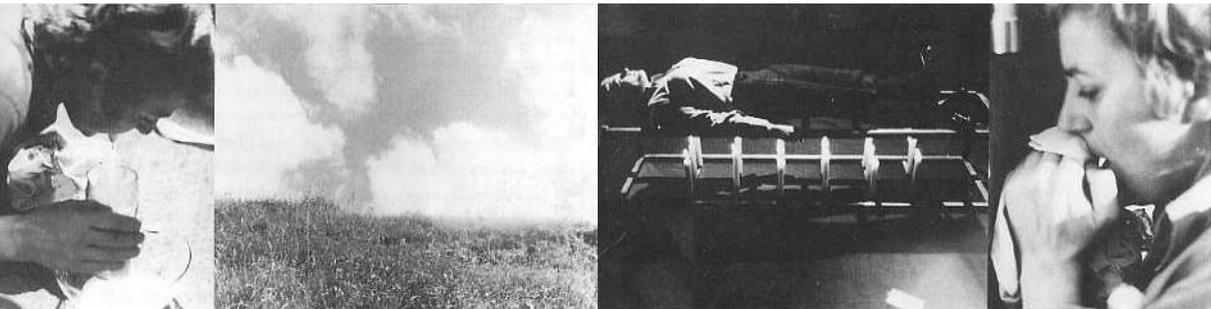
“[...] después del mayo del 68 hubo mucha contestación y cuestionamiento del arte burgués y esto me influyó a mí como a muchísima otra gente [...] Curiosamente algunos de estos proyectos que preparé en la época y que pensaba que jamás iba a hacer se han realizado tiempo más tarde, sin que yo realmente lo haya buscado. Todo esto se gesta en los años 70, mi momento más creativo fue en esta época, todo lo que he hecho después ha sido presentar estos proyectos que estaban ya elaborados en los años 70, no sólo el germen sino los proyectos enteros, escritos y dibujados, fue un momento de mucho trabajo creativo.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

96 Al respecto, es importante aclarar que el relevo al que hacemos referencia probablemente no se originó en el conocimiento del trabajo de la generación anterior sino que nos referimos a él en un sentido conceptual. Esto es así, máxime si tenemos en cuenta que el rescate y la difusión de las obras de la mayoría de las creadoras de principios de siglo no se produjo hasta hace relativamente pocos años.

Consciente de que el influjo de lo ocurrido en la citada revuelta contracultural y movilización ciudadana había afectado a muchos/as otros/as artistas, en su faceta periodística de reivindicación pública de mujeres artistas en Lápiz, Ferrer también hizo hincapié en esta cuestión<sup>97</sup>:

“P. [E.Ferrer]- A partir de 1968, parece haber una ruptura en tu trabajo o por lo menos una revisión, a partir de este momento el cuerpo, tu cuerpo, se convierte en el centro, el soporte e incluso, pudiéramos decir, la materia prima de tu obra. ¿Cómo se produjo esta evolución?

R. [G.Pane]- En el recorrido de cada artista hay una reflexión que se hace a partir de acontecimientos sociales. Yo era escultora, por tanto tenía una relación con el cuerpo a través de la escultura, pero era una relación clásica, no teórica a nivel de concepto. En la escultura la referencia al cuerpo es obligada y el espacio que yo dejaba vacío en mis obras tenía que ser llenado por él. Los acontecimientos de mayo del 68 me impresionaron mucho, los viví con gran intensidad mental y físicamente. Cuestionaron mi trabajo y aunque no puedo decir que hubo una ruptura, sí que dejé de trabajar durante algún tiempo para estar en la calle, en la sociedad, relacionándome con la gente, como ocurrió en aquel mayo. Me di cuenta de que en esta comunicación el cuerpo era algo muy importante y de pronto comprendí que era precisamente él, mi cuerpo, el elemento fundamental de mi concepto. Entonces elegí e hice mi primera acción en este sentido.” (Ferrer, 1989c).



Gina Pane: *Autoportrait(s)*, performance y fotomontaje, 1973 (Phelan y Reckitt, 2001: 101).

Tras la disertación desde la que y a partir de su propia experiencia, Pane ofrece una interesantísima reflexión en torno a las asociaciones cuerpo-espacio-escultura y Arte de Acción-protestas callejeras, recuperamos el mensaje lanzado por Cottingham en 1998 para relacionarlo a su vez con el estudio realizado diez años antes por Matilde Ferrer. Éste formó

---

97 Véase al respecto también el reportaje “Volverán las oscuras golondrinas” (en papel copia y sin fechar) (Archivo personal de la artista, París, 2010) (Véase el Anexo 4).

parte del libro *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945* que publicó la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París en 1989, y que se ha reeditado en varias ocasiones. En él se integran una serie de textos de diversos/as autores/as entre los que, si bien destacamos el de Ferrer es por ser uno de los primeros y escasos análisis desde los que se planteó la estrecha relación entre el arte y la acción feminista<sup>98</sup>:

“Es al final de los años 60 cuando las prácticas feministas del arte se desarrollarían, principalmente en los países anglosajones y dentro del motor del movimiento de liberación de las mujeres y de las acciones sociopolíticas contestatarias que sacudirían los Estados Unidos y Europa durante dicha década. Los primeros grupos organizados fueron Ad Hoc Women Artists' Committee en 1970 en EE.UU. y Women's Liberations Art Group, seguido de Women's Work-Shop en 1971 en Gran Bretaña. Estas primeras manifestaciones fueron protestas contra la discriminación hacia las mujeres dentro de las instituciones artísticas y culturales tanto públicas como privadas: en Francia, en 1975, contra el Año Internacional de la Mujer y la exposición «Féminie-Dialogue» organizada por la Unesco, considerados como una coartada para encubrir la situación real de las mujeres artistas; en 1976 se forma el Collectif Art Femmes alrededor de Aline Dallier y Françoise Élite.” (Ferrer-M, 1989)<sup>99</sup>.

De acuerdo con quien, como vimos en el primer apartado del presente capítulo, participó en el corrosivo flujo feminista así como con la citada historiadora norteamericana, coincidiendo con el momento más intenso de dicho movimiento y en la línea del renovado discurso y práctica artísticas, se produjo, por parte de las creadoras, una simbiosis natural entre el arte y las vindicaciones feministas. Las experiencias que éstas vivieron en los distintos contextos socio-políticos y artístico-culturales en los que, por razones de sexo (biológico), se les impidió desarrollarse como sujetos de pleno derecho, iban a reverberar y a introducirse en sus obras.

La que hemos descrito sería una de las vías de la práctica artística feminista. Al respecto, cabría mencionar el paralelismo hallado entre las diferentes formas de participar en la causa feminista más social y en el Arte Feminista, ya que en ambos casos, la acción de las mujeres se produciría tanto a título individual como en colectivo, así como dentro de la institución o al margen de ésta. Además de ésta, a finales de los 60, surgiría una experiencia pionera en el ámbito académico consistente en un programa universitario de estudios de carácter experimental, que propondría como centro de interés para el desarrollo de la práctica artística las vindicaciones feministas. Así, esta temática se encontrará además de en el trabajo de

---

98 Posteriormente editaría una compilación específica sobre arte y feminismo. Véase al respecto Ferrer, Mathilde y Michaud, Yves [eds.] (1995): *Espaces de l'art. Féminisme, art et histoire de l'art*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

99 T.L. del francés.

quienes como Esther Ferrer trabajaron de manera autónoma, también en el de quienes, sobre todo, a partir de 1969 lo hicieron en el marco de la formación artística “reglada”. Arroja luz sobre esta cuestión el hecho de que contemporáneamente y en diversos países, el feminismo irrumpiese en el arte a través de las acciones-protesta como *Freedom Trash Can* (Atlantic City, 1968) o como en las que intervinieron las hermanas Ferrer (París, principios de los años 70), así como en programas universitarios como el FAP (Feminist Art Program), liderado por la artista feminista Judy Chicago en el Fresno State College (EE.UU., 1970).



FAP (Feminist Art Program), Fresno State College, EE.UU., 1970 (Fields, 2011).

Respecto a los contenidos y a las actividades llevadas a cabo por las artistas que participaron en el Primer Programa de Educación Artística Feminista, incluimos la lectura hecha por la filósofa y activista feminista Beatriz/Beto Preciado:

“El primer proyecto producido por el Programa Feminista, Cunt Art (arte del coño), tratará de reapropiarse de la nominación abyecta de la sexualidad femenina para hacer de ella el lugar de una reivindicación política y estética. Esta estrategia de resignificación lingüística, que más tarde Judith Butler denominará “inversión performativa de la injuria”, aparece como uno de los ejes de continuidad entre el feminismo radical y las políticas queer.” (Preciado, 2004: 24).

En 1969, Chicago dirigía el Kitchen Consciousness Group; un proyecto enfocado a la creación artística feminista que tendría lugar en la cocina de su casa y que cobraría forma a partir de los plurales planteamientos conceptuales, formales y procedimentales tratados por quienes en éste participaron. Tras esa experiencia en un espacio tan simbólico para con las mujeres como fue la cocina, en 1971 la citada artista emprendía con la también creadora y feminista

Miriam Shapiro un proyecto inserido en el Programa de Arte Feminista del California Institute of the Arts, CalArts. Según afirma la historiografía feminista, este último proyecto, Womanhouse Project (1972) supuso la cristalización de las propuestas embrionarias mencionadas, demostrando así la buena acogida y la fuerte demanda de un tratamiento artístico de las vindicaciones y problemáticas feministas<sup>100</sup>.

Como indicamos con anterioridad y al igual que ocurre en la actualidad, en el Arte Feminista de ese período pueden identificarse diversos posicionamientos, destacándose sobre todo el beligerante y combativo, el analítico, el reivindicativo o el crítico. En cierto modo, éstos podrían ser agrupados en relación a las posibilidades del cuerpo como emisor y receptor. La pluralidad de enfoques e intenciones se verá reflejada en la riqueza temática, formal y procedimental hallada en la producción de las artistas. Por otro lado, e independientemente de la disciplina o técnica empleada, es capital subrayar que todas ellas llevaron a cabo un ejercicio de reapropiación “queer” (Butler, 1993 [2008]; Preciado, 2004) a través del que convirtieron el “origen de todos sus males” (su cuerpo) en el vehículo y/o en el objeto de (re)presentación a través del cual cuestionar y/o desestabilizar el discurso hegemónico que limitaba su libertad. Como iremos tratando al hilo de nuestro discurso, para tal fin, estas creadoras emplearon de forma simbólica o literal –y casi siempre en un sentido conceptual– objetos procedentes de su cotidianidad (tales como utensilios de cocina, de limpieza, cosméticos, revistas, etc.) y en el caso de las artistas de acción, su propio cuerpo. Poco a poco, sus múltiples miradas y proposiciones plásticas fueron configurando el imaginario y el lenguaje plástico que iba a caracterizar al Arte Feminista. Al respecto, incluimos la valoración de Esther Ferrer, de quien no conviene olvidar las múltiples facetas desde las que fue testigo en primera persona:

“Las feministas introdujeron una serie de lenguajes, de técnicas, de conceptos y de temas en el mundo del arte y ahora con el movimiento homosexual y de lesbianas están introduciendo en el arte algo que era tabú, una visión de un cuerpo no heterosexual, una visión de la sexualidad diversa como lo es en realidad, un cuerpo que es mujer, hombre o ¿qué es?, porque según los científicos tú puedes aparentar físicamente ser una mujer y en el interior eres un hombre, y la deconstrucción de lo masculino. Este es un tema ya tratado en los 70, el cuestionar qué es típicamente masculino o qué es típicamente femenino, pero eso yo casi lo he olvidado, creo que en algún momento también hay que olvidar y hacer lo que te da la gana y tener

---

100 The Womanhouse Project consistió en una estancia de producción artística cuya duración fue de seis semanas. En éste, 16 mujeres intervinieron en las habitaciones del espacio cedido a Judy Chicago y a Miriam Shapiro por el California Institute of the Arts para que se llevase a cabo el primer proyecto de arte feminista del CalArts. Finalmente este espacio de producción artística vinculada a lo que hoy se denomina también como políticas de género y sexualidad se caracterizaría por la crítica a la esfera de lo doméstico como principal –y a veces, exclusivo– campo de actuación de las mujeres, lugar donde tradicionalmente se inscriben las normas que regulan las relaciones afectivas con el objetivo de alimentar y retroalimentar el sistema productivo. Ver al respecto Shapiro, Miriam y Chicago, Judy (1972): *Womanhouse*. Calarts, o Preciado, 2004.

el comportamiento que quieras, pienso que antes de ser hombre o mujer eres una especie de celulitas que están ahí mezcladas y luego resulta que eres hombre o mujer.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

Por su relevancia para con nuestra investigación, quisiéramos subrayar tres cuestiones del testimonio de la artista. La primera es que Esther Ferrer afirme que la sexualidad es diversa y por lo tanto, no es reducible al supuesto dicotómico sexo-género que nos ha sido inculcado desde múltiples ámbitos bajo el argumento de que es normal y natural. La segunda es que ella contradiga esta presunta “verdad universal” basándose en descubrimientos procedentes de la ciencia y la medicina<sup>101</sup>, desde los que, como pone de relieve en su faceta periodística, paradójicamente se ha ejercido y ejerce un importante control sobre el cuerpo de las mujeres. Y la tercera es que la artista disocie el sexo biológico del comportamiento estereotipado de las personas e incite a de-construir este pensamiento desde el que se nos pretende hacer creer que la humanidad se compone exclusivamente de hombres-masculinos y de mujeres-femeninas todos y todas heterosexuales.

Como indicamos anteriormente y expondremos a continuación, la década de los setenta presenció la proliferación de trabajos en los que artistas como Esther Ferrer (Capítulo IV) empezaron a abordar (investigando, reflexionando, cuestionando, denunciando, etc.) tres de los pilares en los que se sustentaba su pérdida de libertad: el sexo, el género y la sexualidad. Dada la compleja interrelación entre los roles y espacios de actuación que se da en citado trinomio, optaremos por ir “deshilachando” expositivamente e ilustrando mediante imágenes procedentes de obras de diferentes artistas feministas, la tela de araña a la que hacía referencia Esther Ferrer en uno de los testimonios citados anteriormente. Al respecto, conviene aclarar que aunque la donostiarra aborda en la vía de actuación artística muchos de los temas que expondremos a continuación, debido a la estructura y objetivos de nuestro estudio, nos proponemos dar previamente una visión sintética del Arte Feminista a partir de una selección de ejemplos de trabajos llevados a cabo por algunas de sus contemporáneas<sup>102</sup>.

Así y como hemos argumentado en diversas ocasiones, la tradicional asociación entre sexo y género ha limitado los márgenes de actuación de las mujeres a los confines del hogar donde debían desarrollar trabajos como el de limpieza, administración y el cuidado de la familia. Tal realidad y sus consecuencias fueron tratadas por las artistas feministas en su trabajo donde

---

101 Como puede apreciarse en su producción periodística y en algunas de sus declaraciones, la curiosidad de Esther Ferrer se extiende hacia terrenos de la ciencia (como la medicina, las matemáticas, la astrología, entre otras), del desarrollo tecnológico, etc. Como retomaremos en el siguiente capítulo, a menudo esta clase de información, descubrimientos y nuevas hipótesis serán redireccionadas por la artista hacia el campo del comportamiento humano; subrayando de esta manera que su forma de aprehender las cosas es inevitablemente mediante su interconexión.

102 Según los objetivos de la tesis, la obra realizada por Esther Ferrer en relación al trinomio sexo-género-sexualidad será analizada con detenimiento en el Capítulo IV.

se puede identificar, en primer lugar, el reconocimiento (y/o rechazo, dependiendo del caso) de esta ocupación laboral como real work. En segundo lugar, se advierte la reivindicación de una igualdad salarial, de oportunidades y de trato; y en tercer lugar, la lucha por desempeñar actividades prototípicamente “masculinas” como fue la artística. En relación a estos campos, pueden citarse, por ejemplo, las obras de Sandy Orgel, Montse Clavé, Equipo Butifarra, Shirley Boccacio, Eulàlia Grau, Martha Rosler o Cindy Sherman.



Sandy Orgel: *Ironing* (Planchando), Womanhouse, 1972 (Cottingham, 1998) // Shirley Boccacio: *Fuck Housework* (Qué le jodan al trabajo doméstico), 1971 // Equipo Butifarra: *Revista Butifarra*, número especial dedicado a la lucha de las mujeres, 1975, revista, 1975 (Aliaga y Mayayo, 2013: 126) // Montse Clavé: *Doble jornada*, comic, 1977 (Aliaga y Mayayo, 2013: 126).



Eulàlia Grau: *Aspiradora*, emulsión fotográfica y pintura sobre tela, 1973 (Colección MACBA, Barcelona) // Martha Rosler: *Semiethics of the Kitchen* (Semiótica de la cocina), vídeo-acción, 1975 (Cottingham, 1998).

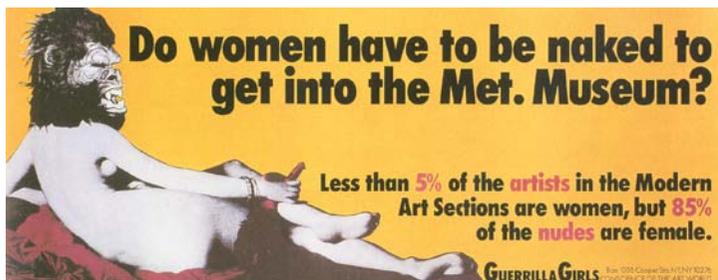
En la mayoría de los casos, esta clase de denuncias fueron acompañadas del análisis de aquellas plataformas del saber y medios de comunicación y representación (como la publicidad, el cine, la televisión, etc.) pero también, y como expondremos más adelante de ámbitos como el educativo y el familiar desde los que se reiteraron sus roles. Como indicamos

anteriormente y comprobaremos en el resto de trabajos que incluiremos a continuación, las artistas feministas partieron de una idea y/o concepto y emplearon diversas disciplinas, técnicas, materiales y objetos de su tiempo.



Martha Rosler: *Cleaning the Drapes* (Limpiando las cortinas), de la serie "Bringing the War Home: House Beautiful" (Trayendo la guerra a casa: casa bonita) (detalle), fotomontaje, 1967-1972 // Cindy Sherman: *Fotograma sin título n° 3*, fotografía, 1977 (Phelan y Reckitt, 2001: 27 y 114).

Asimismo, su crítica se amplió haciéndose eco de aquellas trabas y estrategias culturales que conseguían desplazar su práctica creativa y la de sus antecesoras al margen del circuito cultural principal y que las omitían de la Historia del Arte con mayúsculas. De este modo, y como también estaba haciendo Esther Ferrer en su faceta periodística, éstas reclamaron el derecho de las mujeres a ocupar su lugar en ambos terrenos, como Guerrilla Girls, entre otras<sup>103</sup>.



Guerrilla Girls: *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (¿Tienen que estar las mujeres desnudas para entrar en el Met. Museum?), póster, 1989 // Judy Chicago: *The Dinner Party* (La cena), instalación, 1974-1979 (Phelan y Reckitt, 2001: 153 y 111).

103 Véase al respecto, Pollock, Griselda [ed.] (1996): *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. XVI y 19: "[Se trata de tomar conciencia] de las especificidades culturales e históricas a lo largo de dos ejes: localización y temporalidad... [de] encontrar otros modos de escribir historias y estudiar las trayectorias históricas de las prácticas de mujeres, que no sean los que ofrecen las narrativas teleológicas de la historia del arte o las categorías museizadas de la crítica artística... La Historia del Arte como Narrativa ha de ser cuestionada por un sentido más complejo y conflictual de los procesos sociales e históricos, y por ello quiero restituir en este punto los términos generaciones y geografías a la hora de tratar las especificidades de las mujeres en el tiempo y el espacio, en la historia y en la localización social." (*Desacuerdos 1*, 2004: 128).



Shigeko Kubota: *Vagina Painting* (Pintura vaginal), performance, 1965 (Phelan y Reckitt, 2001: 65) // Hannah Wilke: *Hommage a Marcel Duchamp* (Homenaje a Marcel Duchamp), performance, 1976 (Cottingham, 1998)<sup>104</sup>// O.R.G.I.A.: *J. Oda a Man Ray*, video-acción, 2004.

Como también hemos ido exponiendo a lo largo de nuestro estudio, otro de los roles resultantes de la ecuación sexo-género y que incluye la sexualidad, es la maternidad obligatoria. El desempeño de tal papel y su práctica llevaría asociado el vínculo del matrimonio y de la heterosexualidad, y excluiría el disfrute sexual de las mujeres. Ante tales preceptos y las limitaciones reales, artistas feministas como Ana Mendieta, Shawnee Wollenman, Marina Abramovich, Lynda Benglis o Barbara Hammer, reaccionaron de diversas maneras, siendo las más comunes:

- la denuncia de la instrumentalización de sus cuerpos en aras de mantener una estructura socio-económica eminentemente patriarcal;
- el tratamiento de temas tan graves y repetidos como siguen siendo la violación y el maltrato, y que hasta ese momento habían tenido escasa visibilidad en la sociedad y contaron con un insuficiente apoyo familiar, legislativo y judicial;
- el derecho al aborto, y por lo tanto al control del propio cuerpo;
- la reivindicación del goce sexual al margen de la maternidad, de la heteronormatividad e incluso de la monogamia.

104 Hannah Wilke: *Through the Large Glass*, película color de 16 mm de la performance sobre la obra de Marcel Duchamp *El gran vidrio* (1915-1923) en el Philadelphia Museum of Art, 1976 ([www.hannahwilke.com/id17.html](http://www.hannahwilke.com/id17.html) [última consulta: 11/05/2013]).



Joan Semmel: "Sexuality & Censorship" (Sexualidad y censura)<sup>105</sup>, comunicación, 1975. // Ana Mendieta: *On giving live* (Dando vida), performance 1975 (Cottingham, 1998) // Shawnee Wollenman: *Untitled*, performance, Womanhouse, 1972 // Ana Mendieta: *Rape-Murder* (Violación-asesinato), 1973 (Cottingham, 1998) // Marina Abramovich: *Rythm 0*, performance 1974 (Phelan y Reckitt, 2001: 100) // L.O.V.E Collective (Lesbians Organized for Video Experience), New York City, 1973 (Cottingham, 1998) // Jill Johnston, Town Hall, New York City, 1972<sup>106</sup> // Lynda Benglis (with Marilyn Lenkowsky): *Female Sensibility* (Sensibilidad femenina), video, 1973 // Barbara Hammer: *Multiple orgasm* (Orgasmo múltiple), 16 mm. *Im*, 1976 (Phelan y Reckitt, 2001: 102 y 103).

Al respecto cabría mencionar por un lado, que desde 1964 y hasta 1968 se celebrase en París El Festival de la Libre Expresión, donde la anarquía y la práctica sexual disidente fueron dos

105 "Si las mujeres dejan de estar en una posición en la que la sexualidad se utiliza contra ellas dejarán de estar sometidas, quizás ya no les guste tanto la estructura familiar. La familia y la maternidad ya no serán tan sacrosantas." (Cottingham, 1998).

106 "Todas las mujeres son lesbianas, excepto aquellas que no saben que lo son de forma natural, aunque lo son pero no lo saben todavía. Una mujer que ama a las mujeres se ama a sí misma naturalmente. Una mujer como toda mujer es lesbiana de nacimiento. Porque hasta que todas las mujeres no sean lesbianas" (Cottingham, 1998).

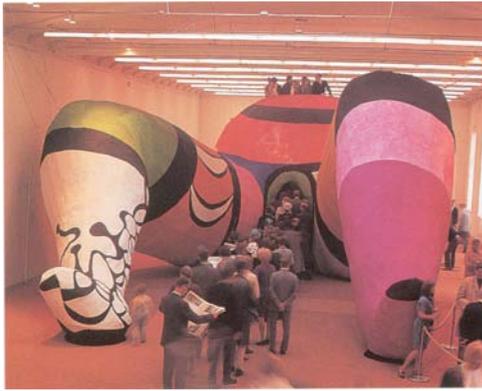
de sus rasgos más característicos<sup>107</sup>. Y por el otro, que en plena transición Esther Ferrer diese a conocer en el Estado español el trasgresor trabajo del artista vienés Hermann Nitsch *Orgías y Misterios* (1976a). Por su relación con el lugar que en ese momento estaba ocupando la sexualidad en el arte, de ambas propuestas artísticas es interesante subrayar que trasgrediesen el orden de producción social basado en la monogamia, así como que propusieran la experiencia directa y la pérdida del control como formas de auto-conocimiento alternativos a los aceptados socialmente. Éstos tabúes y estigmas también responden a una construcción cultural y limitan nuestros movimientos.

En continuación con los trabajos desde los que las artistas feministas abordaron cuestiones relacionadas con el trinomio sexo-género-sexualidad, es importante destacar el uso simbólico o real (depende del caso) de la genitalidad de la mujer. Es cierto que la referencia al coño había sido empleada por algunas artistas anteriores (el caso simbólico de las “flores” de Georgia O’Keeffe de los años 20 y 30). Sin embargo y como puede comprobarse en la producción artística de los años sesenta y setenta, fue entonces cuando éste fue utilizado reiterativamente y a modo de metonimia (sexo-cuerpo-cuerpo social) para tratar múltiples aspectos que afectaban a la cotidianidad de las mujeres. Habida cuenta de que el Cunt Art (como se le ha llamado) alberga tantos temas como modos de abordarlos, mencionamos a modo de ejemplo dos de los prejuicios que más se vinculan con esta parte de la anatomía “femenina”: la abyección (asociada a la “suciedad” de la menstruación); y la criminalización (además de por lo explicitado por Esther Ferrer en sus reportajes sobre la ablación y su relación con ámbitos como el religioso, cabría subrayar la estigmatización que de éste hicieron los artistas finiseculares simbolistas).



Georgia O’ Keeffe: *Two Calla Lilies on Pink* (Dos calas rosas), óleo sobre lienzo, 1928 (Grosenick, 2002: 397) // Judy Chicago: *The Dinner Party* (La cena), cerámica pintada (fragmento de la instalación), 1974-1979 y *Red Flag* (Bandera roja), fotolitografía, 1971 (Phelan y Reckitt, 2001: 37 y 97).

107 En palabras del artista Jean Jaques Lebel (traducción simultánea de Bartolomé Ferrando) “El Festival de la Libre Expresión. Festival fue autogestionado por los artistas y cuya menor preocupación era el beneficio económico sino la creatividad.” Este también fue definido por Lebel como “encuentro internacional y no nacionalista” en el que participaban artistas del mundo entero cuya frecuencia fue anual y siendo su duración de 4 años (de 1964 a 1968). En él se mezclaban y fusionaban todas las artes como el teatro, el cine, etc. Según el propio Lebel, la creatividad de la mujer está muy representada aquí [refiriéndose al festival]. (Conferencia de J.J. Lebel, UPV, Valencia, 15 de mayo de 2006).



Niki de Saint-Phalle con Jean Tinguely y Per-Olof Ultvedt: *Hon*, escultura-instalación 1966 // Carolee Schneemann: *Interior Scroll* (Rollo de papel interior), performance, 1975 (Phelan y Reckitt, 2001: 55 y [82]) // *Cock and Cunt Play* (La obra de la polla y el coño), Womanhouse Project, 1972 (Preciado, 2004).

Con respecto a esta intencionada referencia y empleo al/del coño, consideramos que cabría matizar dos cuestiones. La primera es que, además de generar una brecha manifiesta en la longeva política de ocultación y de soterramiento del conocimiento del cuerpo y del sexo de las mujeres y para éstas, esto fue una práctica pionera de descaro y desafío a la moral de la época. La segunda es que tal empoderamiento por parte de las artistas mujeres se dio de manera contemporánea al momento social de mayor exaltación de la sexualidad y a la auto-exploración genital incitada por las feministas. Recordemos los grupos de auto-conocimiento caracterizados por ciertas prácticas, como la exploración colectiva de la propia vagina a través de un espejo. En relación al episodio en el que se inscribió la Revolución o Liberación sexual (depende de la fuente) añadimos el testimonio de Esther Ferrer:

“Cuando yo era joven, todo el mundo encontraba eso muy bien. También era la época en que nos poníamos ‘en pelotas’ por todas partes, y sin ningún problema.”  
(García Muriana, 2006b).

La exhibición del cuerpo por parte de las mujeres, podría también ser entendida como una forma de trasgredir dos aspectos que durante siglos más han sido vinculados a la femineidad: el puritanismo y la belleza: dos temas tratados en numerosas ocasiones por las artistas feministas. En relación al primero y como una curiosidad, cabría mencionar que en la crítica a la exposición del pintor hiperrealista Lucien Freud, Esther Ferrer se interesase por el carácter impúdico de los sujetos representados en sus obras, así como por mostrar una imagen de la mujer sexualizada, pero al margen del prototipo de femineidad asociado a ésta<sup>108</sup>:

108 “Haciendo caso omiso de modas y decretos, pinta imperturbable, sin otras influencias ni referencias que las que todo artista acumula consciente o inconscientemente a lo largo de su carrera: paisajes (lo menos interesante de la muestra), interiores (realistas al extremo), animales (perfectamente observados), autorretratos, retratos y, sobre todo, desnudos, a los que llama “retratos desnudos”, abundantes en esta muestra que reúne 81 obras desde 1947 hasta hoy.” (Ferrer, 1988a).

“Algo que Lucien Freud repite también en los desnudos de mujeres, de carnes apretadas, musculosas y un tanto masculinas, quienes, como los hombres, posan en un gesto de abandono, sin preocuparse en absoluto del ojo que les observa, mostrando su sexo sin pudor pero también sin exhibicionismo alguno.” (Ferrer, 1988a).

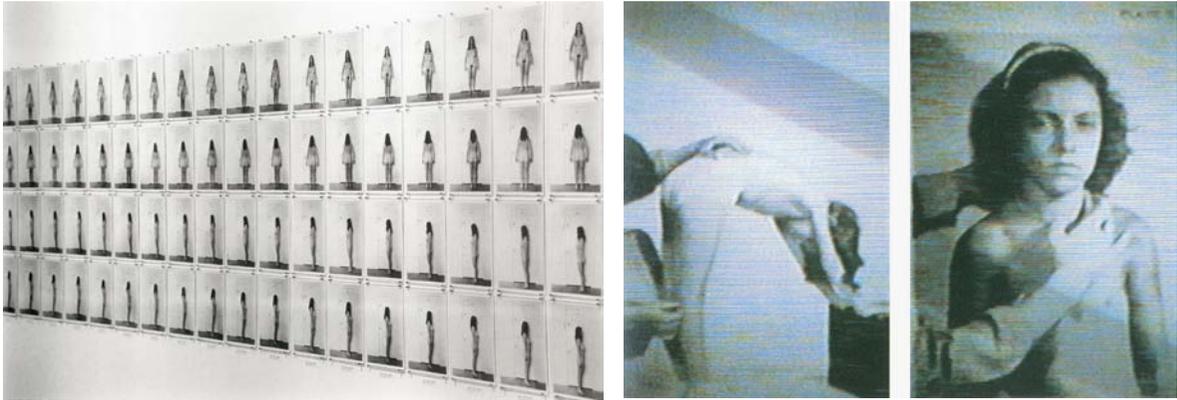
En cuanto a la belleza femenina, huelga decir que no todas las mujeres contarían con esa “reglada” arma de seducción. Como puso de relieve el Arte Feminista y Esther Ferrer en su faceta periodística, el canon de belleza es una convención cultural desde la que se define qué cuerpo es normal y cuál es susceptible de ser deseado. En relación a ello cabría mencionar que en 1981 Ferrer dedicase un artículo al arte del culturismo o *body-building* en el que se centraba en reconstruir a grandes rasgos la “evolución” histórica del cuerpo de la mujer y la lógica de sus cánones (Ferrer, 1981a). A pesar de que en este artículo su autora profundizaba en la relación entre la cultura, los roles de género y los cánones de belleza impuestos, a continuación sólo incluiremos dos fragmentos en los que ésta defiende la elección de aquellas mujeres que prefieren muscular su cuerpo, al mantenimiento y/o cultivo de un canon de mujer acordado como femenino:

“Con la moda, comienzan también las reacciones en cadena, en forma de aburridísima retahíla, «¿pero para qué quiere la mujer tener músculos, me lo quieres decir?». Indudablemente a los hombres no les gusta la idea y afirman que una mujer musculosa, no es una mujer y que desde luego a ellos, no les va... olvidando a sus antepasados, los de Cromañón, e incluso a don Quijote por citar un ejemplo, aunque cercano, universal, que hizo lo que hizo por amor a su dama, Dulcinea del Toboso, que en realidad era una campesina garrida, fuerte, robusta y ciertamente con más músculos que el Caballero Andante.

Pero no son sólo los hombres los que están en contra, sino también un buen número de mujeres a quienes la cuestión no hace ninguna gracia, cuando en realidad, ¿por qué no?. ¿es que no tenemos los mismos músculos? Sí, ¿es que esto nos puede crear problemas a nivel síquico o físico? no, ¿entonces...?, la cuestión es que la mujer ha interiorizado tanto la imagen que le han reflejado de ella, que todo lo que no corresponde a la misma, lo considera inconscientemente como contrario a su naturaleza. Evidentemente, resulta difícil barrer de pronto todas las telarañas que durante siglos se han ido acumulando en el cerebro.” (Ferrer, 1981a).

Así pues, y como también pondrían de relieve las artistas feministas de ese período, la oscilación del canon de belleza depende de las particularidades de un contexto donde intervienen los intereses económicos e ideológicos. Mientras tanto, esto se naturaliza

y difunde al amparo de argumentos médicos que habitualmente son justificados a partir de cuestiones relacionadas con la salud (eugenesia, maternología). De esta manera, se estigmatizan y/o devalúan aquellos cuerpos que no se ajusten a la norma como en el caso de las mujeres que muscultan su cuerpo y que, siguiendo esa tradicional lógica, los masculinizan.



Eleanor Antin: *Carving: A Traditional Sculpture* (Talla: una escultura tradicional), instalación fotográfica, 1973 // Martha Rosler: *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (Estadísticas vitales de un ciudadano, obtenidas simplemente), video, 1977 (Phelan y Reckitt, 2001: 84 y 87).

Si en el artículo anterior, la periodista confería visibilidad a la problemática generada en torno a la cuestión de que las mujeres trasgrediesen lo que aparentemente de modo natural las definía como “fémimas” así como a la interiorización de tales limitaciones y prejuicios, en un artículo sobre el Kabuki, Ferrer reflexiona cómo este arte creado por una sacerdotisa y que por ello fue prohibido, dada su popularidad tuvo que ser permitido nuevamente a condición de que los actores fueran todos hombres maduros que “[...] cuando interpretaran el papel de una mujer debían dar una imagen estereotipada, esencialmente «femenina», expresada a base de convenciones gestuales y declamatorias.” (Ferrer, 1981c).

Desde un planteamiento consciente y voluntario, artistas como la citada Eleanor Antin, Adrian Piper y de generaciones posteriores como es el caso de Diane Torr (entre otras muchas) eligieron experimentar en sus propias carnes qué se sentía y qué cambios se producían en su entorno al ser portadoras y agentes, respectivamente, de un físico y de unas actitudes “propias” del género “masculino”.

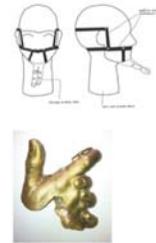
Desde otra perspectiva y movidas por otras inquietudes, muchas de las artistas feministas contraatacaron y denunciaron la objetualización que del cuerpo de la mujer se estaba haciendo en ámbitos como la publicidad, la pornografía e incluso, la historia del arte (entre muchos otros), desde donde la mirada masculina elaboraba continuamente los cánones de belleza y las actitudes prototípicamente femeninas (Valie Export, Linda Benglis o Annie Sprinkle, entre otras).



Eleanor Antin: *The King* (El rey), performance, 1972 (Electronic Arts Intermix <eai.org> [última consulta: 2/06/2013]) // Adrian Piper: *The Mythic Being* (El ser mítico), performance, 1974 (Cottingham, 1998) // Diane Torr: performance, 90's (<dianetor.com/potos> [última consulta: 12/05/2013]) // O.R.G.I.A.: *Serie Blanca*, fotografía, 2004.

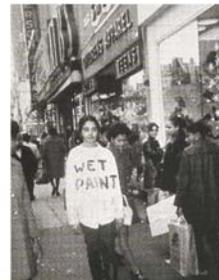


Valie Export: *Genital Panic* (Pánico genital), performance 1969 y *Tapp und Tastkino* (Explotación y cine táctil), performance, 1968 // Linda Benglis: *Untitled*, fotografía, 1974 // Annie Sprinkle: *Post-Porn Modernist Show* (Espectáculo modernista posporno), performance, 1992 (Phelan y Reckitt, 2001: 97, 64, 102 y 149).



// O.R.G.I.A. (2011-12) Museo Natural de Historia (A.Egypto workinprotección, barbas), Fundación en latón

Orlan: *Omnipresence* (Omnipresencia), performance, 1993 // Barbara Kruger: *Untitled (Your body is a battleground)* (Tu cuerpo es un campo de batalla), impresión fotográfica sobre vinilo, 1989 (Phelan y Reckitt, 2001: 172 y 152) // O.R.G.I.A.: *Museo Natural de Historia*, fundición en latón y cuero, 2011-...



Emma Amos: *Do it* (Házlo), 1971 (Cottingham, 1998) // Faith Ringgold: *Charla sobre las tácticas de resistencia de las mujeres y de la raza negra*, 1975 (Cottingham, 1998) // Adrian Piper: *Catalysis III* (Catálisis III), performance, 1970-71 (Phelan y Reckitt, 2001: 103).

Así, y parafraseando nuevamente la frase de la artista Barbara Kruger, para esta generación de mujeres el cuerpo se habría convertido en un campo de batalla. En él, y como estaban poniendo de manifiesto muchas feministas (artistas o no) y Esther Ferrer en su faceta periodística, se inscribían una serie de problemáticas que se verían agravadas por factores como la raza, el estatus social y económico o la inclinación sexual no heterosexual, entre otros.

El proceso investigador en busca de respuestas que arrojasen algo de luz a la raíz de la impertérrita discriminación del sexo “femenino” y que corrigieran su efecto, llevaría también a estas artistas a formular hipótesis relacionadas con dispositivos de aprendizaje desde los que se construye la mascarada del “universo femenino”. Como pusieron de relieve las feministas de ese período, y profundizarían décadas más tarde teóricas como Judith Butler, éste es un sofisticado y complejo engranaje desde el que, ya desde la infancia, se genera el imaginario (conformado por prótesis identitarias, actitudes y movimientos, etc.) “deseado” por las niñas que pasará a convertirse en la madurez en una lograda “realidad aumentada”. La retroalimentación y refuerzo de este paradigmático fenómeno pasaba pues por ámbitos como el educativo y el familiar, por las creencias religiosas, el lenguaje, el relato histórico, las actividades de ocio, la moda, etc.



Martha Rosler: *Bringing The War Home* (Trayendo la guerra a casa), fotomontaje, 1967-72 (Cottingham, 1998) // Jana Sterbak: *Vanitas: Flesh Dress for Albino Anorexic* (Vanitas: vestido de carne para anoréxica/o albina/o), performance, 1987 (Phelan y Reckitt, 2001: 24).

El arte feminista rompió, como ya subrayaba Cottingham en *Not For Sale* (1998), con la continuidad del tradicional estereotipo de mujer de la época, al cuestionar la obligatoriedad de interpretar un papel (el mismo que el de sus madres) que había sido construido por la mirada masculina y que estaba siendo continuamente reiterado desde la política, la educación, la publicidad, el cine, el arte, la legislación, ámbitos cuyo gobierno ha sido durante siglos dirigidos por los hombres, a menudo, de raza caucásica, de alto estatus social, heterosexuales y de mentalidad tradicionalista.



Faith Wilding: *Waiting* (Esperando) , performance, Womanhouse, 1972 (Cottingham, 1998).

En este sentido, y como una obra en la que se reúne, a modo de paradigma, el conjunto de atributos y de cometidos desde los que se convenía qué era ser mujer, así como su carácter de cuerpo-receptor (pasivo), proponemos *Waiting* de Faith Wilding (1972). En esta performance la artista enunciaba, en voz alta mientras se balanceaba en una mecedora, las expectativas que las propias mujeres proyectaban en las distintas etapas de su vida:

“Esperando a menstruar. Esperando a llevar sujetador. Esperando a que él me vea. Esperando a que me pida que salgamos. Esperando a ser mujer. Esperando a mi gran amor. Esperando el día de mi boda. Esperando a mi noche de bodas. Esperando al sexo. Esperando a que él me dé placer. Esperando a que él me dé un orgasmo. Esperando a que él vuelva a casa, a que llene mi tiempo. Esperando a que nazca mi bebé. Esperando a que se me hinche la tripa. Esperando a defecar bien. Esperando la liberación. Esperando a que se caigan mis senos. Esperando a que los pechos se me llenen de leche. Esperando a que mis hijos me vengán a visitar, o que me escriban...” (Cottingham, 1998).

Asimismo, de esta obra nos interesa subrayar dos cuestiones. La primera es que, con esta sencilla acción, la artista hizo un doble y crudo retrato de la vida de las mujeres, ya que por un lado, pone de manifiesto las limitaciones de su condicionado recorrido, y por otro, evidencia lo que no es sino una interiorización del tradicional discurso de género. La segunda es que para tratar tales conceptos, Wilding emplea la palabra (expresión) y la repetición lingüística y postural para reforzar la idea de la pasividad de la espera, equivaliendo esto a una no (re) acción.

Finalmente, quisiéramos recalcar que como también ponía de relieve Esther Ferrer, las artistas feministas introdujeron en el arte, y de forma pionera, una suerte de temáticas inéditas hasta el momento, de entre las que subrayamos, las principales reivindicaciones feministas de ese período. También inventaron nuevas fórmulas creativas que iban a trasgredir los límites de las disciplinas tradicionales así como muchas de las convenciones sociales de su época. Como indicamos al inicio del actual punto, la “bastardización” de esta clase de lenguaje y su fuerte vinculación con la idea y/o el concepto, sería llevada a cabo de diversas maneras. De entre éstas y en las distintas modalidades de arte destacamos: el particular uso que estas artistas hicieron de los objetos procedentes de su cotidianidad, los nuevos valores que aplicaron a la representación (introducción de un nuevo imaginario simbólico), el empleo de técnicas y tratamiento de géneros asociados a la feminidad (como por ejemplo y respectivamente, la costura y los cuadros de flores) y el uso del cuerpo en acción desde el que, de forma literal o simbólica, lograrían transmitir al/la espectador/a una idea o un mensaje. Como defenderemos en el siguiente capítulo, la mayoría de los rasgos citados los hallamos en la actividad artística de la donostiarra.

No obstante, a pesar de la relevante aportación hecha por el Arte Feminista al mundo del arte –en su mayoría hecho por bio-mujeres- y como bien pude apreciarse en su recorrido, las experiencias artísticas englobadas dentro de esta categoría, no serían tenidas en cuenta en la programación de eventos culturales, festivales, exposiciones, etc.

Como trataremos de demostrar a lo largo del siguiente capítulo, ésta es una cuestión que, junto a muchas de las que hemos mencionado, fue y es abordada por Esther Ferrer en la vía de actuación artística. Esto subraya además, la vigencia de esta clase de problemáticas y explica la continuidad del Arte Feminista.



Esther Ferrer: El Arte de la Performance.  
Teoría y Práctica, performance, CGAC, Santiago de Compostela,  
2006 (Archivo personal de la artista, París, 2006).





## **\_CAPÍTULO IV**

ESTHER FERRER Y LA (RE)ACCIÓN  
ARTÍSTICO-PLÁSTICA

Tras haber estudiado en los capítulos anteriores las principales vías de actuación de Esther Ferrer y la dirección de sus actos en las mismas, además de su relación con los contextos en los que éstas fueron desarrolladas, en este último capítulo examinaremos pormenorizadamente su lenguaje y práctica creativas, y analizaremos aquellas obras de la artista en las que identificamos su forma de (re)accionar ante la pérdida de libertad producida por la aplicación de los dictados de sexo, de género y/o de sexualidad. A través del citado examen nos proponemos procurar las herramientas interpretativas necesarias para realizar el análisis de la selección de creaciones en las que basamos la hipótesis principal de nuestra investigación. Aquélla desde la que planteamos que, como las experiencias vividas por Esther Ferrer destiñen en su trabajo artístico, éste está repleto de reminiscencias a su biografía, y por ello, también en éste ocupan un lugar capital las políticas del cuerpo como parte de su abogacía por la libertad. Esto es así, máxime si tenemos en cuenta que, como trataremos en el actual capítulo, su forma de entender y de producir arte es como algo que está anexionado a su vida.

Con tales objetivos, inicialmente, abordaremos el papel que la *experiencia* desempeña en la vía de actuación artística, y trazaremos una panorámica en la que se reconozcan las disciplinas en las que se enmarcan sus obras. Seguidamente, expondremos las características formales y procedimentales de su producción plástica y *performática*<sup>1</sup>, así como las temáticas más reiteradas en la misma. Una vez tratadas las que van a ser nuestras principales claves de análisis, realizaremos un estudio exhaustivo de aquellas creaciones en las que, y como un claro “reflejo autobiográfico”, se ponga de manifiesto que la combativa actitud vital de Esther Ferrer está en confrontación con los discursos y con las acciones que, desde ámbitos como la política, la religión, la medicina, la cultura o la sociedad, reducen los márgenes de actuación de los individuos por motivos de sexo, de género y/o de sexualidad. Así, como indicamos líneas atrás, planteamos que también en este terreno y desde la praxis la artista va a defender la capacidad de acción, de (re)acción y de pensamiento de las personas, como una manera de (re)accionar al esquema de dominación-sumisión (jerárquico y de binomios) en el que se estructura todavía hoy día el orden hegemónico.

Así pues, en esta última fase de nuestra investigación, mantendremos el formato expositivo inductivo empleado en el resto de capítulos y la estructura por apartados, con el fin de demostrar que, como en el resto de vías de actuación, en la artística su acción está en total coherencia con la vida, y por ello sus centros de interés y formas de proceder artísticas revelan muchos aspectos de su personalidad y de su biografía. En todos los casos, su (re) acción surge y se constituye, respectivamente, a partir de y por un conjunto de experiencias producidas en un marco espacio-temporal en el que el medio y/o soporte es la irreductible corporalidad. En este sentido es fundamental subrayar lo reiterado en los distintos capítulos

---

1 Como indicamos en la Introducción, en un sentido de relativo a la performance, utilizamos el término “performático/a” y no “performativo/a”, debido a la doble connotación de este último en relación a las teorías de género (Butler, 2001 cita a Austin, 1955), y a que es usado en este sentido último también en la presente tesis.

acerca del cuerpo. Esto es, su capacidad como agente receptor y emisor, así como su relación con la sociedad donde se inscriben los dictados de sexo, género y sexualidad. Debido a todo lo anterior, y que la compleja y vasta producción de Esther Ferrer es difícil de diseccionar para su análisis siguiendo metodologías al uso, conviene indicar que, en el actual capítulo nos hemos decantado por definir un criterio de análisis flexible, adaptable a la idiosincrasia de cada epígrafe.

# 1. ANÁLISIS DEL SENTIDO ARTÍSTICO DE ESTHER FERRER Y DEL ASPECTO DISCIPLINAR DE SU PRODUCCIÓN CREATIVA

Como abordaremos a lo largo del presente capítulo, la práctica artística de Esther Ferrer se distingue por ser un proceso constante que, al igual que la vida y como parte de ella, está repleta de contaminaciones y en continua transformación<sup>2</sup>. Es por ello por lo que consideramos que, para la artista la creación no es sino una extensión de su propia vida y como en ésta la praxis, el proceso y la experiencia ocupan un lugar capital. En este sentido, estimamos que su actividad creativa funciona como un organismo vivo que se transforma con cada paso:

“[...] como decía Machado, un poeta español exiliado por los franquistas y muerto en el exilio, «caminante no hay camino, se hace camino al andar».” (Bello y Orozco, 2009: 124).<sup>3</sup>

Partiendo de esta base, hemos articulado el presente apartado en dos bloques desde los que nos proponemos demostrar, en primer lugar, que la *experiencia* es el eje que atraviesa la práctica artística de Esther Ferrer, ya que ésta juega un papel fundamental en el proceso de fusión del arte y la vida; y en segundo lugar, que tanto su predilección por el Arte de Acción como su modo de trabajar las distintas técnicas y disciplinas se relacionan con este hecho. A través de este primer acercamiento al sentido artístico de Ferrer y al aspecto disciplinar de su trabajo, pretendemos también ir poniendo de manifiesto la correlación actitudinal hallada entre la forma de accionar y (re)accionar en la vía de actuación artística de Esther Ferrer y en las vías de artístico-educativa, activista-feminista y periodística. En este sentido, cabría recordar la contemporaneidad temporal entre su formación y actividades artísticas y el desarrollo del resto de vías de actuación mentadas. Así, teniendo en cuenta el calado que su experiencia vital tiene y/o ha tenido en todas ellas, nos aproximaremos a la hipótesis desde la que planteamos que, “a pesar suyo”, existe un diálogo biográfico entre sus intereses, inquietudes y deseos, y su práctica artística. En él identificamos el rechazo de la artista hacia los sistemas de poder que condicionan la libertad de las personas y que utilizan modelos

---

2 Debido al planteamiento creativo de Ferrer, parte de su producción artística va a traspasar los límites de su propia corporalidad y temporalidad. Esto es así, máxime si tenemos en cuenta que sus acciones pueden realizarse en solitario o en colectivo, y que esto continuará ocurriendo mientras existan personas interesadas en “hacer suyas” las acciones descritas en sus partituras así como en participar activamente en aquellas piezas en las que Ferrer invita al/la espectador/a a hacerlo.

3 Según la artista, esta carta la escribió en respuesta a la cuestión “¿Tiene futuro hoy la anarquía?” que John Cage le planteó coincidiendo con unas conferencias que iba a dar en una universidad norteamericana hablando de la mencionada cuestión, ya que era un tema recurrente en sus conversaciones privadas.

organizativos que compartimentan el saber (experiencial, intelectual y emocional)<sup>4</sup>. Dado que, como planteamos, todo ello se ve reflejado tanto en su obra como en su manera de crear, entendemos que la vía de actuación artística también está en total consonancia con la actitud que Ferrer ha mantenido durante toda su vida.

## 1.1. LA EXPERIENCIA: UNA CLAVE DE ANÁLISIS IMPRESCINDIBLE PARA ANALIZAR EL SENTIDO Y LA FORMA DE CREAR DE ESTHER FERRER

De acuerdo con nuestro planteamiento inicial, en este primer apartado analizaremos la *experiencia* por ser una de las principales claves de lectura en las que basaremos el examen del lenguaje artístico de Esther Ferrer así como la interpretación del conjunto de obras seleccionadas en el tercer apartado del presente capítulo. Como iremos exponiendo al hilo de nuestro discurso y por los motivos en los que profundizaremos entonces, el estudio de esta herramienta interpretativa es imprescindible para conocer la manera en que Esther Ferrer entiende el arte y su manera de ejercer la creación. En buena medida, esto se hace necesario debido a la “compleja sencillez” con la que formalmente opera la artista y a que rara vez explica el sentido de sus obras. La aparente hermeticidad de su lenguaje creativo<sup>5</sup>, en cierto modo, podría dificultar el reconocimiento tanto de los conceptos abordados en su producción artística así como el enfoque de los mismos.

Así, de cara a “descifrar” en el tercer apartado del presente capítulo aquellas obras cuyos temas y enfoques consideramos se relacionan con el trinomio sexo-género-sexualidad<sup>6</sup> y mediante una estructura de tres bloques, en el actual analizaremos la relevancia de la experiencia en base al lugar que ocupe en la práctica artística de Esther Ferrer. Para ello, en el primer bloque nos centraremos en estudiar su presencia en el origen y la finalidad en la actividad creativa de la artista. En el segundo, nos interesaremos por su funcionamiento como materia prima, mientras que en el tercero, nos centraremos en su faceta como detonante procedimental. Proponemos pues, el tratamiento de la polifacética *experiencia*, además de

---

4 Al respecto cabría recordar que como expusimos en el Capítulo II, el planteamiento vital de Ferrer aboga por la interrelación de todos los ámbitos del conocimiento (desde un punto de vista tanto intelectual como experiencial) en detrimento del sistema de compartimentos binarios y estancos propio de nuestra cultura y sociedad.

5 Empleamos la palabra “aparente” porque, y a pesar de que no explique sus obras, basta dejarse llevar y conocer algunas de las declaraciones que, durante décadas y en múltiples ocasiones, ha realizado la artista para poder acceder su manera de crear.

6 Al respecto, creemos necesario advertir que, dada la omnipresencia de la experiencia y su interrelación con cada una de las fases creativas, esta estructura se propone como una manera “poco invasiva” de abordar su relevancia en la práctica artística de Esther Ferrer. Por ello, nuestra organización no debe entenderse como una clasificación estanca sino como un procedimiento espeleológico de aproximación al análisis de la que es una de las más largas y prolíficas trayectorias artísticas del Estado español.

como una forma de comenzar a dar conocer la manera en que Esther Ferrer comprende la creación y la practica artísticas, para abocetar la correlación actitudinal entre su forma de (re) accionar ante determinadas cuestiones vitales en sus principales distintas vías de actuación.

### 1.1.1. LA EXPERIENCIA COMO MOTOR CREATIVO (ORIGEN Y FINALIDAD)

Como profundizaremos en este primer bloque, el origen y la finalidad de la práctica artística de Esther Ferrer responde a su imperante pulsión de satisfacer ciertos deseos, pulsiones y necesidades desde un plano experiencial. Esto nos lleva a considerar que su acción creativa es clara e inevitablemente procesual y que contiene un fuerte componente hedonista. Si comparamos nuestra última valoración con la definición que de los términos “hedonista” y “hedonismo” ofrece la Real Academia de la Lengua Española<sup>7</sup>, a priori cabría matizar al menos tres cuestiones. La primera es que, si bien en este caso el placer es experiencial, vivencial y procesual, no responde a una actitud fija sino a una temporal. La segunda es que, a veces el placer surge del dolor, de la angustia o de la incomprensión y se transforma en alivio<sup>8</sup>. Y la tercera es que su postura sólo obedece a su criterio y a sus objetivos (no a una “doctrina”), y por ello se sitúa muy próxima a la anarquía. En palabras de la propia artista:

“Yo no quiero decirle a nadie nada. En mi trabajo, yo no quiero enseñarte nada, no quiero decirte ningún mensaje, no. Soy terriblemente egoísta. Lo único que quiero es estar en ese punto donde aparentemente las cosas son posibles y darle forma a algo que tengo en la cabeza, que no sé yo misma muchas veces lo que es. Y a través de una obra plástica, a través de una instalación, a través de una acción, a ver si me acerco a ese punto. Y eso es todo.

[...] Pues para mí eso es puramente mental, o sea, yo estoy ahí y estoy en ese punto ahí. Y me tiene absolutamente sin cuidado toda dimensión artística, toda dimensión social, toda dimensión... etcétera. Eso viene después.” (García Muriana, 2006b).

En relación a lo que planteamos líneas atrás, de la declaración de Ferrer es fundamental destacar las siguientes cuatro cuestiones. En primer lugar, que su actividad artística se basa en la acción con intención y tiene una duración, es decir, es una práctica temporal del deseo.

---

7 *Hedonista*: “1. adj. Perteneciente o relativo al hedonismo.; 2. adj. Partidario del hedonismo. U. t. c. s.; y 3. adj. Que procura el placer” ; *Hedonismo*: “Doctrina que proclama el placer como fin supremo de la vida.”. *RAE*, 22.ª edición, 2001, [www.rae.es](http://www.rae.es) [última consulta: 4/10/2013].

8 E- “[...] Darte la enhorabuena por ese premio nacional [Premio Nacional de las Artes, 2008] que... bueno, la verdad es que ha sido como una sorpresa, pero yo me imagino que para ti habrá sido también... más sorpresa todavía pero muy grato, ¿no?” E. Ferrer- “Bueno, yo como es el primer premio que recibo en mi vida, no sé como se reciben los otros, yo lo he recibido con mucha angustia.” E- “¿con angustia?”. E. Ferrer- “Sí, sí. Es que a mi todo me produce angustia, lo bueno y lo malo.” (Pérez, 2009).

En segundo lugar, que para la artista la creación funciona a modo de espacio “heterotópico”, íntimo y personal en el que, como la definición de “heterotopía”<sup>9</sup> indica, su lógica no está sujeta a supuestos ni a dictámenes sociales y/o morales y sí a las decisiones de quién lo habita y/o practica además de tener un carácter provisorio. Parafraseando a la artista, sólo estando en ese espacio excepcional ésta consigue permanecer temporalmente al margen de los condicionantes políticos, religiosos, culturales y sociales de los que está llena la vida de un mortal, y ejercer su libertad.



Fotografía de la artista trabajando en la serie El Poema de los Números Primos (VVAA, 2011: [23]).

En tercer lugar, que Esther Ferrer manifiesta abiertamente: que tanto el *por qué* de su quehacer artístico (“estar en ese punto donde aparentemente las cosas son posibles”), como el *qué* (darle forma a algo que le preocupa o interesa) y el *cómo* (“a través de una obra plástica, de una instalación, de una performance [...]”); no sólo dependen de ella, sino que van dirigidos a sí misma. De este modo, se produce una cierta disociación, dislocación y/o transformación de la función comunicativa del Arte con mayúsculas en pro a la obtención de una experiencia individual que, a su vez, es susceptible de ser compartida con otras personas. Abundando esta cuestión (inscrita en los márgenes del arte de vanguardia), incluimos otro fragmento de la conversación mantenida con la artista en 2006:

“Lo que quiero decir eso no lo sabe nadie nada más que yo. Y no interesa a nadie más que a mí. Lo que me gustaría es que el espectador frente a la obra, lo interpretara como libremente. Lo que yo quiera decir, no tiene ninguna importancia para él.

<sup>9</sup> Véase al respecto, Foucault, 1978.

Lo que importa es lo que vive, lo que él interpreta. Lo que puede ocurrir es que el hecho que des al espectador toda la libertad del mundo para interpretar la obra puede ponerles nerviosos, no se sitúan y prefieren que les digas: «lo que he querido decir es esto o lo otro...». Pero yo no digo nunca lo que significan mis obras.” (García Muriana, 2006b).

En cuarto lugar y relacionado con esta última declaración, destacamos que la artista es plenamente consciente del hecho de que cuando comparte su trabajo (su experiencia) en una performance o en una exposición, inevitablemente también genera nuevas experiencias a otras personas. Sin embargo, y relacionándose con su declarado carácter individual, está el hecho de que para Ferrer el/la espectador/a no es un/a mero/a receptor/a de “su mensaje” (puesto que, según afirma la artista, no lo hay), sino que éste se comporta como un elemento o factor que puede o no llegar a formar parte de su obra, como también pasa con el azar, por ejemplo. De este modo, Ferrer presenta sus ideas -muchas veces en forma de propuestas- como un arriesgado ejercicio de funambulismo sin red que la proteja, pues como sucede en la vida, las cosas simplemente ocurren y son asimiladas e interpretadas por quienes las viven. Como indicaba Ferrer en la cita anterior “lo que importa es lo que tú vives, lo que tú interpretas”, y matizamos, a partir de lo que pasa durante un tiempo equis y en un determinado lugar.



*El Arte de la Performance. Teoría y Práctica*, performance, CGAC, Santiago de Compostela, 2000 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

De acuerdo a nuestro enfoque, esta es una filosofía creativa próxima al Budismo Zen en el sentido de que, desde un planteamiento práctico, aboga por la experiencia como toma de

conciencia de uno/a mismo/a y de su entorno, pero también por la libertad de pensamiento sin filtros, ni re-direccionamientos o condicionamientos de ninguna clase. Desde otro punto de vista, Ferrer profundiza en su actitud contestando a la pregunta “¿Tiene hoy futuro la anarquía?” planteada por John Cage:

“La anarquía como la creación, creo yo, es una opción en principio completamente GRATUITA, que sólo compromete a uno mismo y que cada cual practica por decisión propia, y empleo la palabra practicar conscientemente, porque yo defino el anarquismo, como una práctica, individual primero y social después, de la libertad.” (Bello y Orozco: 2009: 124).

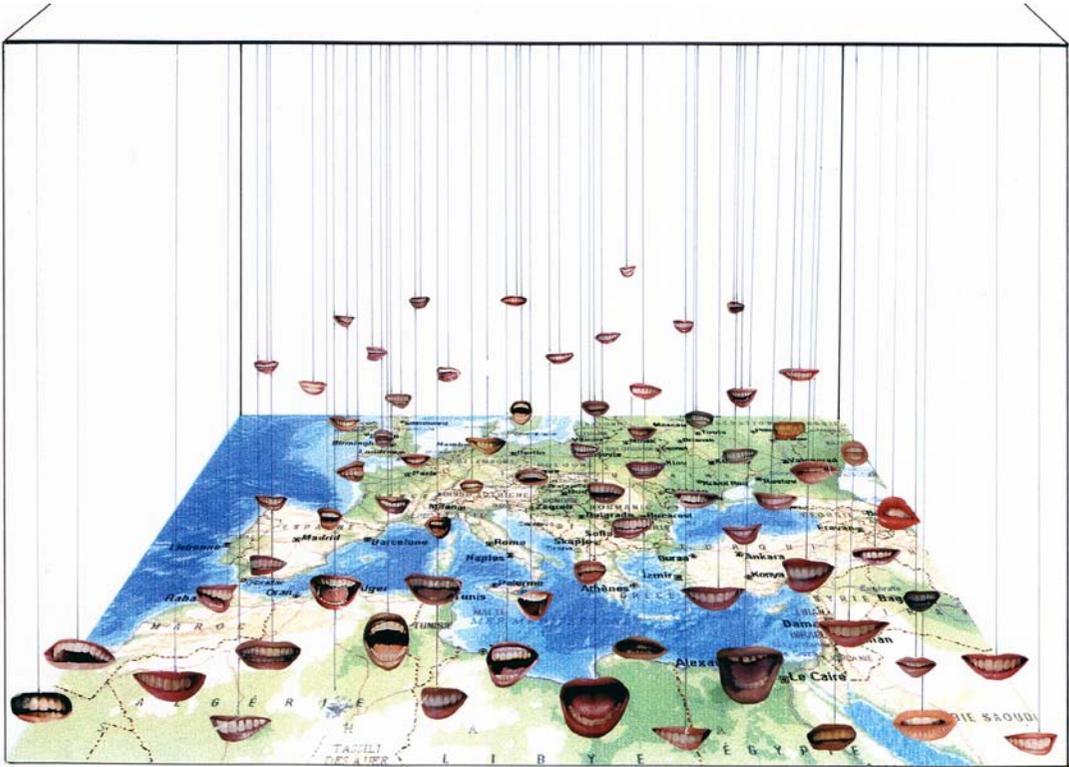
“Estas ideas John, en el fondo, no son mas que las creaciones naturales de un pensamiento libre – que la reflexión puede sin duda elaborar y articular – capaces de generar las bases de un comportamiento individual responsable y quizás incluso crear una fraternidad y una solidaridad humana. Solidaridad conflictiva sin duda – la anarquía no teme ni los conflictos ni las contradicciones, está sumergida en ellos – pero generadora igualmente de soluciones imaginativas y gozosas. Es decir una sociedad en la que los conflictos serán solucionados sin opresión, sin explotación y sans [sin] violencia física o mental.”<sup>10</sup>.

En continuidad con la idea desde la que proponemos que, en la práctica artística de Esther Ferrer la experiencia funciona como motor creativo, de las palabras dirigidas a quien, y bajo cierto influjo del Budismo Zen, revolucionó el universo sonoro e hizo una importante aportación al terreno del Arte de Acción (Capítulo II) subrayamos las siguientes reflexiones. La primera es que la artista define su idea de creación y su idea de anarquía con idénticas palabras, subrayando que son prácticas que se ejercen por voluntad propia y en libertad. La segunda es que, para Ferrer, ambas competen primero al individuo, pasan por la creación (o acción) y posteriormente repercuten o no en la sociedad. Por lo tanto su inclinación por la anarquía<sup>11</sup> y por la acción creativa revela un fuerte interés por la no sujeción a convicciones y dictados ajenos, así como por ejercer una práctica responsable que es capaz de perturbar la dinámica y/o realidad social. Y la tercera es que, a diferencia los binomios establecidos desde el orden hegemónico, la donostiarra liga lo natural a lo plural, a lo contradictorio, a lo disidente, en definitiva, a la diversidad<sup>12</sup>.

10 Fragmento revisado y completado por la propia artista a partir de su archivo personal sobre la versión publicada en Bello y Orozco, 2009.

11 Al respecto cabría recordar las palabras de la artista que incluimos en el Capítulo II: “yo no he sido nunca de ningún partido: tengo una tendencia más bien anarquista”. (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

12 Utilizo aquí el sentido de natural expresado por la artista en la siguiente afirmación: “[...] En el fondo, John, todo el fondo anarquista, no es más que una creación natural del pensamiento libre, ... (Bello y Orozco: 2009: 122).



*Todas las risas del mundo*, proyecto, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Todo ello nos lleva a pensar que, su forma de crear “soluciones imaginativas y gozosas” contribuye a generar un cierto caos en el orden lógico desde el que se validan y hacen efectivas un conjunto de normas, ideologías y actitudes regladas, como son los dictados de sexo-género-sexualidad. Visto desde otra perspectiva, la relación establecida por la artista entre acción individual libre y responsable y su posible efecto perturbador en la sociedad nos sugiere que las fórmulas que se generan de ésta van a contener un fuerte potencial político mucho más cercano a la dinámica natural que al artificial sistema establecido. En torno a esta reflexión, cabría recuperar una de las citas que incluimos en el Capítulo II, cuando estudiamos la trayectoria de Esther Ferrer como miembro de ZAJ:

“El arte cuando se hace en libertad, entre comillas, porque la libertad es muy limitada, es siempre político. Es siempre político. [...] Esto hace pensar a la gente. Y todo lo que hace pensar a la gente es interesante, y es bueno, y es político.” (García Muriana, 2006b).

En este sentido, cabría señalar también que, como también ocurría en el resto de vías de actuación, en la artística Ferrer vuelve a presentar el cuerpo (del individuo) como receptor pero también como agente de cambio mediante el que accionar y/o (re)accionar. Como iremos defendiendo a lo largo del capítulo, a partir de su planteamiento creativo y de su

praxis, Esther Ferrer va a poner en tela de juicio muchos de los condicionantes sociales y de los supuestos ideológicos que condicionan los comportamientos y/o limitan el margen de actuación de las personas.

Por último, quisiéramos plantear que, si para la artista la creación y el anarquismo son prácticas individuales, libres y responsables, en la medida en que su acción creativa se ajusta a estas bases, ésta es igualmente política en su origen y en su finalidad.

### 1.1.2. LA EXPERIENCIA COMO MATERIA PRIMA

El punto de partida creativo de Esther Ferrer es de naturaleza diversa y cambiante pues, como ha señalado la artista en repetidas ocasiones, éste puede surgir de cualquier suceso o cuestión que acapare su atención, le sugiera algo o sencillamente sea de su interés. Podríamos decir pues, que las ideas y conceptos tratados por la artista en sus obras tienen por origen un estímulo experiencial que se haya sumado a su biografía, donde se metabolizará de acuerdo a sus circunstancias, intenciones y criterios (entre otros). Esta valoración es una de las razones por las que hemos trazado en nuestra investigación una panorámica donde (sin entrar en detalles personales) se reconociesen los distintos contextos sociopolíticos y artístico-culturales en los que se inscribe su trayectoria vital y la dirección de sus actos. Pero también, éste es el motivo por el que consideramos que la experiencia es la materia que se transforma y en la que se fundamenta su trabajo:

**“P—** “Y en cuanto a las performances, las acciones que haces, ¿cómo surgen? No sé te inspiran las noticias, la problemática que se mueve alrededor. ¿Cómo te las planteas y cómo las desarrollas realmente?”

**E. Ferrer—** “Una idea puede venir de cualquier parte, de una conversación, de una frase que oyes, de una imagen que ves, de algo que ves en la calle, de una situación político-social que te estimula o que te irrita o que dices, yo contra esto tengo que protestar, tengo que decir algo. Puede otras veces ser un fenómeno puramente estético desarrollar una idea, o sea, un pensamiento que no tiene nada que ver, en teoría, ni con la política, ni con el arte, te diría ¿no?. Hay muchísimas maneras”. (Pérez, 2009).<sup>13</sup>

De acuerdo a las declaraciones de la artista, el origen de su práctica artística tiene una doble naturaleza: una que se relaciona con lo social (irritación) y otra con lo estético o con

---

13 Ya en 1997, Margarita Aizpuru, comisaria de la exposición *De la acción al objeto y viceversa* y autora del texto homónimo escribía: “Las performances de Ferrer tienen un punto de partida muy diverso: puede ser un objeto que ve, algo que ocurre en la calle, un ruido o una frase que oye, un espacio que observa, etc.” (Aizpuru, 1997: 21).

conceptos más abstractos. En cualquiera de los dos casos, y teniendo en cuenta que lo acontecido siempre es consecuencia de, al menos, una acción<sup>14</sup> desarrollada en un tiempo y en un espacio, consideramos que las creaciones de Esther Ferrer funcionan a modo de (re)acciones artístico-plásticas. Esto es así, si tenemos en cuenta las similitudes halladas con su faceta periodística, donde puede reconocerse también esa doble naturaleza en sus temas y en su forma de abordarlos, así como una idéntica actitud al elegir conscientemente cuáles abordar. Así, si partimos de que el trabajo desarrollado por Ferrer en ambas vías tiene como materia prima sus experiencias anteriores y presentes, y tenemos en cuenta que el lenguaje utilizado en prensa es mucho más legible que el que emplea en su faceta artística, la identificación de las claves de análisis que iremos revelando a lo largo de éste y el siguiente bloque, nos servirá para reconocer diversos aspectos de su biografía y de su contexto.



*Objeto contextualizado* (serie Objeto contextualizado/Objeto descontextualizado), ensamblaje, 1989 // *Las Cosas*, performance, Festival NIPAF '95, Tokio 1995 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

En continuidad con la citada comparativa cabría subrayar también, que en ambos terrenos, los actos de Esther Ferrer tienen la capacidad de hacer reaccionar (reflexionando o actuando) a otras personas, y de procurarle a la artista una cierta retroalimentación o *feedback*. Asimismo, y como mencionamos en el punto anterior, en el ámbito artístico su prioridad es individual y después social, mientras que en el periodístico van a la par<sup>15</sup>. Sin embargo, y a pesar de ello, las obras de Esther Ferrer no dejan indiferentes a quienes las presencian, transitan u observan sino que, como profundizaremos en el siguiente apartado, alterarán y/o perturbarán sus ideas. En este sentido, cabría mencionar el tipo de transformación de la materia por la que se interesa Ferrer:

14 Esta puede ser ejercida por una presencia (la de la propia artista, la de otra/as persona/as, la de un objeto, la de un sonido, etc.), por el paso del tiempo y/o condicionada o relacionada por/con un espacio.

15 Al respecto, cabría recordar que como expusimos en el Capítulo III, la clase de información que la periodista difundió desde un punto de vista profesional fue siempre de su interés y no estuvo exenta de apreciaciones personales.

“Personalmente puedo decirte que nunca me ha preocupado ni el orden, ni la belleza ni la armonía. Me gusta pensar la figura del artista como un «perturbador», aquel que produce el «desorden» porque como escribió Wallace Stevens, un orden violento es un desorden y un gran desorden puede ser un orden.” (Bello y Orozco, 2009: 72-73).

En base a sus declaraciones, y como estudiaremos en el próximo bloque, consideramos que su despreocupación por el “orden”, la “belleza” y la “armonía” alejan a Esther Ferrer de la tradicional figura de artista, y a su vez, distancia a sus creaciones de la definición de Obra de Arte con mayúsculas. Relacionado con lo anterior, estimamos que su manera de concebir el arte -al margen de pautas artificiales como son las culturales, las sociales o las religiosas, entre otras- respeta, acepta y contribuye al caótico y plural orden natural. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, tales actitudes aproximan a Ferrer a lo que ella define como *artista perturbador* y la alejan de la figura tradicional. En cierto modo, esto arroja luz sobre el por qué Ferrer no se encuentra cómoda cuando se le aplica el término *artista*, ya que durante siglos a éste se le ha requerido una preocupación por el *orden*, por la *belleza* y por la *armonía*, que se relaciona con la destreza técnica, y en muchas ocasiones, con un servicio a la ideología y/o ideales del poder -cosa que ella no concibe ni por asomo-. Igualmente, la encarnación de la figura *artista-genio* ha sido siempre presentada como una identidad estable<sup>16</sup>; siendo ésta una idea con la que Esther Ferrer no se muestra nada conforme:

“Pero yo no tengo una identidad de artista, puedo dejar de hacer arte mañana si encuentro otra cosa que me interesa más, o una lucha que me motive más. No he nacido con la vocación de artista, he nacido para ser una persona libre, que no lo somos, y dentro de esta libertad haces lo que quieres y cuando quieres. No me sitúo tanto en la comunidad de artistas como en la comunidad de humanos. No necesito esta definición para vivir.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, consideramos que su forma de entender la identidad (como algo mutable y cambiante en la que lo único que no es discutible es la corporalidad, y que esquiva las etiquetas establecidas o compartimentos estancos en virtud de la elección y las posibilidades del ser humano), pone de manifiesto un pensamiento crítico muy cercano a la Teoría *queer*. Para profundizar en esta cuestión de la identidad, recordamos las palabras de Esther Ferrer:

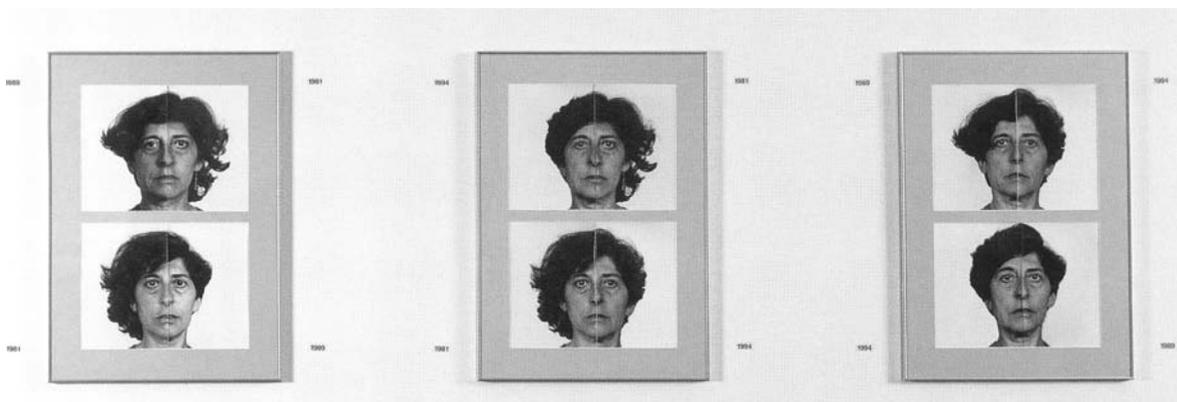
“De la misma manera que antes te decía que yo nunca tuve una conciencia de estar en la lucha feminista te digo también que con la actividad artística me ocurre lo

---

16 Es por esta razón por la que, continuamente tratamos de evitar el término “artista” para referirnos a Esther Ferrer, y por lo que siempre que nos ha sido posible, lo hemos sustituido por palabras como “creadora”, por su apellido e incluso por el gentilismo “donostiarra”, que en absoluto contempla una connotación territorialista ni nacionalista

mismo. Esta conciencia que tiene la gente de ser artista yo no la tengo, es como la gente que dice “yo soy Española”, y a mí qué me importa. No tengo ninguna conciencia de esta serie de identidades. La única identidad de la que estoy segura es de que soy una mujer, esta es mi única certitud, y a partir de ahí vives y creas y haces. Todas estas certitudes que la gente necesita a mí no me sirven para nada, lo de ser artista o no ser artista igual lo digo cuando me preguntan a qué me dedico, y algo tengo que decir, así que lo más fácil es decir que soy artista y de modo que todo el mundo lo entiende, no me gusta mucho decirlo pero es lo más práctico.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a: extracto inédito).

En este sentido es fundamental subrayar, por un lado, el hecho de que la artista mantenga que su única certeza es la de ser una bio-mujer que a su vez, no es sino un sujeto social, y por otro, que entienda el cuerpo como un agente doble que se encuentra en continua transformación en la que si bien es capaz de “recibir”, también lo es de “dar”.



*Autorretrato en el tiempo* (serie El libro de las cabezas), fotografía-intervenida, 1994 (Pérez, 1999: 70).

Todo ello complementado por su abogacía de la libertad, redirige nuestra atención a su definición de ZAJ: “ZAJ es «una posibilidad llevada a la práctica», «un querer», «un punto de mira».” (Aizpuru, 1997: 13)<sup>17</sup>. Como indicamos en el Capítulo II, y en la línea de Duchamp (cuando el artista francés empleaba la expresión “hacer cosas” para referirse a lo definido como “acto creador”), Esther Ferrer utilizará *hacer ZAJ* o *hacer mi arte* para aludir a una acción que por su tiempo verbal (en infinitivo) señala la existencia de un principio pero no de un

<sup>17</sup> Es conveniente tener presente que, como indicamos en el tercer apartado del Capítulo II, la forma de crear de los componentes de ZAJ siempre fue autónoma, aunque durante la ejecución de sus acciones pudiesen colaborar juntos. Esto pone de relieve que, una vez disuelto el grupo (1996), el modo de crear tanto de Ferrer como de Hidalgo y de Marchetti, no sufrió ninguna modificación sustancial. Es por ello que consideramos que la forma de entender la creación de Esther Ferrer continúa ligada a su concepto de ZAJ, y por lo tanto permanece vigente en la actualidad.

final<sup>18</sup>. Por otro lado, en la citada frase la artista declara que ese *hacer* va unido al proceso y a la experiencia, así como también al deseo de poner en práctica una intención que se basa en un planteamiento subjetivo. En sus palabras se contemplan pues cuestiones como: a) el riesgo asociado a la praxis, b) la voluntad de la artista, y c) una visión personal que no pretende ser entendida como verdad absoluta. De este modo, la experiencia se muestra en su estado anterior a la acción creativa así como de forma contemporánea a la realización de la obra, y también atiende a sus posibles lecturas al subrayar que se trata de “un punto de mira”, que por lo tanto es subjetivo. En este sentido cabría mencionar, que el resultado de esta forma de transformación de la materia experiencia va a ser abiertamente aceptada por la artista:

“Pero yo no digo nunca lo que significan mis obras. Eso es interesante para mí. Y por supuesto, como decíamos en la época ZAJ y sigo diciendo ahora, todas las interpretaciones son válidas, incluso la más idiota, o la más absurda, o la más alejada teóricamente de lo que la cosa es. Todas. Y eso es lo que enriquece las obras y es lo que a mí me interesa.” (García Muriana, 2006b).

Así, y profundizando en lo que abocetamos en el punto anterior, Ferrer es consciente de que sus trabajos parten de su experiencia y la enriquecen, al igual que son capaces de nutrir la de otras personas. Su respeto por el modo en que esto ocurre procura además una convivencia de subjetividades (de experiencias generadas a partir de la suya) que contribuirán al diálogo entre su arte y la vida.

### 1.1.3. LA EXPERIENCIA COMO DETONANTE PROCEDIMENTAL

En continuidad con lo planteado en el punto anterior, es importante subrayar el hecho de que la acción y/o el proceso (creativos o no) requieren, como mínimo, de la intervención e interacción del cuerpo, del tiempo y del espacio. La corporalidad, la duración y la espacialidad son entonces los pilares en los que se fundamentan las acciones, la vida, y éstos a su vez tienen la capacidad de funcionar como contenedores y como generadores de cambio y de experiencia. Al respecto es imprescindible, en primer lugar, recordar que los tres elementos con los que Esther Ferrer define la Performance son el tiempo, el espacio y la presencia; y en segundo lugar, indicar que, como iremos argumentando al hilo de nuestro discurso, éstos son los que vertebran y en los que se fundamenta su actividad creadora<sup>19</sup>.

18 Curiosamente, el infinitivo podría remitirnos a una de las ideas por las que la artista se interesa en su trabajo: infinito, así como también a esa voluntaria indefinición identitaria que defiende cierto sector de la Teoría *queer*.

19 Esto es así si tenemos en cuenta que como profundizaremos en el siguiente apartado, el citado trinomio va a estar presente en el trabajo de Esther Ferrer en los sentidos formal, procedimental y conceptual.

Como se puede comprobar en su amplia y rica trayectoria artística, la Performance es por excelencia el medio con el que Esther Ferrer se ha sentido y siente más identificada a la hora de crear. Avalan nuestra apreciación, en primer lugar, las incontables ocasiones en las que la artista ha sido invitada y a participado como *performer* en los encuentros y festivales nacionales e internacionales de mayor relevancia organizados en torno al Arte de Acción. En segundo lugar, los numerosos talleres de performance que, como especialista de gran reputación, ésta ha impartido en la geografía estatal y foránea<sup>20</sup>. En tercer lugar, las decenas de obras que Ferrer ha ideado y realizado mediante el uso de la citada disciplina. Y en cuarto lugar, el conjunto de conferencias, textos y performances cuyo núcleo duro se centra en el Arte de Acción.



*Performance a diferentes alturas*, performance, *Performance Saga Festival*, Saga, 2009 (Archivo personal de la artista, París, 2006) // *Conferencia ZAJ*, performance, Fundación Cartier, París, 1994 (Collado, 1994: 39).

El estudio de su producción artística nos ha llevado a considerar, que su predilección por la Performance está completamente vinculada a su forma de entender la creación así como a cinco aspectos propios de la mencionada disciplina y que le son de gran interés a Ferrer. Estos son en primer lugar, que la performance permite tratar una idea mediante el uso de los mínimos elementos. En segundo lugar y ligado a lo anterior, que en ella la creación tiene lugar mediante el uso del cuerpo en acción que se vincula a un tiempo y a un espacio concretos. En tercer lugar y unido a esa idea, que en su sentido más purista, el Arte de Acción evita dejar rastros materiales y se interesa especialmente por los vivenciales<sup>21</sup>. En cuarto lugar, que también durante su ejecución la performance permanece abierta al cambio (voluntario, accidental, azaroso) y a la libre interpretación; sin importar que ésta última difiera o contradiga el propósito de quien la ha ideado y/o ejecutado. En quinto lugar, que para ejecutar una acción no se precisa de una profesionalización y/o destreza técnica (entendida esta en un sentido tradicional) por parte de quien la idea y/o ejecuta<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Véase al respecto, el currículum de la artista incluido en el Anexo 2.

<sup>21</sup> Suponen una excepción las ocasiones en las que alguien la registra con fines documentales, comerciales o fetichistas.

<sup>22</sup> No obstante, en el sentido en que Ferrer entiende la creación, ésta sí requiere de una actitud libre y responsable.



*Performance a varias velocidades* (serie Recorridos), performance, *Europa in Giswil. Performancetage*, Suiza, 1998 (VVAA, 2001) // *Dar tiempo al tiempo*, performance, *INFRACTION 06. Festival International d'Art Performances. Sète*, 2006 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Partiendo de tales valoraciones, podríamos afirmar que para la artista la Performance es el arte de la vida (y/o de la experiencia), ya que como en ella conviven en un tiempo y en espacio (el continuo cambio, la transformación) los actos de los/as individuos/as (con puntos de vista plurales –contrarios o no-) e intervienen factores poco controlados como la improvisación y arriesgados como lo es el azar. Con motivo del Seminario del Instituto de Altos Estudios Artísticos de París *L'abri et l'utopie* Esther Ferrer escribía:

“La performance, es la obra abierta por excelencia, la utopía es un universo cerrado, aislado (generalmente está situada en una isla, o un lugar protegido por ríos, mares o montañas); la utopía está llena de normas, al que no las acepta se le excluye, en la performance no, cada cual establece su propia disciplina; la utopía protege, es el lugar del abrigo total, la performance te pone en situación de riesgo. En la utopía no hay individuos, solo utopinanos, en la performance el individuo es fundamental, es el *único* del que hablaba Max Stirner<sup>23</sup>, y es precisamente esta unicidad lo que permite la unión libre con el otro.

La performance es transformación, movimiento, precariedad, la utopía es fijación, seguridad, no hay espacio para la disidencia; la performance, tal y como yo la entiendo está llena de disidentes felizmente.” (Ferrer, s.d./c).

Si nos remitimos a las palabras de Esther Ferrer cuando comparaba la anarquía a la creatividad observaremos una conexión entre ambas comparativas (creación = anarquía; Performance = utopía) que apunta a la libertad frente a la restricción de la norma. En esta misma dirección situamos también su descripción de Performance, basándonos en el hecho de que es un acto o acontecimiento que se produce en el seno del mundo de la vida, cuyo devenir es incierto y cuya riqueza se debe a la multiplicidad de puntos de vista, a sus disidencias:

23 Johan Kaspar Schimidt mejor conocido como Max Stirner, educador y filósofo alemán cuyas reflexiones profundizan en el egoísmo y solipsismo moral. Sus posturas sirvieron como base del pensamiento anarquista (Bello y Orozco, 2009: 45).

“Yo tengo mi propia teoría, pero solamente respecto a lo que yo hago. Pienso que hay tantas teorías y tantas definiciones como *performers* [...]”. (Zehar, 2009:14).

Por otro lado, esa forma de aunar el arte con la vida se manifiesta en la Performance si tenemos en cuenta que la repercusión que la experiencia personal (anterior y presente) del/la sujeto que la diseñe y/o ejecute, va a tener en el *qué*, el *cómo* y el *por qué* de la propuesta *performática*. Igualmente, la de quienes comparten el marco espacio-temporal en el que la acción tiene lugar, va a condicionar la interpretación de aquellos gestos, movimientos, sonidos, silencios, palabras y objetos que la componen. De este modo, y como hemos indicado en diversas ocasiones, esta modalidad de Arte de Acción consigue alejar al “público” de su histórico rol desde el que se le procura el consumo de una realidad ficcionada (en directo y o en diferido, como sucede en el teatro tradicional, en el cine y en la televisión, respectivamente).



*El arte está en la calle* (serie Recorridos), performance, Budapest, 1997 // *Hablar por andar o Andar por hablar* (serie Recorridos), performance, Alicante, 2005 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

No obstante, y aunque en ocasiones las performances pueden ser cercanas al planteamiento del Happening (en el sentido de que la acción es diseñada teniendo en cuenta la participación física del/la espectador/a), en el caso de Esther Ferrer esto no va a ser así. Sus acciones están pensadas para *presentar* una proposición o realidad que, a priori, es subjetiva y que es susceptible de ser modificada por factores como la intención o el azar durante su ejecución. Si bien es cierto que, en ocasiones, la artista invita a otros/as a realizar sus performances con ella o al margen de su participación, pero esto convierte a quienes ejecutan la acción en *performers*. Como indicamos en los puntos anteriores, en aquellas en las que no interviene nadie más que ella, el/la espectador/a experimentará su proposición de manera libre, y no condicionada por una explicación previa o anterior.

De acuerdo a nuestro planteamiento inicial, es el rico aspecto vivencial de la Performance por el que tan interesada se muestra la artista, el que la va a llevar a traspasar los límites de las disciplinas en los que se enmarcan sus obras, así como a contaminar el resto de su producción artística. Como argumentaremos en el siguiente bloque y profundizaremos en el segundo apartado, esta forma de entender el arte ligado a la vida conducirá a Ferrer hacia un empleo de la técnica poco tradicional, y a someter a los elementos que intervienen en sus obras a diversos procedimientos que, en cierto modo, combatirán la posible “esclerotización” de la idea y la mantendrán viva.

Como expondremos entonces, en su trabajo hallamos un fuerte componente *performático*, incluso cuando se trata de una instalación, de una fotografía, de un ensamblaje o de una composición sonora. Como profundizaremos a continuación, consideramos que el citado componente se manifiesta, además de en su elección disciplinar, en la formal.

Así, y en consonancia con su forma de entender la creación, cuando Esther Ferrer se decanta por una disciplina distinta a la Performance, los elementos formales con los que jugará serán el tiempo, el espacio y la presencia de objetos, sonidos y materiales cotidianos procedentes de su entorno o fáciles de conseguir.

## 1.2. EL USO DE LAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS EN EL TRABAJO DE ESTHER FERRER

De acuerdo a lo planteado en la pasada introducción, en el presente bloque examinaremos la forma de emplear las distintas técnicas así como aquellas disciplinas en las que éstas se inscriben. Como comenzamos a plantear en el punto anterior y profundizaremos en éste, partimos de la convicción de que la importancia de la experiencia en su práctica artística es tal que llega incluso a contaminar de una manera performática el conjunto de la obra de la artista. En este sentido, cabría subrayar que si consideramos imprescindible estudiar su forma de interrelacionar, hibridar y/o traspasar los límites de las distintas disciplinas es por dos motivos. El primero es que, y como planteamos en la introducción al capítulo, consideramos que esto reflejará una correlación actitudinal entre la forma de crear de Esther Ferrer y su manera de (re)accionar y/o de proceder en el resto de vías de actuación. Y el segundo es que esto contribuirá a la obtención de claves interpretativas que nos servirán para desentrañar la lógica de su lenguaje artístico.

Para llevar a cabo tales objetivos, hemos estructurado el presente bloque en distintos puntos desde los que, y previa introducción, identificaremos y describiremos por medio de epígrafes

el empleo de la técnica en las disciplinas en las que tradicionalmente suelen inscribirse sus obras. Su estudio nos servirá a su vez, para ir reconociendo los procedimientos y de los elementos formales que intervienen en las propuestas plásticas y performáticas de Ferrer, así como para vislumbrar muchos de los temas y/o ideas abordados por la artista desde distintos posicionamientos. De este modo, nos proponemos por un lado, respetar la intercomunicación disciplinar que se produce en el conjunto de su obra, y por el otro, ofrecer un primer acercamiento al mismo y también a su metodología de trabajo.

### **1.2.1. APROXIMACIÓN A LOS INTERESES ARTÍSTICO-DISCIPLINARES DE ESTHER FERRER**

La prolífica producción artística de Esther Ferrer se compone por un número no calculado y quizás incalculable de acciones (no todas ellas cuentan con un registro), por decenas de instalaciones, de fotografías, de esculturas, de dibujos, de proyectos y de composiciones de Arte Sonoro. Como estudiaremos en este segundo bloque, muchas de las disciplinas por las que la artista se decanta en esta faceta de su vida habrían emergido y/o se habrían consolidado (depende del caso) en uno de los periodos de mayor agitación social y de auge artístico del siglo XX. Como expusimos en los Capítulos II y III, dichos acontecimientos se produjeron coincidiendo con la etapa en la que la donostiarra iniciaba su trayectoria artística en el contexto español, donde el Expresionismo Abstracto y el Informalismo estaban siendo interesadamente promovidos por el Régimen franquista. Sin embargo, el punto de inflexión que impulsó de su recorrido artístico no se produjo hasta el año 1967, cuando por primera vez participó en un *Concierto ZAJ* ejecutando varias de las performances del grupo.

Como vimos en el Capítulo II, el acercamiento de Esther Ferrer al arte de vanguardia anterior y contemporáneo, nacional e internacional, fue posible gracias y en buena medida, al esfuerzo de quienes consiguieron sortear las trabas franquistas para crear y/o para elaborar un tejido artístico-cultural excepcional para con su contexto y tiempo. Si bien éste influyó decisivamente en que la formación artística de Ferrer fuese más rica y diversa que la de la mayoría de los/as creadores/as españoles/as, fue su ubicación geográfica en el País Vasco lo que le permitió ampliar sus conocimientos de las artes plásticas en el extranjero. No obstante, conviene no obviar una cuestión capital, esta es, que el interés de Esther Ferrer se dirigió hacia los nuevos planteamientos artísticos y fórmulas creativas, y no hacia el sentido del arte oficialista franquista. En este sentido, es fundamental recordar que el estilo españolista se caracterizó por ser un modelo arte tradicional en el que ante todo se valoraron el orden, la belleza y la armonía, así como también la destreza técnica por su capacidad de representar/ilustrar relatos que favoreciesen –o no perjudicasen- a la moral cristiana y a la ideología del régimen.

Paralelamente -y no sólo en el extranjero-, la mayoría de las nuevas corrientes de vanguardia estaban retomando cuestiones que habían sido abocetadas a principios del siglo XX por el arte de las primeras vanguardias como son: la desmaterialización de la obra de arte, su desmitificación y la del artista-genio, o la proposición del trinomio arte-artista-espectador/a, entre otras. Recordemos que, como expusimos en el mencionado capítulo, la gran mayoría de estos movimientos iban a trasgredir las tradicionales disciplinas artísticas, a ampliar el sentido artístico, y fomentar la participación activa y consciente del/la espectador/a.

A pesar de que a causa de la dura y restrictiva política del Régimen, la nueva dirección que entonces comenzaba a tomar el arte a duras penas consiguió traspasar las fronteras españolas, durante la dictadura, la resistencia artística logró engrosar sus filas. En buena medida, esto sucedió gracias a la voluntad y al esfuerzo de quienes “se fueron y regresaron” (exiliados/as, por ejemplo) y de quienes como Esther Ferrer “iban y venían” (viajes esporádicos o de corta duración) trayendo consigo nueva información. Como tratamos en los Capítulos II y III, la experiencia de la ya entonces artista ZAJ se vio enriquecida al vivir en París y como testigo de primera generación los altercados del Mayo Francés (París, 1968). Tal y como vimos entonces, la crítica a los valores morales y sociales propios de un período en el que la abundancia económica y el “bienestar social” de unos países se lograba oprimiendo a otros, pronto iba a desembocar en un grito al unísono. Desde éste, y desde distintos ámbitos y múltiples lugares, se reclamó un urgente cambio estructural que fuese capaz de revertir en los sistemas educativo, político, financiero y social. Como se puede comprobar al observar el arte producido alrededor y posterior a Mayo 68<sup>24</sup>, la revuelta contracultural más globalizada e impactante del siglo XX produjo un cambio radical en la mentalidad y en la actitud de muchos y muchas artistas. Así, y como también habría ocurrido como consecuencia de las dos grandes guerras, la generación de creadores/as a la que pertenece Esther Ferrer se haría eco de las particularidades y conflictos de su época y contexto. Esto se vio reflejado además de en los conceptos y temas de sus obras, también en sus distintas formas de proceder formal y procedimentalmente. En relación al posicionamiento de la artista ante la referenciada crisis de los modelos sociales existentes y a la irresoluta situación, cabría recordar el influjo que esto tuvo en su modo de crear (Capítulo II).

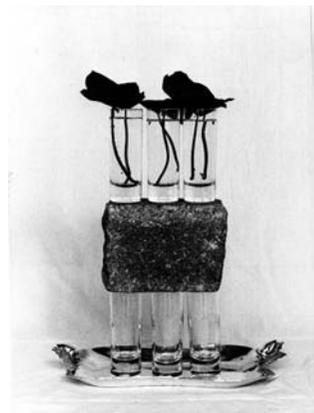
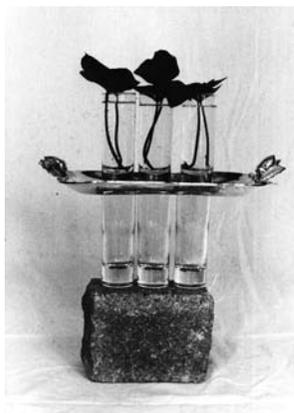
Tras haber estudiado durante años la trayectoria artística de Esther Ferrer, consideramos que entre las pocas disidencias plásticas que dificultosamente lograrían introducirse mínimamente en el mancillado contexto artístico español de la época, ésta se interesó por la Poesía Visual, el Arte Conceptual, la Instalación y la Performance. Recordamos aquí cómo nos respondía la artista cuando le preguntamos en 2006 a por el conocimiento del arte de vanguardia más actual (Capítulo II):

---

24 Al respecto, cabe recordar que el Mayo Francés fue la cara más visible de este malestar social, y que si bien desde éste no se consiguió derrocar el autoritarismo infligido desde sistemas de poder, sí que se dio visibilidad a muchos de los mecanismos de control a los que la sociedad estaría sometida, incentivando la acción de determinados movimientos por igualdad y libertad.

“No, aquí no llegaba nada. Lo conseguíamos a través de revistas, de la gente que viajaba. Hablábamos con ellos, que habían estado en Nueva York, en Alemania, en París, etcétera. Entonces, la información te llegaba y te hacías una idea. Imagínate, en una ciudad de provincias ¿qué es lo que te puedes imaginar que es el Happening? Luego te vas informando y dices, esto es lo que me interesa a mí o no me interesa.” (García Muriana, 2006b).

Presuponemos que su interés por tales disciplinas podría haber estado relacionado con algunos de los principales planteamientos de esos modos de hacer, como por ejemplo son: a) la elaboración de nuevos significados a partir de juegos de palabras y/o combinaciones de objetos y materiales de su tiempo; b) la supremacía del concepto frente al sentido tradicional de orden, belleza, armonía y destreza técnica; c) la ampliación del marco creativo en un sentido espacial pero también vivencial; d) la presentación de una idea mediante el uso de elementos procedentes de la vida, como son el cuerpo y los objetos cotidianos (entre otros); y e) la producción de una experiencia en directo capaz de evitar dejar rastros potencialmente comercializables. Asimismo, es importante resaltar el carácter experimental de todas las disciplinas citadas, el aspecto auto-reflexivo de algunas de ellas, así como el hecho de que ninguna de éstas requiera de forma obligada la construcción de un discurso, de una especialización técnica o del empleo de materiales nobles o tradicionalmente artísticos. Todos estos rasgos, dependiendo del caso y en mayor o menor medida, los encontramos en la práctica artística de Esther Ferrer, y por ello la sitúan a ella y a su trabajo, respectivamente, en un lugar diametralmente opuesto al modelo de artista y de arte franquista.



*Monoteísmo* (serie Historia de las Religiones), ensamblaje, 1997 (Marco, 1998: 109) // *Naturaleza casi muerta* o *Escultura permutable*, ensamblaje, 1985 (Sarmiento, 1996: 204).

En este sentido es fundamental poner de relieve, que la disciplina predilecta de Esther Ferrer tiene la capacidad de interseccionar y/o combinar todo lo anterior, y además permite la inclusión de su particular sentido del humor y de su pensamiento crítico, acepta la intervención de factores de cambio como son la voluntad y el azar, e históricamente ha estado vinculada al tratamiento del absurdo. En relación a todo ello, cabría remarcar que la donostiarra, además de ser considerada como la pionera del Arte de Acción en el Estado español, también lo sea del Arte Conceptual<sup>25</sup>. Como profundizaremos en el segundo apartado del presente capítulo, esta última valoración está directamente relacionada con el hecho de que en las creaciones de Esther Ferrer la idea prevalezca frente a las decisiones formales y procedimentales. Es decir, que en ellas la elección de los elementos que conforman sus obras están en total consonancia con los conceptos que trate en éstas. Así, y como expondremos a continuación, la artista va a tener muy en cuenta a la hora de crear las particularidades y posibilidades formales (material, color, textura, función, etc.), procedimentales y discursivas de los elementos a través de los que materializa una idea<sup>26</sup>. Es por ello por lo que, las disciplinas en las que se suelen inscribir sus obras (Performance, Instalación, Dibujo, Fotografía, Escultura y Arte Sonoro), Ferrer empleará la técnica como una herramienta al servicio de la idea.

Finalmente, antes de dar comienzo al tratamiento de los cuatro epígrafes en los que subdividiremos nuestra exposición, quisiéramos mencionar que en su forma de trabajar las distintas disciplinas, se pueden apreciar cuestiones que son de gran interés para Ferrer como son: la sencillez expositiva, la fusión del arte y la vida por medio de la experiencia (física y/o mental), la importancia de la apertura de la obra o la inclinación por generar nuevos significados con elementos preexistentes que requerirán de una mirada activa por parte del/la espectador/a, entre otras. Todos estos aspectos están directamente relacionados con las fórmulas creativas por las que se interesó a partir de un momento dado y que mencionamos líneas atrás.

### 1.2.2. LA ACCIÓN Y SU PARTITURA

Como comentamos anteriormente, el acercamiento de Esther Ferrer al Arte de Acción se produjo en un período en el que, por un lado, la artista formaba parte del reducto artístico-cultural vasco y viajaba con frecuencia a Francia, y por el otro, dicha disciplina empezaba a experimentar un fuerte impulso en diversos continentes. Igualmente, cabría incluir aquí la contemporaneidad con el desarrollo de proyectos artístico-educativos tan transgresores como fueron el Taller de Libre Expresión Infantil y la Escuela experimental de Elorrio. Como

25 Véase al respecto Olivares, 2011; Metrópolis 2011; Pérez, 2009; Aizpuru, 1997.

26 Este procedimiento podría ser equiparado a su manera de trabajar en su faceta periodística, ya que el concepto va a ser tratado de acuerdo a las intenciones de la artista.

vimos en el Capítulo II, a partir de su encuentro con ZAJ (San Sebastián, 1967) y en el sentido contrario a la política artístico-cultural franquista, Esther Ferrer produjo y ejecutó en España y en buena parte del extranjero acciones propias así como de artistas Fluxus y ZAJ, por citar algunos ejemplos. Su prolífica trayectoria en este terreno la ha llevado a ser considerada como la pionera del Arte de Acción en el Estado español<sup>27</sup>, pero además la convierte en uno de los pocos exponentes de la escena artística internacional que entonces se dedicó a la referenciada disciplina y en una de las pocas mujeres artistas que contribuyeron en ese momento al desarrollo de la misma.

“P— Tú comenzaste como yo decía antes siendo una verdadera pionera de la performance, del Arte de Acción, ¿no? cuando aquí en España pues eso sonaba extraño y más me imagino en una mujer.

EF— Bueno, yo quizá era la primera mujer que lo hacía en España, eso es posible, pero ya había Juan [Hidalgo], Walter [Marchetti] y [Ramón] Barce y todo el grupo ZAJ que se creó en el 64 que lo hacían. Y en el mundo, desde hacía ya varios años, había gente que hacía performances, bueno lo que ahora se llama Performance, que entonces en realidad se decían acciones, teatro musical, tenía muchas definiciones y ninguna. Y lo que pasa es que claro, en España, yo no sé, igual había alguien más que lo hacía [...] y luego me incorporé yo [a ZAJ], y por eso como era mujer y yo creo que era la sola, pues claro, es por eso por lo que me llaman pionera y tal y cual. Pero en realidad fue una serie de circunstancias que fuera yo.” (Pérez, 2009).

Como profundizaremos a continuación, que la Performance ocupe un lugar prioritario en la principal vía de actuación de Esther Ferrer se relaciona con el hecho de que ésta le permite “estar en ese punto en el que las cosas parecen posibles”, pero también con que es la que más se acerca al modo en el que quiere hacerlo. Esto es, abordando una idea o concepto a través de la acción efímera y en directo, y empleando los mínimos elementos que, en su caso, tratarán siempre de reducirse al tiempo, al espacio y a la presencia. Por este motivo consideramos que la Performance es sin duda “la horma de su zapato”, pudiendo esto de algún modo explicar que en el resto de su producción artística encontremos un fuerte componente performático, y una cierta complicidad y/o complementariedad entre las disciplinas en las que la artista desarrolla su obra. Con ánimo de ahondar en la particular forma que Ferrer tiene de entender el Arte de Acción, nos remitimos a la valoración que ofrecemos en la conferencia de 2009:

---

27 Consideramos imprescindible subrayar que esta afirmación, por un lado, está hecha en base a los conocimientos historiográficos con los que contamos en la actualidad, y por otro, que está ligada al hecho de que el término “Arte de Acción” no se acuña hasta mediados del siglo XX. A pesar de que, como vimos en el Capítulo II y según afirma la historiografía, las primeras manifestaciones de la mencionada disciplina se remontan a los albores del citado siglo y sus antecedentes, al anterior.

“Hablar de Esther Ferrer es hablar de Arte de Acción en su sentido más purista y radical. Purista porque su manera de trabajar parte de una idea, sentimiento, deseo, objeto o palabra que, en el caso de Esther se convierte en una proposición, desarrollada siempre a través de tres elementos básicos: el tiempo, el espacio y la presencia. En palabras de la propia artista, “la performance es el arte del tiempo, del espacio y de la presencia”. Un tiempo que no se volverá a repetir, un espacio que cambiará dependiendo del lugar donde se desarrolle la acción y, una presencia -tanto la del performer como la del/la espectador/a-, que nunca se encontrará en un mismo estado. Radical porque desde las raíces del Arte de Acción, [...] ésta ahora ¿ya consolidada? disciplina artística, propone un contacto directo con quien presencia la propuesta. Una experiencia sin intermediarios tales como el “aura” que rodea a la obra y al/la artista, el delay temporal desde su realización a la presentación en público o el soporte en el que se enmarque o ubique una obra” (García Muriana, 2008).

Asimismo cabría destacar que, ligados a su forma de hacer arte, entre los objetivos que Esther Ferrer logra alcanzar por medio de la Performance están: a) que sus contemplaciones e intenciones continúen estando abiertas al cambio antes, durante y después de su ejecución; b) que su rastro sea vivencial; y c) que éstos a su vez le brindan la oportunidad de evitar que sus performances se escleroticen y/o que se conviertan en productos de intercambio comercial. En este sentido, es fundamental subrayar que el Arte de Acción es *per se* una disciplina eminentemente procesual y experiencial que si bien, como en el caso de Ferrer, suele ir precedida de una partitura, su resolución no se producirá hasta el momento de su ejecución:

“Yo preparo mucho lo que hago. Lo preparo muy cuidadosamente. Eso no quiere decir que luego no improvise. O sea, si sobre la marcha me apetece hacer otra cosa, la hago, sin ningún problema. Pero, otras veces si hay una intervención del público, etcétera, pues esto me obliga a improvisar, si quieres, a buscar una solución que puede ser la que yo decida. [...] Tengo dos o tres performances en las que improviso todo el tiempo, pero improviso, pero yo ya tengo un marco donde yo sé que me voy a mover y a partir de ahí improviso.” (Pérez, 2009).

#### CANON PARA 4 SILLAS, 1 MESA Y 1 VENTILADOR

La acción puede realizarla 1 ó 6 personas.

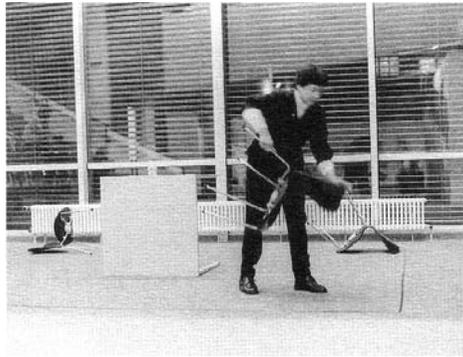
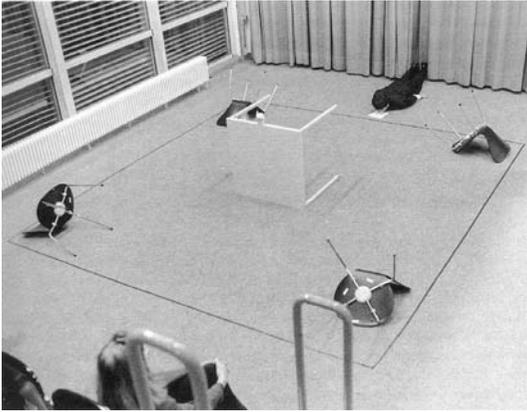
##### Una sola persona:

- Coge la silla nº 1, la coloca frente al público, en la posición A. Se va.
  - Coge la silla nº 2, cambia la posición de la silla nº 1 de A a B. Coloca la silla nº 2 en la posición A. Se va.
  - Coge la silla nº 3, cambia la posición de la silla nº 1 de B a C y la de la silla nº 2 de A a B.
  - Coloca la silla nº 3 en la posición A. Se va.
  - Coge la silla nº 4, cambia la posición de la silla nº 1 de C a D, la de la silla nº 2 de B a C y la de la silla nº 3 de A a B. Coloca la silla nº 4 en la posición A. Se va.
  - Coge la mesa y el ventilador, cambia la posición de la silla nº 1 de D a E, la de la silla nº 2 de C a D, la de la silla nº 3 de B a C y la de la silla nº 4 de A a B. Coloca la mesa y el ventilador (en marcha) en la posición a (ver diagrama). Se va.
  - Cambia la posición de la silla nº 1 de E a F, la de la silla nº 2 de D a E, la de la silla nº 3 de C a D, la de la silla nº 4 de B a C y la de la mesa y el ventilador de a a b. Se va.
  - Cambia la posición de la silla nº 1 de F a G, la de la silla nº 2 de E a F, de la silla nº 3 de D a E, de la silla nº 4 de C a D y la de la mesa y el ventilador de b a c. Se va.
  - Cambia la posición de la silla nº 1 de G a H, la de la silla nº 2 de F a G, la de la silla nº 3 de E a F, la de la silla nº 4 de D a E y la de la mesa y el ventilador de c a d. Se va.
  - Cambia la posición de la silla nº 1 de H a I, la de la silla nº 2 de G a H, la de la silla nº 3 de F a G, la de la silla nº 4 de E a F y la de la mesa y el ventilador, de d a e. Se va.
  - Cambia la posición de la silla nº 1 de I a J, de la silla nº 2 de H a I, de la silla nº 3, de G a H, de la silla nº 4, de F a G y la de la mesa y el ventilador, e a f. Se va.
  - Cambia la posición de la silla nº 1 de J a K, la de la silla nº 2, de H a J, la de la silla nº 3, de H a I, de la silla nº 4, de G a H y la de la mesa y el ventilador, de f a g. Se va.
  - Cambia la posición de la silla nº 1 de K a L, la de la silla nº 2, de J a K, la de la silla nº 3, de I a J, la de la silla nº 3, de H a I, la de la silla nº 4, de G a H y la de la mesa y el ventilador, de g a h. Se va.
  - Elimina la silla nº 1, cambia la posición de la silla nº 2 de K a L, la de la silla nº 3 de J a K, la de la silla nº 4 de I a J y la de la mesa y el ventilador, de h a i. Se va.
  - Elimina la silla nº 2, cambia la posición de la silla nº 3, de K a L y la de la silla nº 4 de J a K y la de la mesa y el ventilador de i a j. Se va.
  - Elimina la silla nº 3, cambia la posición de la silla nº 4, de K a L y la de la mesa y el ventilador de j a k. Se va.
  - Elimina la silla nº 4, cambia la posición de la mesa y el ventilador de k a l.
- Se sube sobre la mesa, de pie, coloca el ventilador sobre su cabeza funcionando, y se queda el rato que quiera.

La acción puede ser realizada por una o varias personas, según se desee.

*Canon para 4 sillas, 1 mesa y 1 ventilador, partitura (Aizpuru, 1997: 102).*

Como vimos en el Capítulo II, aunque durante siglos el término "partitura" ha estado vinculado al ámbito musical, a mediados del siglo XX su sentido se vio ampliado por músicos tan experimentales como Jonh Cage o como el innovador coreógrafo Merce Cunningham así como por colectivos "anti-arte" como Fluxus o determinados componentes de ZAJ. En todos los contextos citados la partitura se emplea para organizar la acción de un cuerpo (dependiendo del caso, acompañado o no por objetos y/o instrumentos) en un espacio y en un tiempo, y está abierta a que la "interpreten" otras personas (como una partitura musical).



*Canon para 4 sillas, 1 mesa y 1 ventilador, performance, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 1996 (Aizpuru, 1997: 41, 48, 49).*

Siguiendo esta línea, en la fase de ideación, Ferrer va a dejar plasmadas sobre el papel, y de una forma muy estructurada, las indicaciones necesarias para poner en práctica lo que en su partitura proponga. A su vez, esta proposición deberá ser entendida como el resultado de un concienzudo proceso de depuración de la idea:

“Mi propósito es que la idea sea neta, clara y basta. En realidad, cuando trabajo mis acciones paso mucho tiempo eliminando cosas para conseguir la mayor claridad posible.” (Etxebarria, 2005).

En relación al proceso de la artista es importante subrayar, en primer lugar, que para alcanzar la sencillez expositiva le será necesario trasladar sus ideas al mundo las formas que precisará de un testeado práctico desde el que se confirme si su planteamiento formal y procedimental responde o no al propósito del concepto a abordar. Y en segundo lugar, que durante la ejecución de una acción influirán factores como son: el espacio donde ésta tenga lugar, la voluntad de la artista y de quienes la presencien (en el caso de que los/as haya) y el azar. En torno a tales valoraciones, incluimos la reflexión de Esther Ferrer en el referenciado texto *Utopía y Performance*:

“[...] si la utopía es el lugar del abrigo total, donde se está protegido contra todo, el arte de la performance, por el contrario, es el arte del no-abrigo, tanto por lo que se refiere al performer como por lo que respecta a la performance en sí misma, como obra. Ni el uno ni la otra están protegidos por nada: [...]” (Ferrer, s.d./c).

Así, cuando la artista describe y distribuye en su partitura las acciones y movimientos a desarrollar en el tiempo y en el espacio lo hace consciente y en sintonía de la desprotección a la que hacía referencia en el texto anterior. Para profundizar en esa cuestión, incluimos a continuación un fragmento de la conversación mantenida con Esther Ferrer en 2006:

“Porque lo que es importante en una performance -y eso siempre hay que tenerlo en cuenta-, no es lo que tú has pensado, sino lo que pasa en el momento en que tú haces la proposición que has pensado. Es decir que lo que está ocurriendo es ese momento es mucho más importante que tú habías pensado hacer. Porque si «niegas el accidente», entonces cierras la obra. Y la performance es la obra abierta por excelencia.” (García Muriana: 2006b).

Entendemos pues, que para Ferrer el factor riesgo es una parte fundamental de la Performance, y dado su gusto por el mismo, sus proposiciones deben contemplar e incluso propiciar (depende del caso) la apertura de la obra así como aceptar –en el sentido del Zen- todas y cada una de sus posibles interpretaciones. Esta libertad de actuación está presente en la mayoría de sus partituras como es el caso de su serie Recorridos en las que la artista invita a recorrer el espacio de distintas maneras y donde se incluyen performances con títulos tan sugerentes como *Se hace camino al andar*, *Andar por Hablar* y *Hablar por andar*, *Recorrer un cuadrado*, *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles*, *Como una Canción* o *Huellas, sonidos, espacio*, pero también en muchas otras.

Concluimos entonces que la libertad realizativa que Esther Ferrer brinda en sus proposiciones, contribuye además a fusionar el arte con la vida, como también lo hace el que para su ejecución tan sólo se requiera el cuerpo, el tiempo, el espacio y como mucho, unos pocos objetos fáciles de obtener<sup>28</sup>. Esta es una fórmula creativa que, de acuerdo a nuestro planteamiento y como profundizaremos en el presente bloque y en el siguiente apartado, también es mantenida por la artista en el trabajo que desarrolla al margen de la Performance.

---

28 Cabría mencionar que, como vimos en el Capítulo II, Ferrer experimentó en una ocasión con la técnica del vídeo pero, que nos conste, esto no se ha vuelto a repetir.

**MALLARMÉ REVISÉ O MALARMADO REVISADO**

Se trata de realizar una acción un adoquín señalado como un dado de juego. Todas las versiones son válidas. Entre ellas:

Se oye una grabación con estas dos frases repetidas muchísimas veces:

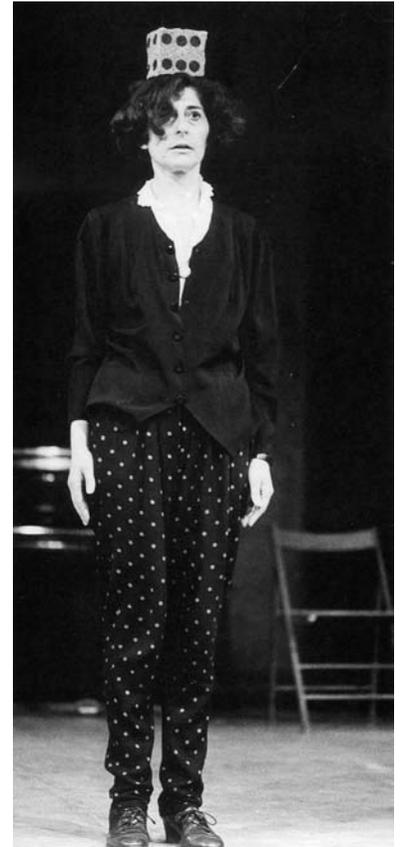
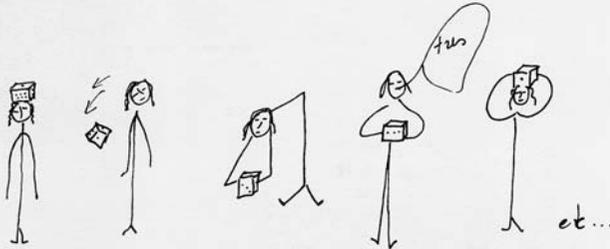
*Un coup de dés, n'abolira jamais le hasard*  
*Toute pensée émet un coup de dés*

La persona que hace la performance tendrá un adoquín marcado como un dado de juego sobre la cabeza y cada vez que oye una frase lo deja caer. Lo recoge, dice el número que ha salido, lo muestra al público y se lo vuelve a poner sobre la cabeza.

La performance puede hacerse también sin grabación.

El ritmo puede ser el que se quiera. Se puede hacer también acelerando o lo contrario.

Cuanto más sonoro sea el suelo mejor.



*Mallarmé Revisé o Malarmado Revisado*, partitura, y performance, Milanopoesia, Milán, 1985 (Aizpuru, 1997: 100 y Sarmiento, 1996: 202).

**HUELLAS, SONIDOS, ESPACIO**

Se trata de recorrer un espacio llenándolo de huellas y sonidos. Cada cual puede inventar la forma de hacer lo que mejor le convenga. Puede realizarse "visible" (con los pies descalzos impregnados de un colorante, o sobre arcilla, u otro material que conserve la huella) o "invisible".

Todas las versiones son válidas. Entre ellas:

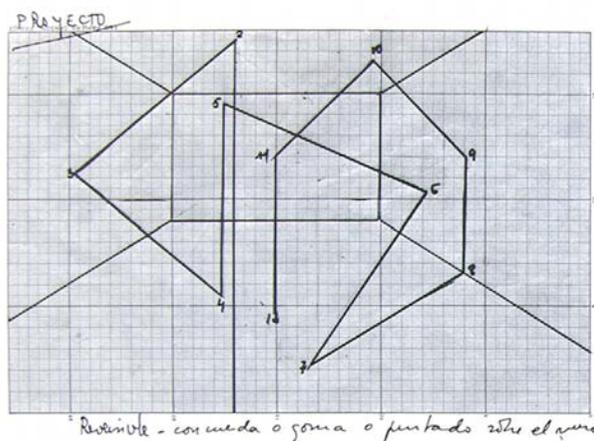
Todos los sonidos son válidos, corporales o no.

La performance puede ser hecha también por cuatro personas sucesivamente a la vez, lo que puede crear problemas de circulación interior que se solucionarán como se pueda.

*Huellas sonidos, espacio* (serie Recorridos), partitura [fragmentos], 1971 ca. (Aizpuru, 1997: 58).

### 1.2.3. LA INSTALACIÓN

La reticencia a exhibir obras susceptibles de ser comercializadas e instrumentalizadas con fines políticos y/o ideológicos fue mantenida por Esther Ferrer hasta alrededor de principios de los años ochenta. Como expusimos en los Capítulos II y III respectivamente, durante mucho tiempo la artista se limitó a proyectar, escribir y anotar sus ideas entendiendo que con ello era suficiente<sup>29</sup>, pues como criticó reiteradamente en su faceta periodística, en el arte todo puede ser recuperado y metabolizado por el sistema<sup>30</sup>. A pesar de los citados peligros y encontrando un modo de evitarlos, en torno a finales de la década de los setenta, la artista realizaba la obra *Hilos* (Bolonía, 1978). Como indicamos en el capítulo anterior, ésta consistió en distribuir un conjunto de hilos atravesando el espacio de uno de los vagones del proyecto Il treno di John Cage transformando así el recorrido de los/as pasajeros/as y un espacio que, a priori, funcionaba como un contenedor en movimiento (medio de transporte). De este modo, a caballo entre la instalación y la acción, la artista materializaba una idea que estaba ya latente en su serie Proyectos espaciales (años 70) y la fusionaba con la acción. En este sentido es importante subrayar que el fuerte componente performático de *Hilos* inaugura una forma de hacer mediante la que Ferrer conseguirá subvertir o como mínimo neutralizar parte del riesgo al que se exponen sus propuestas de carácter más estable u objetual: la instalación<sup>31</sup>.



Serie Proyectos espaciales, boceto, años 70 // *Hilos*, instalación, Bolonia, 1978 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

29 “[...] yo durante mucho tiempo -incluso ahora casi lo pienso también-, pensaba que el arte, con pensarlo era suficiente. Pensaba las obras y las estructuraba en mi cabeza, y tal. Y decía: «hacerlas, bueno pues ¿para qué? ¿para lanzarlas al mercado?». Todo lo que produces es recuperable y alimenta al mercado. Entonces yo trabajaba mucho, hice muchos proyectos, muchos de los cuales son la base del trabajo que he desarrollado luego. Durante mucho tiempo no producía. No habrás visto que he expuesto, ni tan siquiera intentaba exponer.” (García Muriana, 2006b).

30 Véase al respecto O.R.G.I.A, 2008.

31 Con esto no pretendemos decir que la artista sea pionera en la realización de instalaciones en las que el público interviene, pues Ferrer, al igual que otros/as artistas de su época estaría explorando las posibilidades de esa entonces reciente disciplina. El juego de palabras lo tomamos del texto de la artista (Ferrer, s.d./d, ca. 1999).

Por otro lado y en relación a esto, cabría recordar que esta forma de tener en cuenta al/la espectador/a va a estar implícita en aquellas partituras en las que la artista contempla esta opción. Por poner un ejemplo que ilustre la conversión del público en agente activo, nos remitimos a la versión instalativa de la performance *En el marco del arte*, concretamente a la que Ferrer elaboró con motivo de su participación en la Bienal de Venecia (1999). Si bien en la modalidad de acción el público se comporta más bien como observador, en la citada instalación la artista sitúa a quienes la habitan como parte fundamental de la obra de arte a través de un juego de espejos.



*En el marco del arte* (serie *En el marco del arte*), instalación, Bienal de Venecia, 1999 // *En el marco del arte* (serie *En el marco del arte*), performance, Festival ASA, Colonia, 1997 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Para profundizar en esta manera de proceder de Esther Ferrer, a continuación incluimos un fragmento de su texto *Install-acción*:

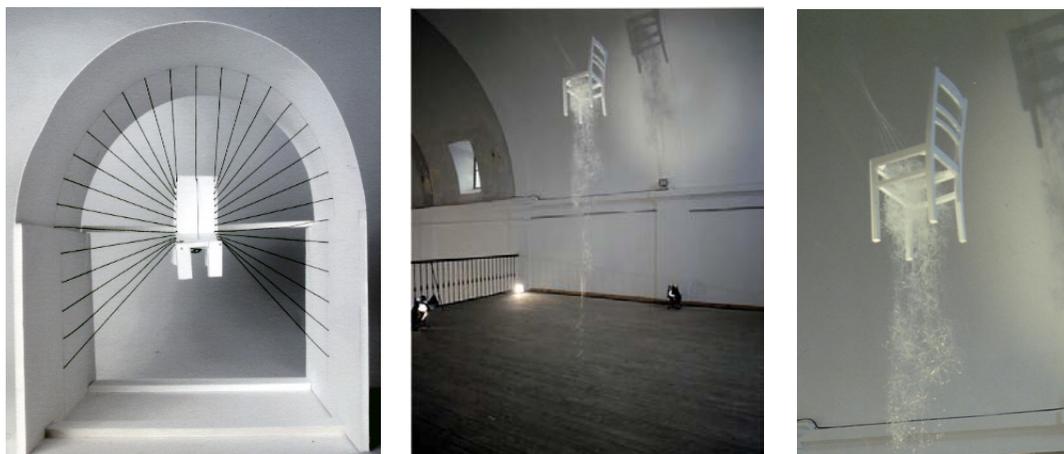
“¿Cómo hablar de este tema cuando para empezar me resulta tan difícil definir la performance o la instalación? En realidad veo tantas similitudes como diferencias entre una y otra, me da la sensación que ambas, performance e instalación, emplean los mismos elementos pero de forma diferente. Es como si la primera, la performance, trabajara lo real en directo y la segunda, la instalación, su imagen en diferido. Quizás es por ello por lo que mi trabajo con frecuencia va de la performance a la instalación y viceversa e incluso se mezclan.” (Ferrer, s.d./d).

Dejando temporalmente a un lado la contaminación a la que hace referencia la artista<sup>32</sup> y atendiendo a su enfoque, quisiéramos resaltar el hecho de que ambas disciplinas tengan en común el uso de los elementos tiempo, espacio y presencia, así como que su principal diferencia resida en el modo de empleo de los mismos:

32 Estudiaremos esa cuestión en profundidad cuando tratemos las características procedimentales de la producción artística de Esther Ferrer en el segundo bloque del segundo apartado.

“[...] si la instalación comprende la acción, tiene también un carácter de fijeza, de estable (stall, establo) de cosa establecida, que no encuentro en la performance, pues esta última es por excelencia la obra abierta, transformable y nómada en todas las circunstancias.” (Ferrer, s.d./d).

Así pues, el componente estable de la instalación podría ser entendido como una de las consecuencias producidas al desplazar el motor de acción del/la *performer* al/la espectador/a. De acuerdo con lo que la artista plantea, ese cambio de roles inevitablemente va a repercutir en el carácter vivencial de las obras, o lo que es lo mismo, en la forma de percibir su concepto. Es por ello por lo que, en el caso de las instalaciones de Esther Ferrer el estudio previo de la idea difiere relativamente al de la performance, ya que los elementos que la compondrán tendrán una duración superior a los que intervienen en una acción, su relación con el espacio es, en cierto modo, mayor y sus posibilidades de modificación no se van a deber a la intervención de la artista.



*Chaise suspendue avec chevelure* (serie Sillas), maqueta e instalación, Fundación Rey Alfonso Henriquez, Toro (Archivo personal de la artista, París, 2006).

En la fase de ideación Ferrer contempla las posibilidades que le ofrecen el tiempo, el espacio y presencia (sujeto/objeto), y consigue contrarrestar el carácter de estabilidad y de clausura de la instalación. El resultado del estudio (espacial, material y poético) de los elementos se verá materializado en lo que la artista llama pre-maquetas<sup>33</sup>. En éstas y de forma similar a como sucede con las partituras de sus performances, la artista testeará el funcionamiento de la idea mediante la tridimensionalidad de los objetos y del espacio. De este modo, la pre-maqueta le permitirá comprobar si, a priori, su idea funciona a sabiendas de los cambios que la idea sufrirá a causa de factores espaciales, lumínicos, etcétera. De hecho, muchas de sus

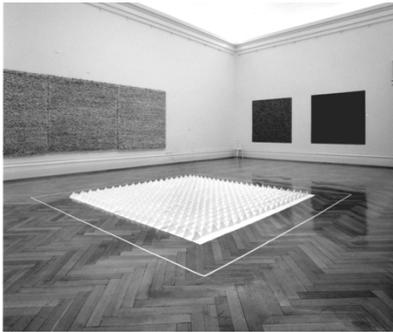
33 Véase al respecto, la reciente publicación sobre sus maquetas (Ferrer 2011), en la que, por primera vez, se ha recopilado el grueso de sus pre-maquetas. Al respecto, cabe decir que gracias a la colaboración de la propia Ferrer, ya en 2006 tuvimos la oportunidad de acceder a las mismas en su estudio de París.

instalaciones han sido concebidas con independencia del espacio en el que finalmente se situarán, y sus acciones no requieren de un espacio predeterminado.

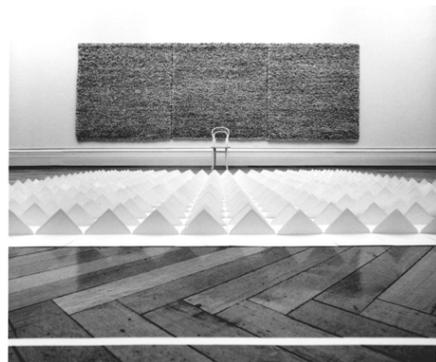
Por otro lado es importante reiterar que, al igual que ocurre en sus performances, en sus instalaciones la artista emplea objetos que bien pueden proceder de su entorno cotidiano o son fáciles de obtener. Asimismo es fundamental subrayar, que en ambas disciplinas, los objetos regresarán a su tradicional contexto donde recuperarán su función y uso habituales, una vez se termine la acción y/o se desmonte la exposición:

“En la mayoría de mis instalaciones, contextualizo materiales provisionalmente, para convertirlos en elementos de la instalación. Cuando se desmonta, el proceso es inverso, sus elementos se re-contextualizan en el marco de lo cotidiano al descontextualizarse del cadre de l’art [marco del arte]. De nuevo ellos cumplirán la función original para la que fueron fabricados. Esta descontextualización efímera acerca mis instalaciones a la performance, un acercamiento reforzado por el hecho de que a cada montaje [sic] de una misma instalación los materiales siempre y cuando son los mismos (sillas, sobres, féretro etc.) son diferentes, como lo será también el espacio/tiempo disponible.” (Ferrer, s.d./d).

De acuerdo a nuestro planteamiento inicial y como profundizaremos en el siguiente apartado, ese proceso de descontextualización y re-contextualización va a llevar asociado un desinterés por uso de objetos “únicos”, que a su vez denota una actitud desmitificadora que se relaciona con su interés por aunar el arte con la vida.



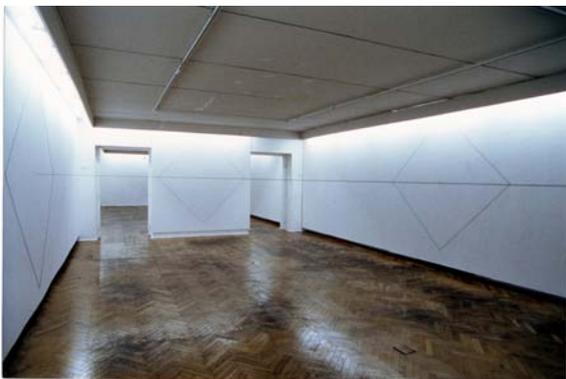
*Memoria*, instalación y performance, Musée d’Art et d’Histoire de Neuchâtel, Suiza, 1990 y UCM, Madrid, 1985 (Archivo personal de la artista, París, 2006).



Por otro lado, el carácter performático que le atribuimos a muchas de sus instalaciones, se incrementa cuando la artista propicia la intervención del factor azar. Éste puede ser activado al dejar en otras manos la adquisición de determinados objetos, así como al procurar la transformación de la materia por medio de factores ambientales y/o corporales que alterarán la obra. A modo de ejemplo en el que ilustren ambas formas de proceder, citaremos su performance y posteriormente instalación *Memoria* (1990). En ambas disciplinas, la parte objetual de la pieza, los sobres (que pueden o no ser comprados por Ferrer) serán modificados respectivamente bien mediante la acción de la *performer* o bien en relación a la temperatura de la sala (ésta oscilará dependiendo del clima y del número de personas que habiten el lugar).

Igualmente es fundamental subrayar que la forma de instalar de Esther Ferrer es muy rica y variada, como también lo son los objetos que emplea para tal fin. Como profundizaremos en el siguiente apartado y como también ocurre en la performance, en sus instalaciones Ferrer optará por el uso de procedimientos como la citada descontextualización y re-contextualización, así como por la repetición formal. Igualmente, y debido a su particular forma de entender y de practicar su arte, la elección y tratamiento de los elementos que las componen dependerán de su idoneidad de cara a abordar las ideas que en ellas subyacen. En relación a esto, si tenemos en cuenta las diferencias entre tipos de instalaciones de Esther Ferrer podríamos clasificarlas en tres.

En primer lugar, identificamos la clase de instalaciones que quizás se aleja menos de sus tradicionales bases, y que invita a quienes las habiten a experimentar su proposición sin intenciones conductistas, como sucede en su Serie Geométrica y en Instalación con 34 sillas y 4 bambús en equilibrio. Aunque sin duda el juego de percepción óptica es su característica fundamental.



*Instalación con rombos* (serie *Obra geométrica*), instalación, Galería Arsenal, Bialystok (Polonia), 2000 (Archivo personal de la artista, París, 2006) // *Instalación con 34 sillas y 4 bambús en equilibrio*, instalación, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1997 (Aizpuru, 1997: [104-105]).

En la primera la artista posibilitará la percepción de las formas que construyen el espacio al habilitar su visión desde distintos ángulos. De este modo, la aprehensión del vacío y del espacio que advierten las formas geométricas instaladas y creadas con hilos se verá modificada ligeramente en base a la ubicación los/as sujetos que las contemplen. De igual manera, en la segunda, la disposición espacial de las sillas y de las cañas de bambú construyen una pieza de bulto redondo abstracta y repleta de vacíos geométricos que invita a rodearla sin poder evitar que se reconduzca la mirada del/la observador/a al punto de mayor tensión de la composición. De esta forma, los objetos utilizados por Ferrer en ambas obras abandonan su función para, y parafraseando a la artista, llevar a la práctica una posibilidad, satisfacer un deseo y mostrar un punto de vista subjetivo que requerirá del uso de una mirada activa por parte del/la espectador/a.

La segunda tipología hallada difiere sustancialmente de la primera por el hecho de que, de manera explícita Ferrer invita al público a participar de forma voluntaria en la obra mediante la acción física y mental. Así, y aproximándose a una de las claves del Arte de Acción, la artista utiliza al/la espectador/a y le da oportunidad de alejarse de su histórico rol. Dentro de esta modalidad incluimos instalaciones como *Mírame o mírate con otros ojos* (1985), *El muro de los inmortales* (2011), *Una proposición ZAJ* (1973-74) o *Le fil du temps* (1997). Si en el caso de la primera, la artista parece inducir a la reflexión acerca del otro y de nuestro yo, en las tres restantes y con un fuerte componente de humor, la artista parece invitar a reflexionar acerca de aspectos relacionados con la muerte y la vida.



*Mírame o mírate con otros ojos* (serie Autorretratos), instalación, Sala AL, Madrid, 1985 (Aizpuru, 1997: 44) // *El muro de los inmortales*, maqueta, s.d. (VVAA, 2011).

La tercera modalidad de instalación a mencionar (y que comprende los aspectos de la primera y la segunda tipología) es aquella en la que la idea y/o el concepto a abordar ha sido anteriormente tratado por Esther Ferrer mediante cualquier otra disciplina. Probablemente

ésta es la clase de instalaciones que más presente está en su producción artística. De entre los numerosos ejemplos hallados, destacamos la performance y también instalación *Vía Crucis* (1996), también titulada *Camino de la cruz*, y la serie iniciada como pintura y dibujo, que posteriormente será abordada desde la instalación *El Poema de los números primos* (años 80).



*Vía Crucis*, instalación, San Sebastián, 1997 // *Números Primos*, Parque El Prado, Vitoria, 2003 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Si bien en la primera la seriación de cruces, carteles y reclinatorios remiten al recorrido del vía crucis cristiano (puesto en práctica por la artista y de acuerdo a su punto de vista en su versión performática), en la segunda Ferrer parece ir ampliando espacialmente en distintos medios y soportes el desarrollo de la lógica de los enigmáticos números primos. Esto también ocurre con acciones como *Perfiles* que desde su planteamiento conllevan la realización de una instalación y con esculturas que al instalarse plantean una proposición como *Le fil du temps* o *Una proposición ZAJ*, también titulada *Silla ZAJ*.

Finalmente y vinculado a ambas disciplinas, quisiéramos subrayar el hecho de que en las instalaciones y performances de Esther Ferrer la interpretación del público pase por su experiencia personal, o lo que es lo mismo, por sus propios filtros, posibilitando así múltiples lecturas que enriquecerán sus obras.

#### 1.2.4. PIEZAS DE CARÁCTER OBJETUAL

Desde principios de los años ochenta, Esther Ferrer ha ido nutriendo su producción artística con numerosas piezas de carácter objetual. A diferencia de lo que ocurre en sus performances e instalaciones, en éstas la presencia de la acción y del espacio estará muy limitada, y por este motivo cada una de las partes integrantes va a ver potenciada su cualidad de elemento significativo. Esto puede apreciarse en series tan tempranas como *El libro de las cabezas*

o Proyectos espaciales que si bien fueron iniciadas en la década de los setenta, Ferrer no comenzaría a exhibir hasta 1983 (en *Fuera de Formato*, Madrid) <sup>34</sup>. En palabras de la artista:

“Hacia las maquetas, los dibujos, y a mí esto me bastaba. Verdaderamente, tranquila. Y luego, poco a poco, surgió lo de *Fuera de Formato* en Madrid. Luego la Galería Buades me pidió una exposición de *Los números primos*, y por qué no.” (García Muriana, 2006b) <sup>35</sup>.

Como estudiaremos en el presente punto, para la realización de esta tipología de obra (cuyo fin seguirá siendo abordar una idea) Ferrer empleará las técnicas del dibujo, de la fotografía y del ensamblaje, y a menudo, el uso de éstas va a ser combinado con el de otras. Es por todo ello, por lo que hemos estructurado el actual punto en tres epígrafes desde los que nos proponemos examinar las herramientas procedimentales mentadas en relación a su finalidad así como a los distintos contextos disciplinares. De este modo, nos proponemos identificar el uso del dibujo, de la fotografía y del ensamblaje en su producción artística, así como señalar el carácter performático hallado en los mismos.

En este sentido conviene mencionar que, como en sus performances e instalaciones, la artista va a optar por el uso objetos cotidianos y de materiales pobres, así como por un planteamiento formal minimalista. De acuerdo a nuestro enfoque, por medio de ello así como de la consideración de las posibilidades formales, funcionales y contextuales de los objetos, Ferrer va a reducir el impacto de la ausencia de la acción en directo y del espacio instalativo al redirigir la atención del/la espectador/a al resultado de la combinación de los elementos que conforman sus piezas de carácter objetual.

#### 1.2.4.1. DIBUJO

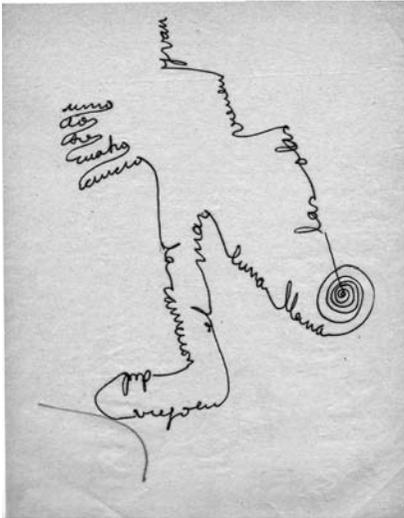
Como estudiaremos a continuación, Esther Ferrer utiliza la técnica del dibujo en cualquiera de las fases de creación implicadas en la elaboración de una obra. Conviene aclarar que esto no conlleva que lo emplee en todas y cada una de las disciplinas. Por lo general, en

---

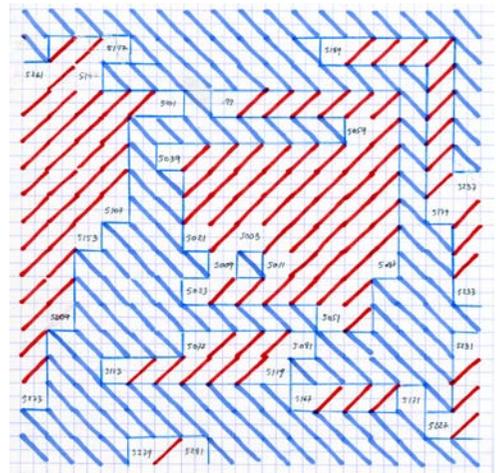
34 “Fuera de Formato [...] nace como respuesta a un deseo de evidenciar la continuidad de las prácticas conceptuales en el panorama artístico español, unido a una intención de ofrecer un balance que reflejara las derivaciones en sus planteamientos originales generadas durante su desarrollo en nuestro país.” (Gutiérrez Serna, 1997).

35 Por sus declaraciones, presuponemos que el cambio de actitud de Ferrer fue debido a una evolución personal. Sin embargo no podemos evitar plantearnos si su participación en las referenciadas exposiciones pudo verse influida por motivos relacionados con los propósitos expositivos de los/as organizadoras/es y de la galerista. Como apuntamos en el Capítulo II y hasta la fecha se registra a nivel historiográfico, la artista Concha Jerez y la galerista Mercedes Buades fueron pioneras en procurar la visibilidad del arte de vanguardia en el contexto español (en el caso de la segunda, incluso durante el franquismo).

su producción artística el grafismo tiene un carácter transitorio que va a estar vinculado al proceso creativo pero también puede tener un carácter definitivo, autónomo o colaborativo. Así, el dibujo podrá funcionar: a) para describir, temporalizar y/o contextualizar los elementos que intervienen en una acción o que compondrían una instalación<sup>36</sup>; b) como parte de una obra (técnica usada junto a otras; c) para desarrollar un estudio en particular que antecede la traslación de la idea al material, como puede ser la lógica de los números primos o del número Pi, por poner dos ejemplos; y d) a modo de instrumento a través del cual dar forma a un concepto (dibujo autónomo).



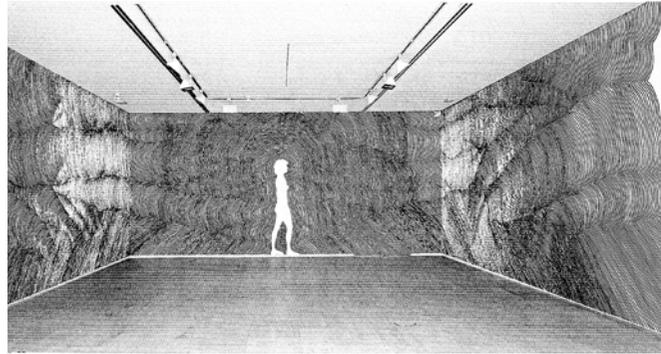
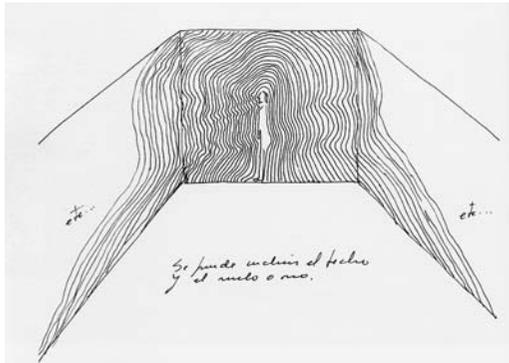
*Dibujo antiguo 3, Dibujo (para el libro de poemas La isla de Blanca Calpalsoro), Dibujo antiguo 13, dibujos, mediados de los 60 ca. (Archivo personal de la artista, París, 2006).*



*Los números primos, instalación, 1987 // Azul y rojo (serie Números primos), dibujo, s.f. (Archivo personal de la artista, París, 2006).*

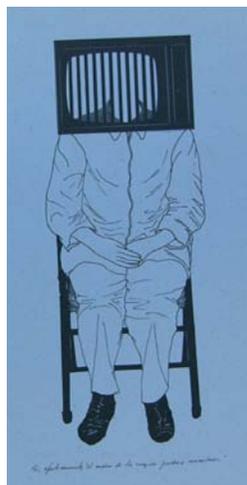
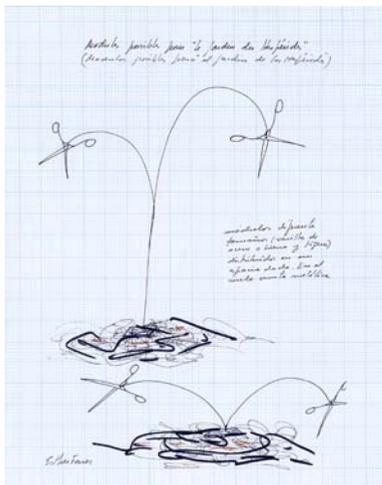
36 Al respecto, cabría aclarar que utilizamos el condicional porque, como comentamos en el epígrafe dedicado a la instalación, algunos de estos dibujos en los que Ferrer deja constancia de una suerte de ideas que quedan latentes sobre el papel, sin saber si algún día serán o no materializadas.

Así pues, cuando Ferrer emplea esta técnica en una performance, su presencia la podemos hallar tanto en la partitura como en la propia acción, como sucede en acciones e instalaciones como *Perfiles* (1997-...) o *Íntimo y Personal* (1973-...).



*Perfiles*, partitura de la performance e instalación, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1997 (Aizpuru, Margarita, 1997: 88 y Archivo personal de la artista, París, 2006).

De manera similar, en el caso de la instalación, el dibujo será fundamental en la descripción del proyecto (donde también suele incluir croquis y otras indicaciones de carácter gráfico) o puede ser usada como parte de la misma como ocurre en *El sueño de la razón engendra monstruos* (2003).



*El jardín de las Hespérides*, boceto para la instalación, s.f. (Pérez, 1999: 83) // *El sueño de la razón engendra monstruos*, dibujo e instalación en el espacio público, *Carteles para la supervivencia*, San Sebastián, 2003.

Igualmente, la artista lo emplea con frecuencia en muchas de sus piezas de carácter objetual, como son la mayoría de las páginas que componen las series *El libro de las cabezas* o *El libro del sexo*. Mientras que, y en ocasiones puntuales, su tratamiento va a ser autónomo constituyéndose así como disciplina.



*Autorretrato trabajado con dibujo* (serie *El libro de las cabezas*), fotografía-intervenida, 1996 // *Autorretrato trabajado con círculo* (serie *El libro de las cabezas*), fotografía-intervenida, 1994 // *Sin título [Eva]* (serie *El libro del sexo*), fotografía-intervenida, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

En todos y cada uno de los contextos disciplinares citados, los dibujos de Ferrer no van a tener como fin la fiel representación de la realidad o la recreación de un relato (como ocurre en su vertiente más academicista), sino que va a ser empleado como una herramienta desde la cual abordar una idea personal de diversas formas tal y como ya hemos comentado.

### 1.2.4.2. FOTOGRAFÍA

Como profundizaremos en el presente epígrafe, el empleo de la fotografía en la producción artística de Esther Ferrer se asemeja mucho al del dibujo (con excepción de la fase procesual de concreción de la idea). En ambos casos y como también ocurre en sus ensamblajes, para la artista la mencionada técnica funciona como una herramienta a través de la cual dar forma a una idea o abordar un concepto. Aunque por lo general, Ferrer trata de manera autónoma esta ahora también disciplina, su uso también lo encontramos en muchas de sus instalaciones y ensamblajes. En todos los contextos citados, la imagen fotográfica va a ser manipulada por la artista a posteriori mediante el dibujo, el fotomontaje, el ensamblaje o el collage, y por ello a partir de ahora nos referiremos a éstas como fotografías-intervenidas.

De entre las posibilidades que esta técnica ofrece a la artista destacamos las siguientes: su capacidad de capturar un instante, de retratar diferentes partes del cuerpo, de multiplicarlo, de funcionar a modo de metonimia/sinécdoque/metáfora del mismo, de generar una imagen seriable que posteriormente se puede intervenir. En este sentido, cabría subrayar su idoneidad para remitir a aspectos que, como estudiaremos en el siguiente apartado, son de gran interés para Ferrer, como son: la temporalidad, la espacialidad, la identidad, y la performatividad, sobre todo si ésta se asocia al cuerpo.

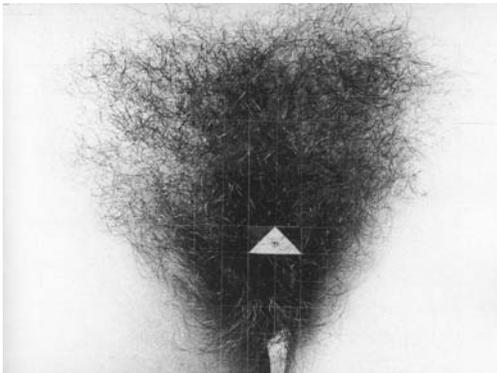
Vinculado a todo esto encontramos, que el tipo de fotografías empleadas por la artista en sus trabajos se van a caracterizar por su sencillez, por su tendencia minimalista y porque en ellas la asociación de ideas se lleva a cabo mediante la utilización de elementos de naturaleza cotidiana y de fácil obtención. Así, en la mayor parte de las obras en las que introduce la fotografía éstas van a combinar la imagen del cuerpo (fragmentado o no) con elementos cotidianos y/o con textos a modo de collage. De éste modo, Ferrer logra generar nuevos significados y/o plantear ciertas situaciones.

Según se contempla en su producción artística, la primera vez que Esther Ferrer hizo un uso de la fotografía fue a principios de los años setenta y en una obra titulada recientemente como serie *Antigua* de la serie *El libro de las cabezas* (1973-...). Ésta está conformada por once “páginas” en las que, a través del dibujo, del recorte, del collage y de la escritura, la artista interviene diversos autorretratos en blanco y negro. Con ellas, Ferrer inicia en su obra el modo de hacer que, y hasta la actualidad, caracterizará a sus fotografías-intervenidas.



Serie *Antigua*, fotografía-intervenida, 1973 [detalle] // *Autorretrato trabajado con Scotch*, fotografía-intervenida, 1999 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Entre los rasgos fundamentales identificados en esta tipología de obra destacamos, en primer lugar, que salvo en ocasiones puntuales el sujeto retratado es la propia artista; en segundo lugar, que las imágenes son en blanco y negro; y en tercer lugar, que el encuadre se centra en una zona corporal. Casi siempre y dependiendo del caso, el área retratada va a hacer referencia al título y al tema de la pieza así como al de la serie en la que se inscribe. Por poner unos ejemplos que ilustren lo anterior, en las series *El libro de las cabezas*, *El libro del sexo* y *El libro de las manos*, Ferrer parte de la imagen de un rostro, una vagina, un pene y unas manos para mostrar cuál es su punto de vista acerca de cuestiones relacionadas con la identidad, el sexo, el género, la sexualidad o el arte, respectivamente.



... y oyeron las voces del Dios Eterno que recorría el jardín hacia el atardecer (serie *El libro del sexo*), fotografía-intervenida, 1981 (Pérez, 1999: 69) // *Autorretrato con manos y ojos blancos* (serie *El libro de las manos*), fotografía-intervenida, 1977-... (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Basándonos en sus declaraciones, el motivo por el cual incluye en el título de las mencionadas series la palabra “libro” está relacionado con que la artista concibe a modo de página cada una de las creaciones que componen estas series abiertas (o intencionadamente inacabadas). Teniendo en cuenta la importancia que el proceso tiene en la vía de actuación artística de Esther Ferrer, hallamos una clara conexión entre su articulación por series, y los capítulos y páginas de un libro (un libro se da por acabado cuando el/la autor lo decide y por incompleto, cuando éste/a fallece).

Por otro lado, es importante señalar el hecho de que Ferrer exhiba estos trabajos, bien individualmente, bien de forma conjunta, por grupos o parejas, aproximándose en el segundo caso al modo expositivo de la Instalación. Habitualmente, tal elección irá reñida al tema y/o motivo de la exposición en la que participen sus obras. Como ejemplos mencionamos respectivamente, la serie de Los árboles de la ciencia del bien y del mal, y las piezas *Sexo nacional*, *Sexo internacional* o *HF/HF-FF/HH*; perteneciendo todas ellas a la serie Libro del sexo.



Imagen de la exhibición *La serie de las series* en ARCO, Stand *El País*, Madrid, 2009.

Visto desde otra perspectiva, en las fotografías-intervenidas de Ferrer reconocemos una submodalidad a la que, a partir de desde este momento, nos referiremos como foto-acciones. En ésta se aprecia un claro interés por aspectos relacionados con la acción del tiempo, la duración y la transformación. Asimismo, y en relación a la intensidad de su componente performático, diferenciamos entre aquellas que, como sucede en *Euroretratos* (2001-...), capturan ciertos instantes de una acción, y entre las que tienen por propósito ilustrar la acción del tiempo (un tiempo dilatado), sobre el cuerpo y su transformación, como por ejemplo en *Autorretrato en el tiempo* (1981-...). En relación al aspecto formal de las mismas, es importante mencionar que, a diferencia de las primeras, las segundas forman parte de un proceso per se inacabado ya que su composición no se completará hasta que el sujeto retratado decida hacerlo o fallezca.



*Eurorretratos*<sup>37</sup>, fotografía-intervenida, 2001-... (Archivo personal de la artista, París, 2006).

37 La serie *El libro de las cabezas* o *Le livre des tetes* estará compuesta además de por las diferentes páginas que dan nombre a dicha serie como *La Caída*, *A partir del punto 0 un sexo ZAJ*, *Los árboles de la ciencia del bien y del mal*, entre otras, por las piezas y/o series (según el caso) *Autorretrato en el tiempo*, *Autorretrato aleatorio*, *Simulacro de disolución*, *La evolución de las especies* o por los *Eurorretratos*.

Igualmente y al margen de la submodalidad de las foto-acciones, en las fotografías-intervenidas de Esther Ferrer encontramos piezas doblemente tituladas como *Simulacro de disolución* o *De la nada a la nada*, o *Metamorfosis* o *La evolución de las especies* en las que, partiendo de una única foto la artista aborda cuestiones relacionadas el trinomio tiempo-espacio-presencia. En ellas, y con ese propósito, la artista emplea la repetición, la seriación y el tratamiento digital de la imagen para plasmar un concepto en cuestión.



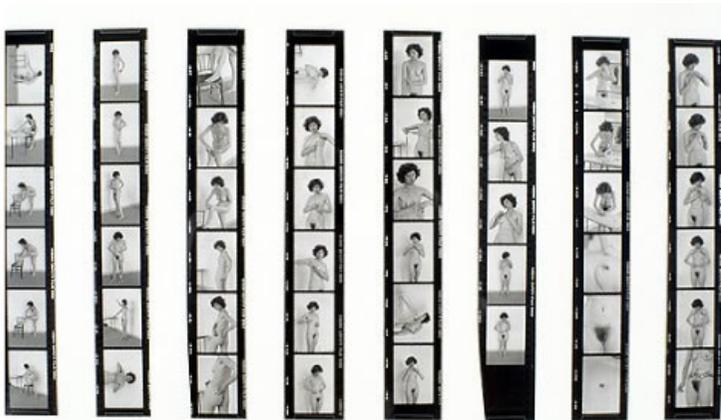
*Metamorfosis* o la *Evolución de las especies*, fotografía-intervenida, 2005-... (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Como apuntamos anteriormente, hallamos el empleo de la fotografía también y de manera puntual en algunas de las instalaciones y de los ensamblajes de Esther Ferrer. En *Mirame o Mirate con otros ojos*, el retrato de la artista y el espejo que se encuentra a su lado son mostrados al/la espectador/a como las dos posibilidades a las que alude el título de esta instalación. En el ensamblaje *Objeto Descontextualizado enmarcado* sin embargo, la imagen inserida en el marco no ha sido generada por la artista sino que es una especie de postal. A diferencia de la anterior, la combinación de los elementos que conforman esta pieza no invita a accionar en un sentido físico pero sí intelectual o mental.



*Objeto descontextualizado enmarcado* (serie Objetos enmarcados), ensamblaje, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Finalmente, y como casos aislados, cabría mencionar que, a petición de otras personas, la artista ha expuesto en diversas ocasiones un conjunto de fotografías que documentan el proceso de realización de una performance, como es el caso de *Íntimo y Personal*<sup>38</sup>.



*Íntimo y Personal. Una proposición*, performance [negativos], 19757 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

38 A nuestro modo de ver, el interés de exhibir estas fotografías (así como del documento audiovisual en el que se registra a la artista -probablemente, unos años antes- realizando una serie de acciones llamadas Acciones Corporales, entre las que se encuentra la citada acción) reside en la privacidad de los espacios en los que Esther Ferrer llevo a cabo una suerte de performances.

Por otro lado, consideramos imprescindible profundizar en las siguientes dos cuestiones. La primera es que, en la mayoría de las ocasiones, el sujeto que aparece retratado en sus fotografías es la propia artista. La segunda es que la persona que pulsa el disparador no es Esther Ferrer, aunque es ella quien toma las decisiones relativas a la fotografía (punto de vista, encuadre, etc.). En relación a la primera cuestión quisiéramos aclarar que, y según la artista, esto se debe a los siguientes motivos: a) la viabilidad que supone contar con un modelo cuando la artista lo estime conveniente (máxime si como en *Autorretrato en el tiempo* la idea requiere de un mismo sujeto); b) la asequibilidad que en términos financieros comporta el no tener que contratar a un/a modelo; y c) el rechazo de quienes se muestran reticentes a que manipulen su imagen.



*Autorretrato trabajado con scoth 2* (serie *El libro de las cabezas*), fotografía-intervenida, 1999 // *Autorretrato deformado* (serie *El libro de las cabezas*), fotografía-intervenida, 1985 (Archivo personal de la artista, París 2006).

Por tales motivos, Ferrer optó por trabajar con fotografías de su propio cuerpo, convirtiéndose de este modo, en casi todos los casos y “a pesar suyo”, en el sujeto de representación de las mismas. Sin embargo, y aunque como la artista declara, en su trabajo plástico y performático no pretende aludir a su persona, en cierto modo e inevitablemente lo hace. Presuponemos que a dicha confusión contribuye el que la artista utilice la palabra “autorretrato” en aquellas obras que componen su serie *Autorretratos*, aunque al fin y al cabo éstos lo son. Y que trabajos como *Autorretrato en el tiempo* destiñan una cierta biografía corporal, también “a pesar suyo”.

Respecto al hecho de que las fotografías que Esther Ferrer produce y manipula no hayan sido tomadas por ella misma sino por un o una profesional, es fundamental recordar, por un lado, la poca importancia que la “autoría” técnica empezó a tener gracias al Arte Conceptual, y por otro, y vinculado a esto, que el/la fotógrafo/a tome la fotografía de acuerdo a lo especificado

previamente por la artista. Así y dado que la imagen resultante es obtenida de acuerdo a las indicaciones, a las elecciones formales, procedimentales y conceptuales de Ferrer, una vez más nos encontramos con que el empleo de la técnica y de la disciplina artística no es tradicional. De este modo, y como demuestran sus fotografías-intervenidas y las imágenes incluidas en sus instalaciones y ensamblajes, la artista no hace un uso de la fotografía con la intención de representar fielmente la realidad (aunque se valga de ésta como referente), ni requiere de virtuosismo ninguno, sino que se vale de ella para presentar una idea o para abordar un concepto filtrados por su punto de vista<sup>39</sup>.

En este sentido, consideramos que el uso de la imagen del cuerpo (fragmentado o no) funcionará como un elemento significante más (a veces, a modo de metáfora o metonimia) a través del cual Ferrer examinará cuestiones relacionadas con la condición humana desde el plano de lo natural (lo físico y efímero) y de lo artificial (lo social, la moral, lo ideológico, entre otros). Como profundizaremos en el siguiente apartado, podríamos afirmar pues que el empleo de su imagen responde a una necesidad de tratar un concepto que va unido, bien a la acción del tiempo y del espacio sobre una presencia (en el caso de Autorretrato en el tiempo, de Simulacro de disolución o de Metamorfosis), bien a la acción de una presencia en un tiempo y en un espacio (Eurorretratos o El libro del sexo). De acuerdo a esto y por tratarse de conceptos abstractos y/o extrapolables al conjunto de la humanidad o a un colectivo particular, como es el de las mujeres o el de los no heterosexuales, la identidad de quien es retratado no es relevante.

### 1.2.4.3. ESCULTURA Y ENSAMBLAJE

El número de piezas en las que Esther Ferrer utiliza la técnica del ensamblaje es muy amplio. Como en los casos del dibujo y de la fotografía, hallamos su uso en composiciones autónomas que habitualmente devienen en series y que, dependiendo de la ocasión, son exhibidas a modo de instalación. Dado que desde un punto de vista formal, éstas van a conformarse mediante la unión (física o visual) de objetos cotidianos y/o textos, nos referiremos a ellas a partir de ahora empleando el término ensamblajes. De forma similar a como sucedía con sus fotografías-intervenidas, las ideas que Ferrer aborda en éstos van a estar relacionadas tanto con el elemento principal que las compone como con el título de las obras o de las series a la que pertenecen.

---

39 En relación a esta cuestión, es curioso que, desde ámbitos como la filosofía, la sociología o la antropología se haya puesto de relieve la no imparcialidad del/la sujeto que documenta fílmica, sonora, videográfica o fotográficamente, cualquier tipo de realidad. De acuerdo a este enfoque, la selección de fragmentos a registrar, los aspectos formales tales como el encuadre, la textura o el tratamiento del color —por citar algunos— así como su posterior edición y/o montaje, e incluso la plataforma de divulgación, cargarán de connotaciones subjetivas una realidad aparentemente objetiva, tal y como sucede con la mirada etnocéntrica.

En este sentido, cabría mencionar que el que estas creaciones carezcan de la acción in situ (tanto de la artista como de la del/la espectador/a) y del diálogo directo con el espacio en el que se ubican, va a reforzar el protagonismo de los objetos, y en el caso de que las haya, también el del contenido de las palabras. En cierto modo, los inconvenientes a los que nos referimos también podrían ser vistos como ventajas, pues la anulación de la presencia de la artista (física y fotografiada) y la atenuación del espacio circundante van a “despejar” el camino a la idea y a potenciar la relación de los elementos significantes que la componen. En continuidad con esta reflexión, nos planteamos si éste es el motivo por el cual en sus ensamblajes –mejor que en otra disciplina- es más fácil reconocer el particular sentido del humor de la artista así como los giros dialécticos y juegos formales empleados por la misma.

Teniendo en cuenta lo anterior y en coherencia con su forma de crear, la artista va a optar una vez más por una elección de los elementos en base a las posibilidades formales, funcionales, contextuales y poéticas de los mismos así como por un tratamiento minimalista. En este sentido cabría mencionar que, como en el resto de disciplinas y técnicas estudiadas, Ferrer recurrirá a la repetición y a la re-contextualización de los objetos “en el marco del arte” con el fin de materializar sus ideas. De acuerdo a su procedencia y dada su diversidad, a continuación desarrollaremos nuestra exposición en base a si éstos se vinculan a) con el mundo del arte o b) si proceden del ámbito de lo cotidiano.

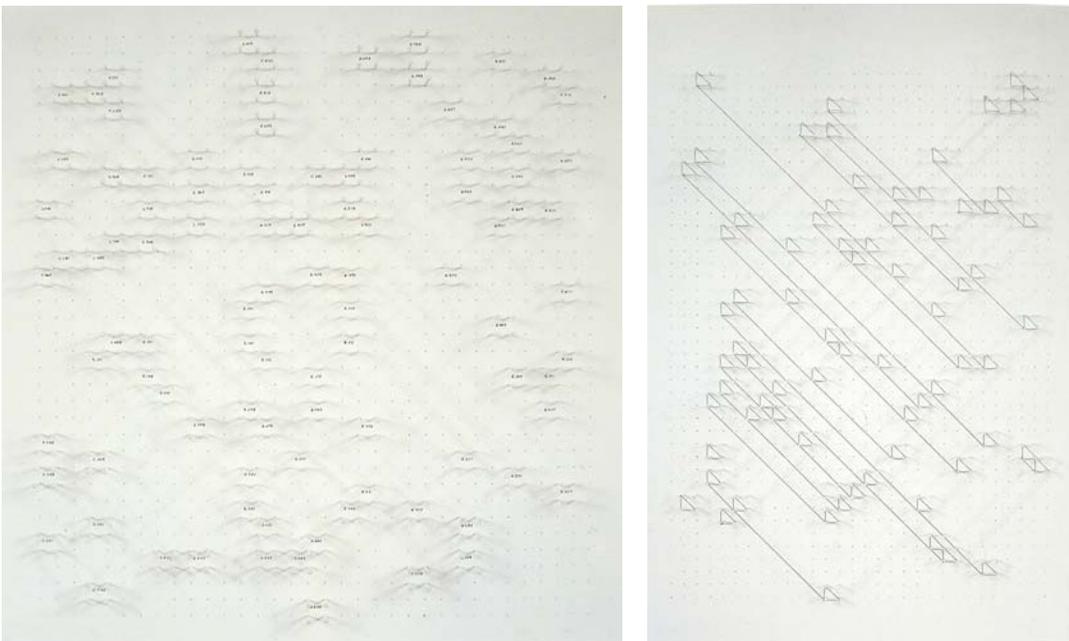


*Ateísmo* (serie Historia de las Religiones), ensamblaje, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

## A) Relacionados con el mundo del arte

Dentro de los ensamblajes en los que Esther Ferrer utiliza como el elemento principal y/o como hilo conductor un objeto asociado históricamente al ámbito artístico, por su reiteración diferenciamos entre dos tipos. Por un lado están aquellas piezas en las que emplea el lienzo, y por otro, en las que usa el marco. Aunque en ambos casos su función nos remite a la tradición pictórica, el primero está connotado por el uso que como receptáculo de realidad se le ha dado (durante siglos, ésta ha sido objetiva, ampliándose a partir del siglo XX a la de subjetiva); mientras que el segundo se asocia a la consagración artístico y/o cultural. En relación a esto, cabría subrayar que el lienzo sólo forma parte del ámbito artístico arte, mientras que el marco tiene un carácter cultural.

Teniendo en cuenta que el estricto proceso de depuración formal al que la artista somete a la idea pasa por la criba de los elementos que intervienen en sus obras, consideramos que la elección del lienzo va a estar relacionar: a) con su cualidad de soporte y de receptáculo; y b) con su historia. Con el fin de ilustrar el primer planteamiento, ponemos como ejemplo la serie *El Poema de los números primos* (años 80-...), en la que la artista desarrolla sobre el lienzo un proceso científicamente comprobado e declaradamente inusual e incomprensible como es la evolución de los números primos. Sin embargo, en estos ensamblajes Ferrer sustituirá y/o permutará (dependiendo del caso) el uso de la pintura o la tinta por el del hilo y los clavos, y el de la tela por el del papel o el del suelo.



*Serie Números primos*, 1988, ensamblaje // *Serie Números primos*, ensamblaje, 1987 (Maur, 1997: 155).

Asimismo y como ejemplos de nuestro segundo planteamiento citamos las piezas *Homenaje a Fontana* (1987), *Hommage au a Douanier Rousseau, Lienzo Femenino* (1987) y *Lienzo Masculino* (1987). Como los títulos de las dos primeras indican, ambas son un homenaje a dos artistas reconocidos como parte de la Historia del Arte, con mayúsculas. Sin ánimo de extendernos en sus temáticas, nos centraremos en el hecho de que las referencias al padre de la pintura gestual se producen mediante el rasgado y el cosido de dos lienzos, y que la medalla y el cordón con el que la artista “condecora” el soporte en blanco del pintor francés<sup>40</sup> remiten a una chocante anécdota que se relaciona con el citado personaje<sup>41</sup>. Al margen de tales guiños<sup>42</sup> y como profundizaremos en el tercer apartado, en *Toile Femenine* y *Toile Masculine* la combinación formal de los elementos alude explícitamente al género del soporte en el que están inseridos dos sexos protésicos, en relación al sexo-biológico y a la autoría.



Ferrer, 1984e // *Homenaje a Rousseau aduanero*, ensamblaje, años 80 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

En lo que se refiere a la consagración artístico-cultural a la que nos remite el objeto “marco”, consideramos que está muy presente en un sentido conceptual además de en los numerosos ensamblajes en los que Esther Ferrer los utiliza, también en la performance y en la instalación que participan en la vasta serie de *En el marco del arte* (1992-...). Al centrarnos en las distintas series que componen la también titulada *Dans le cadre de l’Art*, advertimos que la forma

40 Véase al respecto: Ferrer, Esther (1984e): “Rousseau, ni aduanero ni ingenuo”. *El País*, <Artes>, 27/10/1984, p. 4.

41 Según la conversación mantenida en 2012 con Esther Ferrer, esta pieza surge de la lectura de una biografía publicada del artista, en la que se hace referencia al momento en que, tras ganar un premio de pintura de poca trascendencia, Rousseau decidió hacerse unas tarjetas donde rezaba “D. Rousseau, pintor condecorado/medallé”.

42 Como iremos viendo al hilo de nuestra exposición, Esther Ferrer recurrirá a la alusión de muchos otros artistas de renombre que son de su interés, bien a modo de homenaje o de revisión.

de aludir, de emplear, de construir y de presentar el marco es tan diversa como los temas abordados en ellas. Con ánimo de arrojar luz en esta cuestión (sin profundizar en ella puesto que su tratamiento está reservado para el tercer apartado), nombramos las series y piezas *Objetos enmarcados*, *Objeto contextualizado/ Objeto Descontextualizado*, *Historia de las religiones*, *En el marco del arte & lenguaje*, *En el marco del Arte Monumental*, entre otras. A excepción de la última serie citada, en todas ellas –aunque no en su totalidad– Ferrer va a utilizar el marco acompañado bien de otros marcos, bien de textos o bien de otra suerte de objetos. Como sucede con el resto de su producción artística y también empleando la repetición y la re-contextualización de los objetos en el marco del arte, de la relación de todos ellos el/la espectador/a obtendrá su lectura. En este sentido, cabría señalar que tal objeto no es utilizado para enmarcar cuadros sino una selección de objetos en tres dimensiones que previamente ésta halla seleccionado. Si reflexionamos acerca de la relación entre el tratamiento que Esther Ferrer da al referenciado objeto y su tradicional función, comprobaremos que lo que en su interior se halla es automáticamente incluido en el ámbito artístico o bien señala la artificialidad de las convenciones artísticas, culturales, lingüísticas, religiosas y sociales, pero también incluye la realidad fusionando la vida con el arte.



*Acertijo [En el marco del arte & del lenguaje]* (serie *En el marco del arte*), ensamblaje, 1992 // *En el marco del arte* (serie *En el marco del arte*), s.d., performance (Archivo personal de la artista, París, 2006).

## B) Inscrito con el ámbito de lo cotidiano

De acuerdo a lo expuesto en la pasada introducción, en el actual epígrafe incluiremos aquellos ensamblajes en los que Esther Ferrer no utiliza elementos que tradicionalmente hayan estado asociados al ámbito artístico. Debido a la diversidad y al número de obras en las que la artista emplea objetos procedentes del ámbito de lo cotidiano<sup>43</sup>, en esta ocasión, nos hemos

<sup>43</sup> Al respecto, conviene recordar que fue la generación de artistas a la que pertenece Esther Ferrer la que conseguirá introducir de manera definitiva en el ámbito artístico el uso de esta clase de objetos.

decantado por hacer una diferenciación en base a si se trata de una obra autónoma o si pertenece a una serie<sup>44</sup>.

Así, en la primera modalidad hallamos piezas como *Portrait imaginaire d'Eric Satie* o *L'uccello di Leonardo*, que si bien hacen referencia a los artistas incluidos en sus títulos no contienen ningún objeto comúnmente asociado al ámbito artístico. Si relacionamos sus títulos con la combinación de elementos de ambas obras, observamos una relación entre su contenido lingüístico (título) y su forma que apunta a la reflexión que Esther Ferrer hace de la contribución de quienes por sus aportaciones fueron consagrados dentro del mundo del arte pero en diferentes momentos y circunstancias.



*Portrait imaginaire d'Eric Satie* (*Retrato imaginario de Eric Satie*), ensamblaje y fotografías, instalación en la Galería Trinta, Santiago de Compostela, 2008 // *Sin título [Homenaje a Mallarmé]*, objeto-intervenido 1997 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

En la segunda modalidad encontramos creaciones que, si bien podrían haber surgido de forma aislada, con el tiempo y por voluntad de la artista se han ido convirtiendo en partes integrantes de determinadas series. Este es el caso de la serie *Pavés* y de algunas piezas que habitualmente Ferrer expone a modo de dueto como *Música ZAJ*. Si nos centramos en la más extensa (*Pavés*), es importante mencionar connotaciones formales como su peso y funcionales como parte del empedrado urbano, o como la adquirida en el *Mayo Francés* como arma arrojadiza popular. Asimismo, y como también ocurre en muchas de las creaciones en las que la artista emplea sillas, Ferrer reitera el uso del adoquín en sus ensamblajes pero también en sus instalaciones y performances, como por ejemplo, en su homenaje al poeta del

44 Proponemos esta clasificación con el fin de estructurar el presente epígrafe y de evitar profundizar en aspectos formales, procedimentales o conceptuales ya que, como indicamos en la introducción del capítulo, hemos reservado su tratamiento para el siguiente apartado.

s. XVIII Stéphane Mallarmé. No obstante y en continuidad con la mencionada comparativa, cabría subrayar que por su contexto la silla remite al ámbito de lo privado, mientras que el adoquín dirige nuestra atención a la calle, a lo público.

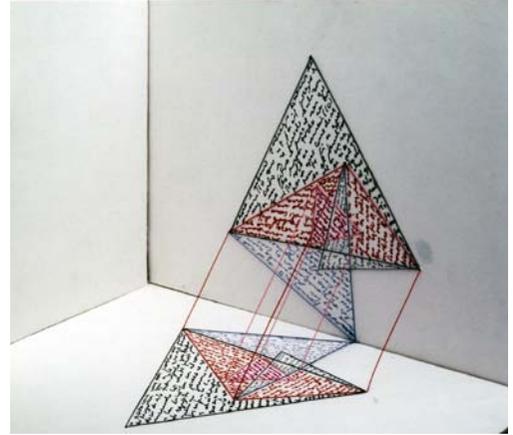
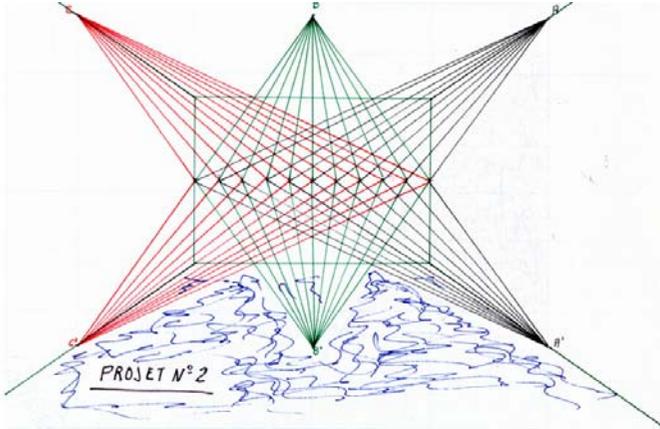
Así, mediante la asociación de ideas que se generan al relacionar los contextos y/o funciones (anteriores y presentes) de los objetos, Esther Ferrer consigue elaborar composiciones escultóricas que requieren de la mirada activa del/la espectador. De este modo, y mediante el uso de los mínimos elementos la artista logra unir el arte con la vida y, en cierta medida, paliar la ausencia de la acción y del espacio en sus ensamblajes. Asimismo, su uso de la escultura cobra una dimensión que se acerca a las vanguardias artísticas y se aleja de su sentido tradicional.

#### 1.2.4.4. PROYECTOS

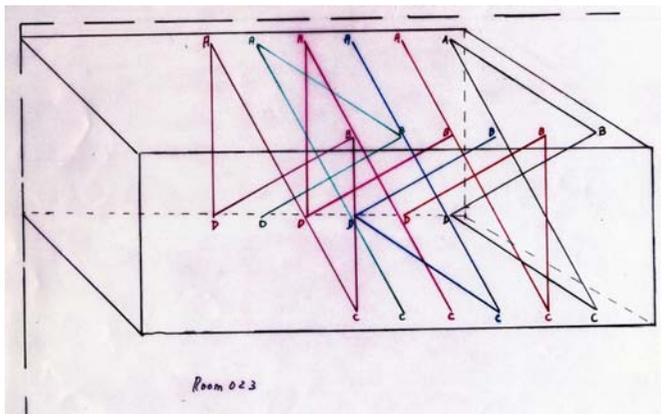
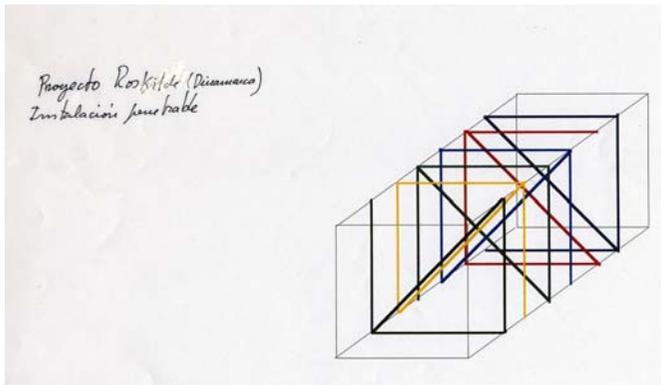
Esther Ferrer ha dejado planteadas sobre el papel (bocetos) y el cartón (maquetas) muchas de las ideas por las que se ha ido interesado a lo largo de su trayectoria artística. Tal es la cantidad de material proyectual generado por la artista durante más de cuarenta años, que ha sido objeto de la reciente monografía *Esther Ferrer. Maquetas y dibujos de instalaciones 1970/2011*. (Madrid/Vitoria-Gasteiz: Exit Publicaciones/Centro Cultural Montehermoso, VVAA, 2011). Por un lado ello es un reflejo de su gran creatividad, y de su posicionamiento al inicio de su carrera; retomando de nuevo sus palabras, recogidas líneas atrás: “yo durante mucho tiempo -incluso ahora casi lo pienso también-, pensaba que el arte, con pensarlo era suficiente” (García Muriana, 2006b). Por otro lado, el hecho de que la mayor parte de sus proyectos hayan sido materializados especialmente en las últimas dos décadas, da cuenta: a) del punto de inflexión de su carrera profesional como artista a partir de 1997 (año en la que abandona su actividad periodística remunerada y realiza su primera exposición individual de embergadura, en Koldo Mitxelena); y b) su creciente notoriedad, que en un camino de ida y vuelta le brinda oportunidades de seguir creando y materializando sus bocetos y maquetas.

Paralelamente a su investigación temprana del tiempo, el espacio y la presencia en sus performances (inicios de los 70), iniciación una de sus series más antiguas: Proyectos espaciales. Si bien la fecha del *Proyecto espacial nº1* viene es datada por Ferrer en 1977, consideramos que su primer acercamiento al germen de ésta fue la exposición *Autour d'une exposition* (Chateau de Nancel 1974), una intervención con hilos en torno de una muestra de un amigo suyo (Anexo 3). En los difernetes proyectos que componen esta serie, la artista reflexiona acerca del espacio, del vacío, de su ocupación, del recorrido y de la interacción, desde una óptica eminentemente escultórica, mediante el uso de materiales livianos y casi imperceptibles a

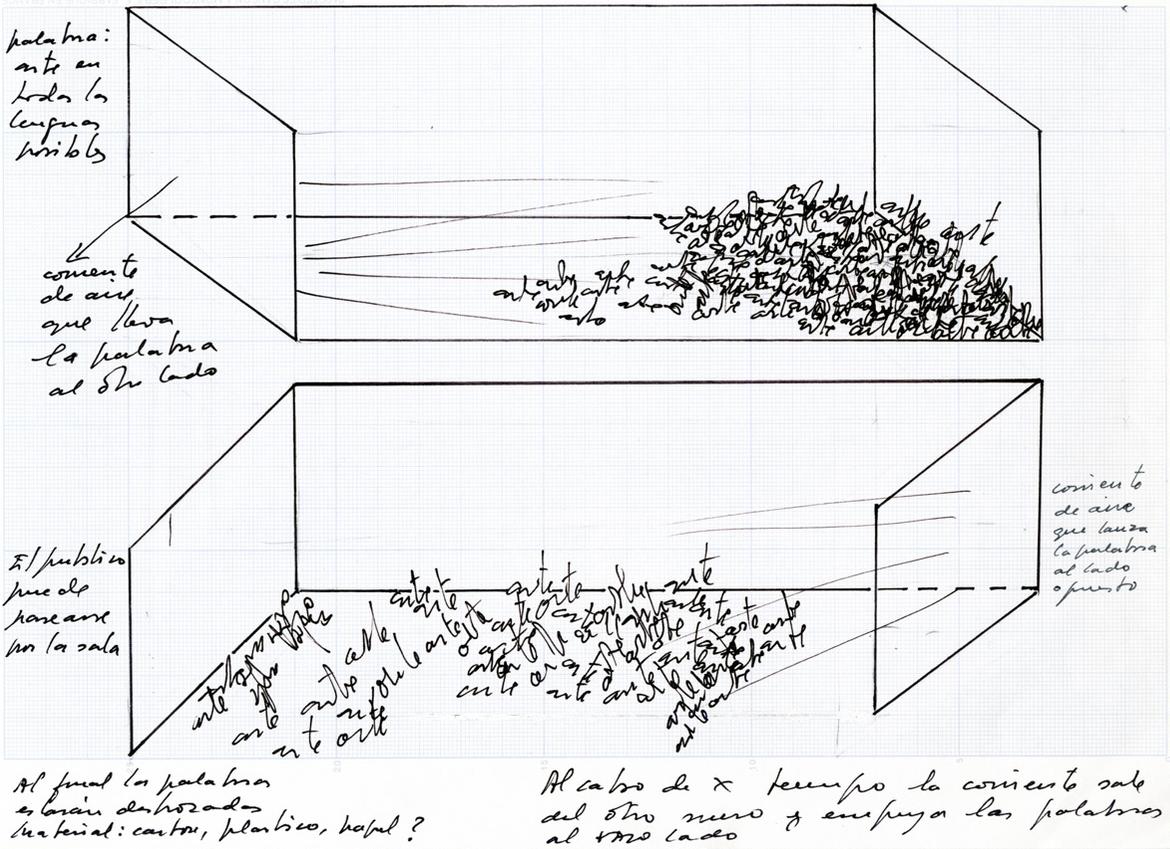
la vista como hilos, maromas y cables jugando con su cromatismo. Mediante éstos, plantea direcciones, ritmos y retículas, que alteran la percepción del espacio y su tránsito. En este mismo sentido opera la serie anterior Obra geométrica, donde encontramos un conjunto de instalaciones que siguen la misma pauta, pero que ponen el foco en las formas generadas entre vacío y materia.



Proyecto espacial nº 2, boceto, años 70 ca. II El triángulo de Napoleón, maqueta (Archivo personal de la artista, París, 2006).



Penetrable, bocetos, años 70 ca. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

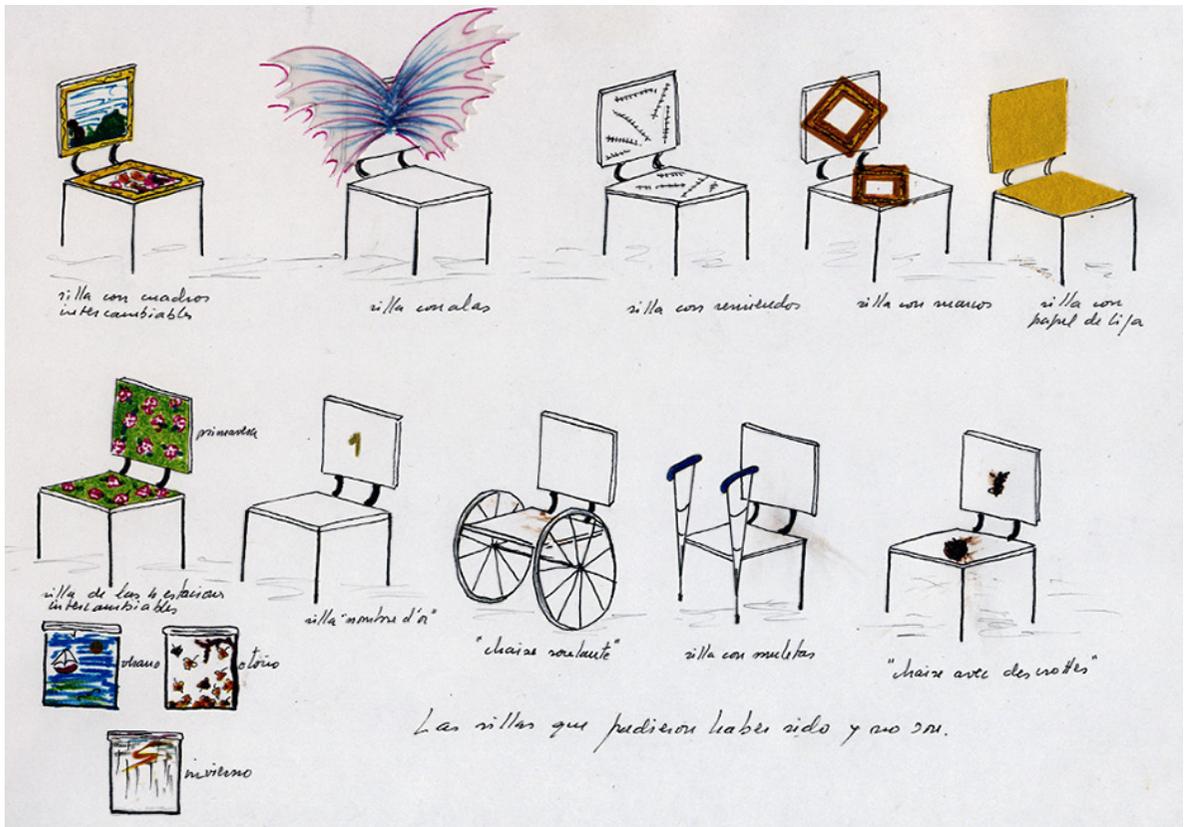


Destrucción, boceto, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).



La part des anges, instalación, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2009 // Invasión o La conquista de América, maquetas, 1992 ca. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Desde este planteamiento más formal y geométrico, la artista con el tiempo, introduce elementos objetuales y orgánicos en proyectos posteriores, como es el caso de *Invasión* o *La conquista de América* (1992 ca.) o *La part des anges* [La parte de los ángeles] (2009), y connotados conceptualmente de modo más explícito como en *La destrucción* (años 70 ca.), *El muro de los Inmortales* (2011) o *Todas las risas del mundo* (sin realizar). También la artista ha realizado otros proyectos de carácter menos espacial y más objetual como *Las sillas que pudieron haber sido y no son* (s.d.), donde la artista plantea diferentes conceptos mediante una conceptualización del referente cuerpo en silla (cuerpo del artista, cuerpo del arte, cuerpo funcional/disfuncional, etc.).



Las sillas que pudieron haber sido y no son, boceto, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

#### 1.2.4.5. SONIDO (Y SILENCIO)<sup>45</sup>

Los componentes sonoro y silencioso ocupan un destacado lugar en las performances, instalaciones, proyectos y piezas de carácter objetual de Esther Ferrer, y qué duda cabe, de forma más protagonista en sus trabajos sonoros u obras radiofónicas. Como tratamos en los capítulos anteriores, la música ha estado ligada a la biografía de la artista desde temprana edad. Si bien su acercamiento se produjo por medio de su padre y se amplió por medio de su investigación personal, su conocimiento de la música experimental dio “el pistoletazo de salida” al escuchar las composiciones de John Cage (de la mano de Sistiaga), nutriéndose después durante su trayectoria con y sin ZAJ. Del mismo modo, cabría mencionar los numerosos artículos y reportajes escritos por la periodista en torno al extenso ámbito musical, así como también que su pareja, Tom Johnson, sea uno de los músicos matemáticos y minimalistas más experimentales y experimentados de la escena musical de vanguardia<sup>46</sup>. Asimismo, Ferrer ha sido invitada a participar en encuentros dedicados a la música experimental y a la poesía fonética y sonora, y desde hace algunos años, ha sido entrevistada en relación a este tema. (incluir ejemplos)

Como profundizaremos en el actual epígrafe, el interés de la artista por la relación sonido-silencio es fácilmente reconocible en todas y cada una de sus performances, donde consideramos que ésta funciona a modo de estructura para con su Música Visual. En este sentido cabría recordar, que en la también conocida como Música Gestual no sólo van a tener cabida el lenguaje corporal y los movimientos del/la *performer*, sino también aquellos objetos capaces de emitir, reproducir o evocar frecuencias sonoras.



*Performance para 36 sillas, 36 zapatos y un reloj*, performance, Milán 1989 (Archivo personal de la artista, París, 2006)

Dependientes de la intención de la artista y de los conceptos que en éstas aborde, en las performances de Esther Ferrer identificamos un fuerte componente sonoro y silencioso, grosso modo, en tres situaciones. En aquellas en las que, con un rigor matemático, el

45 Véase al respecto Salgado, 2001.

46 Johnson fue el primero en acuñar el término “minimalismo” en relación al ámbito musical.

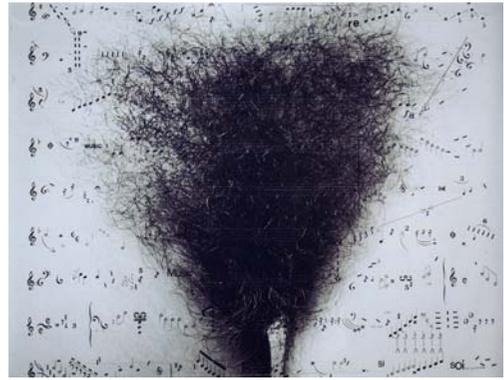
tándem sonido-silencio conforma la estructura y marca los tempos de la acción; como sucede en *Recorrer un cuadrado* de todas las formas posibles, *Canon para siete sillas* o *Concierto ZAJ* para 60 voces. Quizás partitura aunque la incluyo más adelante *En las que*, de forma menos controlada, los sonidos emitidos por el cuerpo (palabras incluidas) y su pausa durante el proceso crean ritmos indeterminados y azarosos; como ocurre en *Performance* a varias velocidades. Y finalmente, en las que ambos funcionan a modo de latidos “pregunta-respuesta-pregunta-respuesta” o “palabras-pensamientos-palabras-pensamientos”; como por ejemplo pasa en *Andar por Hablar o Hablar por andar o Preguntas Feministas*. A diferencia del primero, en el último caso citado, el diálogo con el público de la performance se propone de una manera interpelada. En relación a ambas formas de proceder, recordamos por un lado, las palabras de la artista: “yo si hablo es para que me entiendan, sino me callo”, y por el otro que, y como explicita Esther Ferrer en la mayoría de sus partituras y demuestra mediante la praxis, en ellas se aprecia esa apertura, esa libertad y ese riesgo al que hacía referencia al comparar la performance a la utopía y la creación a la anarquía.

En cuanto a la presencia de los intervalos de sonidos y de silencios en las instalaciones de



*Hablar por andar o Andar por hablar* (serie *Recorridos*), performance, Alicante, 2005 // Barcelona, 2006 (Archivo personal de la artista, París, 2006)

Esther Ferrer advertimos la relación de los mismos en el aspecto visual de la escultura y del vacío, pero también y en contadas ocasiones, en obras como *Sin título*, 1977 y *Le fil du temps*. Dejando al margen la emisión de sonidos procedentes de los mecanismos utilizados en dichas instalaciones, cabría mencionar los generados por quienes habitan espacios como *En el marco del arte* (Bienal de Venecia, 1999) o *El muro de los inmortales* (2011). Con un uso más particular, hallamos el componente sonoro unido únicamente a lo visual en algunas de sus piezas de carácter objetual como son los ensamblajes *Música ZAJ* o las fotografías-intervenidas *Música Celestial* y *Música Angelical*. En ellas, tanto el título como algunos de los elementos que las componen, contribuyen evocar acciones repletas de sonidos, a pesar de su ausencia física.



*Música Zaj*, ensamblaje, s.d. (Salavarría e Iges, 1999: 57) // *Música Celestial* (de la serie *El libro del sexo*), fotografía-intervenida, 1981 (Pérez, 1999: 67).

Dentro de la modalidad de Arte Sonoro y como las menos abundantes, Esther Ferrer ha elaborado obras en las que, mediante el uso de la palabra y en ocasiones, de sonidos procedentes de grabaciones propias y “enlatadas” articula una idea que no pretende ser traducida al/la oyente. Al igual que sucede con el resto de sus creaciones, pero potenciado por la ausencia del objeto y del sujeto, en sus piezas sonoras la artista elegirá concienzudamente las palabras y modulará tanto su morfología como la manera de pronunciarlas, performática, creando verdaderos juegos formales y conceptuales. Su versatilidad y sentidos crítico y del humor se ven reflejados en piezas-performances como *Espectáculo/Olucatepse* u obras radiofónicas como *TA TE TI TO TU* o *La agricultura en la Edad Media*, en las que también el ritmo de la repetición es fundamental. Asimismo, esto se produce en sus conferencias-performance, donde la artista juega con la repetición, y con el silencio, así como con la modulación del tono, del timbre y del volumen de la voz, y con el tempo de la enunciación (*largo*, *andante*, *allegro*, etc.). Esto sucede en *Conferencia ZAJ* y *El Arte de la Performance: Teoría y Práctica*.

Finalmente, y aunque profundizaremos en ello en el siguiente apartado, quisiéramos subrayar de manera más explícita tres aspectos relacionados con la contaminación entre la Performance y el resto de disciplinas. Estos son en primer lugar, que los sonidos empleados por Esther Ferrer en el conjunto de su producción artística proceden de la vida cotidiana. En segundo lugar, que en muchas de sus obras se produce una cierta confusión entre Performance y Arte Sonoro, ya que en acciones como *Concierto ZAJ* para 60 voces su desarrollo deviene en una pieza sonora, y en poesías fonéticas que como *Espectáculo/Olucatepse* parten de una partitura y devienen en una acción abierta y poco controlada. Consideramos pues, que todos estos aspectos evidencian una clara conexión entre el arte y la vida, que como trataremos a continuación, se manifiesta en los sentidos formal, procedimental y conceptual.

espectaCULO  
 espectaCULOGRACIA  
 espectaCULOGIA  
 espectaCULOGICO  
 espectaCULOGISMO  
 espectaCULOLOGIA  
 espectaCULOLOGO  
 espectaCULOGRAFIA  
 espectaCULOGRAFO  
 espectaCULOGRAMA  
 espectaCULOJERIA  
 espectaCULOJUELO  
 espectaCULOMANIA  
 espectaCULOMETRIA  
 espectaCULOMETRICO  
 espectaCULOSCOPIA  
 espectaCULOSCOPIO  
 espectaCULOSCOPIO  
 espectaCULOSIS  
 espectaCULOSO  
 espectaCULOSTETICO  
 espectaCULOTETRICO  
 espectaCULOZNANTE  
 espectaCULACION  
 espectaCULADOR  
 espectaCULAR  
 espectaCULARIA  
 espectaCULATIVAMENTE  
 espectaCULATIVO  
 espectaCULAZO  
 espectaCULITO

## VERSION À L'ENVERS

**olucatepse**  
**aicarcolucatepse**  
**aigolucatepse**  
**ocigolucatepse**  
**omsigolucatepse**  
**aigolucatepse**  
**ogololucatepse**  
**aifargolucatepse**  
**ofargolucatepse**  
**amargolucatepse**  
**airejolucatepse**  
**oleujolucatepse**  
**ainamolucatepse**  
**airtemolucatepse**  
**ocirtemolucatepse**  
**aipocsolucatepse**  
**ocipocsolucatepse**  
**oipocsolucatepse**  
**sisolucatepse**  
**osolucatepse**  
**ociteteolucatepse**  
**ocirtetolucatepse**  
**etnanzolucatepse**  
**noicalucatepse**  
**rodalucatepse**  
**ralucatepse**  
**airalucatepse**  
**etnemavitalucatepse**  
**ovitalucatepse**  
**ozalucatepse**  
**otilucatepse**

*EspectáCULO-OLUCátcepse,*  
 performance sonora, s.d.  
 (*Milanopoesia*, 1989: 105 y *Le*  
*Cahier du Refuge*, 1998: 7).

A modo de conclusiones parciales y de cara a profundizar en ellas en el siguiente apartado, consideramos clave resaltar las siguientes cuestiones.

En primer lugar, que en la práctica artística de Esther Ferrer ocupa un lugar capital la experiencia en la fase anterior, contemporánea y posterior a su realización, y por ello la hemos considerado el motor, la materia prima y el detonante procedimental de la misma.

En segundo lugar, que lo anterior repercute en el hecho de que, para abordar las ideas que se propone tratar y de acuerdo al modo en que desea hacerlo, la artista toma sus decisiones formales y procedimentales de una forma muy consciente y en base a una experiencia previa. Y dado que su actividad creativa tiene por objetivo aunar arte y vida, los elementos mediante los que crea sus obras son los mismos que conforman la vida: el tiempo, el espacio y la presencia (corporal y objetual, sonora o “silenciosa”).

En tercer lugar, y relacionado con la primera y la segunda cuestión, que si bien el concepto parte y pasa por su experiencia, los conceptos sobre los que Ferrer reflexiona o aborda en sus obras remiten a su biografía y por lo tanto, se conectan a aquellos que son protagonistas en las vías de actuación artístico-educativa, feminista-activista y periodística, como son el trinomio sexo-género-sexualidad.

En cuarto lugar, y teniendo en cuenta que la artista evita voluntariamente procurar una lectura única y unidireccional de sus obras<sup>47</sup>, para atisbar los temas por los que está interesada así como su posicionamiento ante los mismos, es necesario reconocer las características formales y procedimentales de su trabajo, es decir, analizar lo tangible (la forma) y lo implícito en el proceso.

Y en quinto lugar, que su planteamiento y acción creativos subrayan que su forma de proceder se sitúa premeditadamente lejos de lo que durante siglos ha sido considerado "Arte" y "Artista", y temporaliza a Esther Ferrer como una de las creadoras de la vanguardia artística de mediados del siglo XX y contemporáneas, que trasgredió –y trasgrede- las tradicionales disciplinas y enriqueció entonces las nuevas corrientes artísticas que entonces emergían.

---

47 Esto es así, excepto cuando se trate de una tipología de obra a la que en el siguiente apartado denominaremos "obra-grito" y que como su propio nombre indica parte de la impotencia y/o de la irritación de la artista en relación a su contexto histórico.

## 2. ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ESTHER FERRER DESDE LA ÓPTICA FORMAL, PROCEDIMENTAL Y TEMÁTICA

En continuidad con el proceso de estudio iniciado en el apartado anterior, en el actual examinaremos las principales características formales, procedimentales y temáticas halladas en la producción artística de Esther Ferrer. De este modo nos proponemos seguir defendiendo las hipótesis desde las que planteamos: a) que la forma la entender y practicar el arte de Ferrer procura la interconexión de sus principales vías de actuación y su biografía; y relacionado con esto: b) que también en su faceta artística la creadora (re)acciona en contra de aquellas imposiciones de orden social que, desde sus planteamientos y mediante su praxis, limitan la capacidad de acción de las personas como sucede con aquellas que se vinculan con el trinomio sexo-género-sexualidad.

Con esos objetivos y mediante la estructura de tres bloques expondremos y analizaremos, por este orden; los elementos formales y los procesos a los que Ferrer recurre para abordar cada una de las ideas que subyacen en sus obras; y las temáticas más reiteradas a lo largo de su extensa y rica trayectoria artística. De este modo, al hilo de nuestro estudio iremos identificando las claves de análisis en las que basaremos la interpretación de aquellas obras que, por su relación con las políticas del cuerpo, hemos seleccionado para demostrar la hipótesis principal de nuestra investigación.

Para tal fin, y manteniendo el formato expositivo utilizado en el primer apartado, haremos sólo referencia a aquellas creaciones que nos sirvan para ilustrar lo que planeamos en cada momento<sup>48</sup>. Asimismo, conviene aclarar aquí que si nos decantamos por el uso del término “característica” en detrimento de la palabra “método” es con la intención evitar la alusión a una metodología cerrada, pues si bien la de Esther Ferrer obedece a su propio orden y caos, esta mantiene un continuo diálogo con la vida que procura que ésta sea procesual y abierta<sup>49</sup>.

---

48 Al respecto, es fundamental advertir que, dependiendo de la fuente de donde hallamos extraído las imágenes de las obras referenciadas, las fechas de éstas podrán oscilar. Como comentaremos en la introducción, esto es una consecuencia directa de la particular relación que Esther Ferrer tiene con el tiempo.

49 Partimos pues de la consideración de que emplear otra terminología, en cierto modo, podría encasillar un trabajo fundamentado en la libertad de actuación y de pensamiento (entendido esto en un sentido anarquista), y por lo tanto, sería una incoherencia procedimental, ya que contribuiría a limitar y a empobrecer una práctica que acepta la transformación y el azar como una condición *sine qua non*.

## 2.1. TIEMPO, ESPACIO Y PRESENCIA COMO MATERIALES FUNDAMENTALES

Como apuntamos en el apartado anterior, los materiales por los que Esther Ferrer se decanta para llevar a cabo su práctica artística se articulan alrededor de tres elementos fundamentales: el tiempo, el espacio y la presencia. Para profundizar en esta cuestión, a priori, debemos matizar que si bien el cuerpo y el espacio son una realidad física (aunque hoy día también pueda ser virtual), el tiempo es una convención científica (artificial), que permite medir/nombrar el continuo cambio al que, de forma natural, somos sometidas las personas, pero también las cosas y los sonidos, entre otros (otra cosa es el tiempo subjetivo, la percepción particular del paso del tiempo). Asimismo, al respecto es fundamental mencionar que, como expondremos a continuación, en el trabajo de Ferrer la presencia debe entenderse como corporal, pero también objetual, sea ésta sonora o silenciosa.

Si nos centramos en la presencia corporal, advertimos que en las performances de Esther Ferrer la suya es capital y la de los/as otros/as es opcional, en sus instalaciones la acción de su cuerpo es anterior, mientras que la de quienes la habitan es contemporánea. Esto ocurre también en las piezas de carácter objetual y en aquellas composiciones sonoras en las que su presencia sólo es perceptible mediante lo audible, y no sucede en las que la artista realiza in situ. En todos los casos citados, el cuerpo de la artista se comporta como un elemento imprescindible e irreductible que, de forma anterior y/o simultánea, procura la existencia de sus obras, el posible diálogo entre éstas así como con lo ajeno. Así, y como hemos indicado en diversas ocasiones, éste se revela como un doble agente que tiene tanto la capacidad de albergar como de producir experiencia.

En las performances de Esther Ferrer, el cuerpo ocupa el espacio y el tiempo donde tienen lugar las fases de ideación, práctica y presentación de la idea –y se expone a éstos-. Es un recurso material completamente accesible, y si bien su naturaleza es precaria (en el sentido de duración) es también muy rica, ya que por medio de éste se pueden recorrer espacios, manipular cosas, traducir pensamientos a la palabra y gesticular, entre otras acciones. En el contexto del Arte de Acción además, la presencia del cuerpo puede verse acompañada y/o multiplicada al acaparar la atención (visual y/o sonora) de quienes voluntariamente o a causa del azar comparten con la *performer* un mismo espacio y tiempo. Además, su acción puede verse alterada por decisión propia o ajena.

Por todo ello, consideramos que en las performances de Ferrer, como en las de la mayoría de las de los/as artistas de acción, el cuerpo funciona como el material, el medio y el soporte a través del cual se hace posible abordar una idea o un concepto de una manera procesual, experiencial y liviana. Sin embargo, y como declaraba la artista en una de las citas incluidas

en el apartado anterior, aunque para ello prefiere emplear únicamente su propio cuerpo, eso va a dificultar e incluso, en ocasiones, a imposibilitar el alcance de su objetivo. Es entonces cuando Ferrer incorpora determinados elementos que son extracorpóreos.



*El Arte de la Performance: Teoría y Práctica*, performance, Festival de Música de Alicante, MACA, 2012 (fotografías de Pilar Galindo).

Así, si analizamos la presencia objetual en la producción artística de Esther Ferrer observamos que, a pesar de su diversidad, todos los objetos empleados por la artista proceden del entorno cotidiano y por ello, nos son familiares. Éstos se muestran a modo de fragmentos de cotidianidad pues son capaces de provocar sensaciones y de evocar sonidos y/o vivencias. Si bien esto ocurre en sus performances de forma contemporánea a la acción, en aquellas obras en las que ésta es sólo anterior al momento de su exhibición (en el caso de que se expongan) comprobamos que la ausencia del cuerpo de la artista procura que se potencien: a) el diálogo entre los objetos y el espacio; b) la presencia de las cosas (por su centralidad y por tener que soportar “en equipo” todo el peso de la idea); y c) la atención del/la espectador/a en relación a la combinación de objetos. Asimismo, en ellas se reducen las posibilidades de incluir (a tiempo real) la voluntad y el azar. Según la artista:

“En la instalación el azar (gene [gen] importante de la performances) no existe y lo indeseable es rápidamente eliminado, así como el accidente que caso de que ocurra [sic], se repara lo mejor posible, lo contrario que en una performance, donde inevitablemente, forma parte de la misma. [...]” (Ferrer, s.d./d).

No obstante, y como indicamos en el apartado anterior, en algunas de sus instalaciones Ferrer contrarrestará la ausencia del azar mediante otras fórmulas creativas, como vimos que ocurría en Memoria al dejar que el tiempo interviniere modificando los objetos que la componían. Como abocetamos en el apartado anterior y pone de relieve la artista en el

fragmento de texto que incluimos a continuación, cuando atendemos a sus instalaciones comprobamos que la presencia corporal, objetual y sonora se comporta de manera muy distinta a como lo hace en una performance:

“Me gusta decir que en la performance predomina la acción y en la instalación la contemplación, pero en los dos casos existe la situación. En la situación (in-situación) hay siempre la presencia y el espacio/tiempo, pero en estados diferentes. Es como el agua, sus elementos pueden estar en estado sólido, líquido o gaseoso, pero siempre permanecen hidrógeno y oxígeno aunque los percibamos de forma diferente pues en cada uno de sus estados su función es diferente, como ocurre en el caso de la performance y de la instalación.” (Ferrer, s.d./d).

Por otro lado, la situación se da de otro modo en aquellas fotografía intervenidas en las que el cuerpo retratado es el de la artista. Su rostro, su sexo o sus manos funcionan entonces a modo de metonimia, es decir, la parte remite al todo corporal y aproxima al/la espectador/a a la idea. Desde otra perspectiva, si examinamos la presencia en su sentido inverso (como ausencia) en el trabajo de Esther Ferrer, advertimos que ésta opera como un material invertido (como un elemento compositivo más) vinculado además de al cuerpo, también a los objetos y a los sonidos. Esto se pone de manifiesto en la mayoría de sus instalaciones, de sus piezas de carácter objetual y sonoras y más claramente en performances como *Las Cosas*<sup>50</sup>.



*Las Cosas*, Li Lieu, Québec, 1993 (Archivo personal de la artista, París, 2006 y Aizpuru, 1997: 35).

50 Como detalla su partitura original, la proposición consiste en situarse sobre la cabeza, durante un tiempo equis, y uno a uno, los objetos cotidianos que previamente seleccione quien ejecute la performance. Trascurrido el tiempo del primero, éste debe dejarse sobre la mesa y ser reemplazado por otro, así consecutivamente. Una vez estén situados todos los sobre la mesa, el/la performer debe mantenerla en equilibrio con la cabeza y salir caminando del lugar en el que se haya desarrollado la acción. Al respecto, debemos advertir que, como también ocurre con otras performances de Esther Ferrer, el proceso de realización de *Las Cosas* se verá sutilmente modificado dependiendo del momento en el que ésta se desarrolle.

En ella, y por medio de la alternancia de la presencia (del cuerpo, de los objetos y de los movimientos) y del silencio (sonoro y visual) la artista articula un concepto. A través de una estructura de llenos y vacíos, de estímulos visuales y/o sonoros Ferrer procura que, como también ocurre en muchas de sus otras obras, en *Las Cosas* se desarrolle con un ritmo cercano a lo erótico. En este sentido, en cada uno de los contextos disciplinares y teniendo en cuenta su idiosincrasia, debemos entender este componente como cagiano pues como advirtió Cage, el silencio como tal no existe ya que está repleto de sonidos, y añadimos, de pensamientos y/o palabras mudas.

Por otro lado, el sonido y el silencio son fundamentales en las composiciones sonoras de Esther Ferrer y ambos pueden ser producidos de forma anterior o simultánea a la escucha. En el último caso, y como también ocurre en sus performances, los silencios podrán ser alterados en relación a su duración y ubicación, mientras que los sonidos además de eso, podrán cambiar su morfología dependiendo de cómo sean modulados y del volumen con el que sean pronunciados.

Centrándonos en el uso formal que hace Esther Ferrer del tiempo y del espacio, inicialmente advertimos que éste es rico y abundante, sobre todo, en lo que respecta a sus performances. Como demuestran sus partituras, el tiempo determina la duración de cada acto o acción y la suma de todos ellos, constituye el conjunto de la propuesta performática de la artista. Así, a modo de línea de tiempo o timeline, Ferrer organiza, distribuye y temporaliza los movimientos, los objetos, los sonidos y los silencios con una rigurosidad cercana a las matemáticas y una flexibilidad propia de la música experimental.

Una persona dice, canta o declama en el idioma que prefiera:

1 minuto

Pasado el primer minuto, se une a la primera persona, la segunda y juntas dicen, cantan o declaman en el idioma que prefieran:

2 minutos

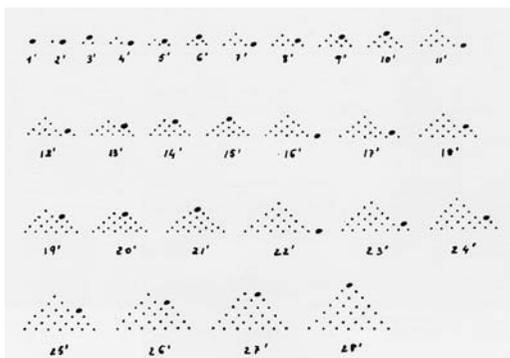
Pasados los dos minutos, se une a la primera y a la segunda persona, la tercera y juntas dicen, cantan o declaman en el idioma que prefieran:

3 minutos

Pasados los doce minutos, se unen a la primera, a la segunda, a la tercera, a la cuarta, a la quinta, a la sexta, a la séptima, a la octava, a la décima, a la undécima y a la duodécima persona, la decimotercera y juntas dicen, cantan o declaman en el idioma que prefieran:

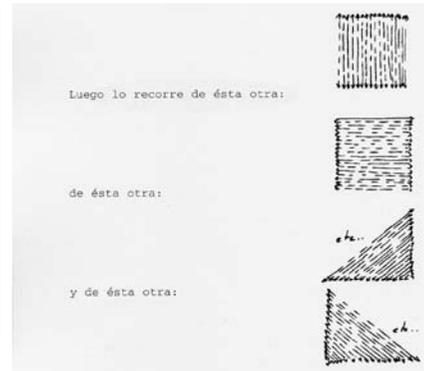
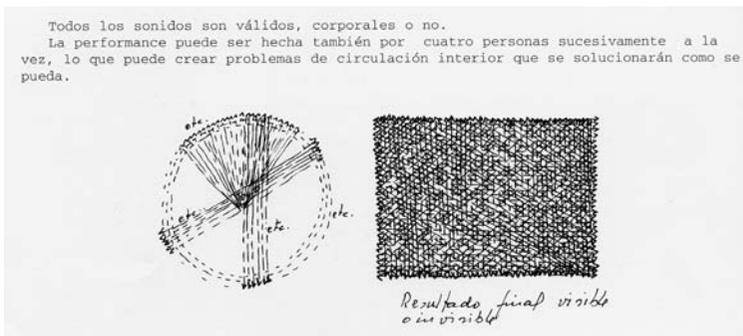
13 minutos

etc.



*Concierto ZAJ para 60 voces*, detalles de la partitura de la performance, s.d. (Aizpuru, 1997: 66 y 67).

Sin embargo, e incluyendo los casos en los que la artista cuenta mentalmente o enuncia verbalmente el transcurrir de los segundos, el tiempo inicialmente marcado es susceptible de ser modificado a su voluntad o por acontecimientos que escapan a su control y que son ajenos a su intención. Lo mismo sucede cuando se trata de una performance en la que, además de Ferrer, intervienen otras personas, pues a diferencia de la artista –habiéndose ésta contemplado dicha opción- y dependiendo de la acción de la que estemos hablando, éstas no tienen por qué ser tan rigurosas como ella. El tiempo entonces tiende a volverse flexible, cuando en realidad siempre lo ha sido debido al carácter abierto que para Ferrer tiene la performance.



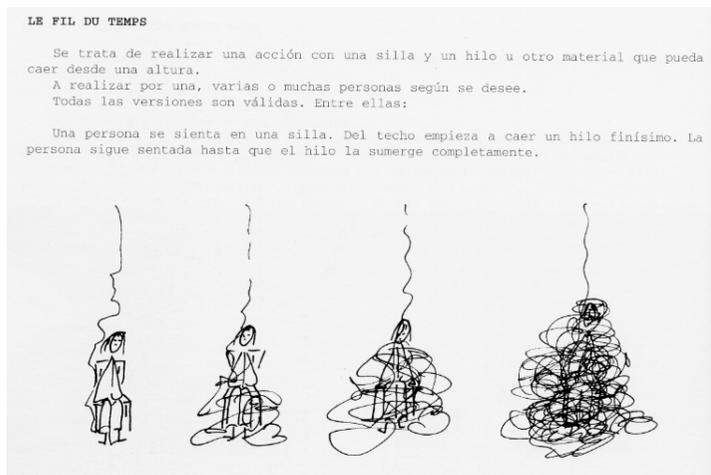
*Huellas, sonidos, espacio, detalles de la partitura de la performance, años 70 (Aizpuru, 1997: 58).*

Por otro lado, el paso del tiempo también puede hacerse manifiesto, bien a través de objetos como un reloj o un cartel en el que se indica el minuto de performance en el que se encuentra la acción, o bien, mediante la reproducción de una grabación de voz o de un tic tac de un reloj. Así, y sin dejar por ello de ser un elemento formal, esa fuente de medición puede ser visible pero también invisible. Este último caso es más frecuente en aquellas piezas de carácter objetual en las que la combinación de dos elementos formales o más, nos remiten a un determinado sonido sin emitirlo, como es el caso de *Música Celestial* y *Música Angelical*. Así como también ocurre en aquellas instalaciones en las que el dispositivo que hace audible una grabación está oculto, como sucede en *Madre Patria, 1492-1992* (1992). En tal caso, la duración de la reproducción determina el tiempo aproximado de contemplación de la obra en cuestión. De forma similar, en performances como *Andar por Hablar* o *Hablar por andar* es el cese del sonido de las palabras y del caminar lo que indica el fin de la acción, dependiendo éste siempre del criterio y/o de la voluntad de la artista.

Algo similar ocurre con performances en las que el espacio circundante es capital para con el desarrollo de la acción. Por poner un ejemplo, nos remitimos a una de las acciones incluidas en *Actions Corporelles* (París, años 70) en la que, en función del perímetro de la habitación



ocurre en aquellas exposiciones que devienen instalaciones, pues en ellas Ferrer distribuirá los objetos y/o las obras (dependiendo del caso) teniendo muy en cuenta su interrelación así como su diálogo con el espacio en concreto. Si por el contrario, su instalación está diseñada con independencia del lugar en el que finalmente se materializará, lo proyectado en un papel o en una “pre-maqueta”<sup>52</sup> se verá condicionado por el espacio físico, determinando así la composición final de la obra. En ambos casos, y parafraseando a Ferrer, para la organización de los elementos u obras la artista tendrá muy presente la importancia del vacío escultórico. No obstante, si nos referimos a piezas que se sitúan a caballo entre la escultura, la instalación y la performance, como *Le fil du temps* o *Una proposición ZAJ*, debido a su morfología y autonomía, éstas se van a ver mínimamente afectadas por el espacio circundante.



*Le Fil du Temps*, detalles de la partitura de la performance e instalación, 1997 (Aizpuru, 1997: 84 y Archivo personal de la artista, París, 2006).

Por otro lado, y aunque en menor medida, hallamos el uso del espacio en los ensamblajes de Esther Ferrer de un modo escultórico. De cara a articular el juego y/o diálogo visual entre las partes que componen la obra, la presencia del espacio es igualmente inevitable como también es fundamental. Como en la performance y en la instalación, éste funciona a como de contenedor y/o soporte pero también como el posibilitador de la interrelación de presencias.

Finalmente, y antes de dar paso al siguiente bloque, consideramos importante señalar que la referencia al espacio, al tiempo y a la presencia, así como a sus múltiples rasgos y usos “satélite”, la hallamos también en buena parte de los títulos de las obras de Esther Ferrer. De este modo, la artista aludirá al tema y/o al elemento principal de la obra haciendo del citado trinomio que es de fácil adquisición e infinitamente modulable, y que por todo ello procura una enorme libertad *realizativa*.

52 Cita de que ella usa la expresión “pre-maqueta”

## 2.2. PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS FORMALES

De acuerdo a los objetivos que indicamos en la pasada introducción, en el presente bloque expondremos y analizaremos las características formales halladas en la práctica artística Esther Ferrer. Como planteamos entonces, tras haber analizado los materiales fundamentales, a partir del estudio de su tratamiento de los principales recursos nos proponemos continuar relacionando su planteamiento y praxis creativas con su forma de accionar en la vida. Para extraer algunas de las claves de análisis que utilizaremos, de cara a interpretar las creaciones en las que se refleja su actitud de rechazo ante aquellas imposiciones sociales vinculadas a las políticas del cuerpo, proponemos pues el examen del resultado de su proceso de creación a través del reconocimiento del comportamiento formal de los materiales que en éste intervienen. Como afirmábamos en el apartado anterior, tanto su modo de utilizarlos como su elección responden al criterio de la artista y a su idoneidad para abordar de la manera más clara y sencilla posible una idea. Según Esther Ferrer:

“Porque en el fondo, a mí lo que me interesa de mi trabajo es la idea que yo tengo, el concepto del cual yo he partido. Entonces, si esto se mantiene, la forma es muy secundaria.” (Olivares, 2011).

Tal relación contemplará, como trataremos a continuación, una fuerte conexión entre la manera su entender la creación<sup>53</sup> y las principales características formales que hallaremos en su producción artística.

Las tres características principales identificadas en su forma de crear son, en primer lugar, el empleo de los mínimos elementos formales (movimientos, objetos, sonidos, etc.); en segundo lugar, el uso de materiales pobres y fáciles de conseguir; y en tercer lugar, el tratamiento formal aparentemente absurdo. Como argumentaremos a continuación, todas estas formas de proceder responderán a su forma de crear (uniendo arte y vida), y de manera específica, estarán vinculadas al concepto a tratar en la obra en cuestión, en el que está incluido también el enfoque y/o posicionamiento de la artista.

### 2.2.1. LA SOBRIEDAD CUANTITATIVA

De acuerdo a lo apuntado en diversas ocasiones, presuponemos que los motivos por los que Esther Ferrer emplea los mínimos elementos en sus obras son la libertad realizativa y la sencillez expositiva que éstos le permiten. En este sentido cabría mencionar que,

---

53 En este sentido, cabría recordar la importancia que tienen el concepto, la libertad y el deseo en la práctica artística de Esther Ferrer.

con frecuencia, la crítica especializada se ha referido a ella además de como una artista conceptual, como una minimalista muy particular. En 1997, la comisaria de la primera -y a nuestro modo de ver, más arriesgada- exposición individual dedicada a la Ferrer se hacía eco de ello y profundizaba sobre la referenciada actitud de esta manera:

“En su trayectoria artística puede observarse cómo relaciona todo con todo, va y viene de la acción a los objetos y utiliza una amplia gama de recursos, desde los sonoros a los visuales, con una limpia sencillez, con una economía de medios y elementos, y con un fino hilo poético, que encuentra en las acciones más banales y en los objetos más cotidianos. Todo ello le ha llevado a ser denominada por muchos como una minimalista muy particular, por otros como una artista conceptual, y por algunos como «la mejor performer que ha dado este país». Pero, aunque estemos de acuerdo con algunas de estas definiciones, creemos que Ferrer es más que eso y que el conjunto de su trabajo es difícilmente clasificable.” (Aizpuru, 1997: 21).

De acuerdo con Aizpuru, al respecto consideramos importante matizar, que el vínculo entre el trabajo producido por Esther Ferrer y el Minimal Art debe entenderse, por un lado, en un sentido formal dependiente en todo momento de lo conceptual, y por el otro, específicamente en relación a la expresión “menos es más”. Recordemos que, como comentamos en el punto y en apartado anteriores (y con otras palabras de la artista), el resultado formal de sus obras es fruto del arduo proceso de síntesis, de depuración y de concreción al que Ferrer somete a sus ideas, con la intención de despojarlas de todo lo superfluo o sobrante. De ahí que prefiera trabajar únicamente con su cuerpo:

“[...] si tuviera que elegir por ejemplo dónde me siento más a gusto y mejor, quizás sería en las performances, pero sobre todo en las performances en las que no empleo prácticamente nada más que mi cuerpo. Que también, para mi, son las más difíciles. Las más difíciles no solamente porque para hacer una performance con tu cuerpo, en la línea que yo tengo, que es muy minimalista, hace falta que la idea pueda soportar el que no haya prácticamente nada. Porque si la gente no comprende la idea, no comprende prácticamente nada, si la comprende es otra cosa.” (Delgado Beltrán, 2011).

En base a sus declaraciones, hallamos una estrecha relación entre el “arte de Esther Ferrer” con el Arte Minimalista pero también con el Arte Conceptual. Así, cuando la artista emplea un recurso tan característico del Minimal Art como es la repetición, lo hace con el fin de abordar un concepto que permite y/o requiere de la reiteración de uno o de varios elementos formales.



*Permutaciones* (serie Objeto Contextualizado/Objeto descontextualizado), ensamblaje-proposición, finales de los 80 ca. (Archivo personal de la artista, París).

Por ejemplo, en las obras que componen *Metamorfosis* o *La evolución de las especies*, la artista repite la imagen de su rostro para elaborar un conjunto de retratos extruidos en disminución. Su forma remite al proceso físico por el que de forma natural se transforman los cuerpos con un recurso minimalista y un resultado formal barroco o abigarrado. Mientras que en *Permutaciones* las distintas posiciones en las que se encuentran las nueve manillas que la componen son presentadas por Ferrer como todas las posibles permutaciones espaciales de esta obra. Para arrojar luz sobre esta cuestión, incluimos la explicación de la propia artista:

“Esta obra son las posibles permutaciones de las manillas. [...] Quien la compre [...] puede copiarla como quiera, respetando sólo que sean nueve manillas, que se monten todas las permutaciones directamente sobre el muro y que las enmarque como el modelo. Cuando lo hacen, me envían la foto y yo les doy un certificado. Se pueden hacer sólo diez copias. La mía no se venderá hasta que todas las copias estén vendidas. Me gustaría hacer un día una exposición con la mía y todas las otras, que a lo mejor son más hermosas, como decía Genet hablando de sus amantes, «a veces la copia es más hermosa que el original»”. (Súnico, 2001: 260).

En relación a la repetición, a la permutación y a la copia de los elementos formales, podríamos citar cualquiera de las acciones e instalaciones en las que Ferrer reitera el objeto silla. Por poner varios ejemplos, mencionamos de su serie Sillas las obras *Canon para 30 sillas* (Las Palmas de Gran Canaria, 1990), *Performance para 100 sillas* o *Instalación con sillas* (Galerie Donguy, París, 1995).

**PERFORMANCE PARA 100 SILLAS**

Se trata de realizar una acción con 100 sillas colocadas al principio en orden disperso pero que estén al final todas juntas, o viceversa del conjunto a la dispersión (cuanto más grande sea el espacio mejor).  
Todas las versiones son válidas. Entre ellas:

Hay 100 sillas distribuidas en un gran espacio.  
Se coge una primera silla, y se coloca detrás de otra silla, formando una fila de dos sillas. Será la fila 1.



Se cogen sucesivamente cada una de las sillas de la fila 1 y se colocan detrás de otra silla, formando una fila de 3 sillas. Será la fila 2.



Se cogen sucesivamente cada una de las sillas de la fila 2 y se colocan detrás de otra silla, formando una fila de 4 sillas. Será la fila 3.



Se cogen sucesivamente cada una de las sillas de la fila 3 y se colocan detrás de otra silla, formando una fila de 5. Será la fila 4.

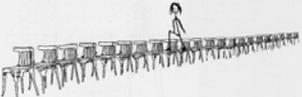


Se cogen sucesivamente cada una de las sillas de la fila 4 y se colocan detrás de otra silla, formando una fila de 6. Será la fila 5.



Se continúa de esta guisa hasta que las 100 sillas forman una sola línea.  
Llegado este momento, la persona que hace la acción, se sube a la última silla de la línea y va pasando de una a otra caminando sobre ellas, pasando sobre el respaldo, contándolas en alta voz:

100, 99 98 97 96 95 94 93 92 91 90 89 88 87 86 85 84 83 82 81 80 79 78 77  
76 75 74 73 72 71 70 69 68 67 66 65 64 63 62 61 60 59 58 57 56 55 54 53  
52 51 50 49 48 47 46 45 44 43 42 41 40 39 38 37 36 35 34 33 32 31 30 29  
28 27 26 25 24 23 22 21 20 19 18 17 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
cuando se llega a la silla número 1 se permanece un momento de pie sobre ella.




*Performance para 100 sillas*, partitura y performance, Fundación Danae, 1986 (Aizpuru, 1997: 59) // *Instalación con sillas*, instalación, Galerie Donguy, París, 1995 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Así, el uso formal de los mínimos elementos podrá verse ampliado en cuanto a número por voluntad de la artista y en relación al concepto o idea a tratar. Y en el caso de no contar con un número determinado de objetos, a menudo, Ferrer modificará la obra en cuanto a forma y contenido material pero no en un sentido conceptual, viéndose tal cambio reflejado también en el título de la pieza o performance.

## 2.2.2. LA PRECARIEDAD MATERIAL

Como abocetamos en el apartado anterior, estimamos que las razones por las que Esther Ferrer hace uso de elementos procedentes de la cotidianidad son, en primer lugar y como en el caso anterior, por la libertad realizativa que le procura su fácil acceso, y en segundo lugar, por el carácter “anti-arte” y vivencial que tienen los mismos. De acuerdo a nuestro enfoque consideramos que, igual que ocurría en la pasada faceta, en esta ocasión los objetivos de la artista forman parte de los del Arte de Acción, pero además y en cierto sentido, éstos son también muy cercanos al *Envoirement*, al *Poema-Visual* y al *Arte Povera*, a la música experimental, entre otros. Si bien es cierto que, como vimos en el Capítulo II, los orígenes de estas formas de hacer creativas se remontan a las vanguardias de principios del s. XX y de entreguerras (e incluso antes), sin embargo éstas no serían desarrolladas o ampliadas hasta el siguiente relevo generacional donde también se incluye la propia Esther Ferrer. Según la artista en su texto *FLUXUS & ZAJ*:

“Además de Kaprow, entre sus alumnos invitados [a los cursos de composición experimental que Cage dio en la New School for Social Research en Nueva York (1958/60)] encontramos también a Dick Higgins, George Brecht, Al Hasen, Toschi Ichinayagi y Richard Maxfield, entre otros. Allí aprenderían que “el arte no debe ser otra cosa que la vida o lleno de vida y como ésta, llena de azar”, pues «ni DADA ni el ZEN son tangibles y fijos»; que las obras de arte «no eran sólo vehículos para expresar los sentimientos extra-artísticos de sus autores», un aspecto importante en el pensamiento cagiano, que se reflejaría luego en muchas obras FLUXUS (generalmente en las más interesantes), y que un cuadro puede ser otra cosa que óleo sobre lienzo y la música cualquier sonido e incluso silent musical images.» (Ferrer, 1994a).

No es de extrañar que la crítica del momento bautizase a varias de las corrientes artísticas mencionadas bajo el término “Neodadá”, ya que para algunos/as éstas supusieron una cierta continuidad de lo planteado por los/as dadaístas. En continuidad con esa reconocida herencia (donde también se podría incluir la Futurista y la Surrealista, entre otras) es interesante mencionar, que tanto el Arte de Acción como algunas de esas novedosas fórmulas creativas, en su propósito de acercar el arte a la vida, optaron por el uso del cuerpo en acción y por el empleo de materiales y objetos procedentes del ámbito cotidiano. Así, el que Esther Ferrer utilice como mínimos elementos el tiempo, el espacio y la presencia indica una clara aproximación a los citados objetivos<sup>54</sup>. Profundizando en esta cuestión, consideramos importante resaltar que la sustitución de los materiales nobles (tradicionalmente considerados artísticos) y/o sofisticados por elementos tan efímeros y comunes como los mencionados, permite a la artista: a) operar con la máxima libertad; b) evitar que sean consideradas y tratadas como Obras de Arte en un sentido tradicional<sup>55</sup>; y c) esquivar la clausura de sus performances. En la entrevista concedida en 2011 con motivo de su exposición Esther Ferrer. En 4 movimientos la artista declaraba:

“Lo que más me interesa de mi trabajo a mí es lo más simple. O sea, siempre lo digo. Me gusta trabajar con medios pobres y me gusta trabajar con pocas cosas. Y normalmente trabajo con pocas cosas.” (Delgado Beltrán, 2011).

Como indicamos con anterioridad, dado que trabajar únicamente con el tiempo, el espacio y la presencia corporal no siempre es un objetivo alcanzable, para el tratamiento de muchas de sus ideas Ferrer recurrirá al uso a esos fragmentos de cotidianeidad a los que hacíamos referencia entonces (presencia objetual). De acuerdo a nuestro enfoque, en sus performances

54 Además al respecto cabría matizar que, como profundizaremos en el siguiente bloque, debido al carácter procesual, conceptual y minimal de sus obras, sus proposiciones tenderán a mantenerse abiertas al cambio, evitando así que éstas se escleroticen y/o se conviertan en Obras de Arte al uso.

55 Así lo fue al menos durante un cierto tiempo y lo sigue siendo en determinados contextos.

éstos aportarán ciertos contenidos y/o significados. En sus instalaciones y piezas de carácter objetual éstos contrarrestarán la acusada ausencia de la acción compartida. Y en sus composiciones sonoras su presencia acústica acompañará a las palabras enunciadas por la artista, reforzando así a la idea.

Si nos centramos en el caso del Arte de Acción es fundamental señalar que, de un modo metafórico, los elementos formales que intervienen en las performances de Esther Ferrer (con y sin ZAJ) atentan contra la realidad ficcionada que procuran las estructuras de poder basadas en la dominación y la sumisión. Como hemos indicado en diversas ocasiones y subrayaron los/as artistas de acción, este es un esquema perfectamente reproducido en el teatro tradicional, ya que en éste se priman el artificio (roles actorales, escenografía, attrezzo, efectos sonoros y lumínicos, entre otros) y la jerarquía espacial (escenario alejado del público), en beneficio de la representación de una narración o historia (casi nunca objetiva o cuanto menos incompleta). Asimismo, y en la medida de que requiere de una participación pasiva por parte del/la espectador/a, la lectura que desde el teatro se ofrece no es sino unidireccional. Como expusimos en el Capítulo II, es justamente en confrontación con las consecuencias del referenciado esquema de poder y ficción cuando nace el Arte de Acción, persiguiendo aportar una experiencia (donde las cosas simplemente SON) a través de la que, sin simulacros ni filtros, ofrecer distintas formas y perspectivas la percepción de una realidad que es compartida. En torno a nuestras valoraciones, incluimos a continuación un fragmento de la conversación mantenida Esther Ferrer en su estudio de París:

“[...] No había dogmas. La idea era alejarse lo más posible del mundo teatral y resulta que ahora tengo la sensación de que se está cerrando el círculo, que se está teatralizando la performance. [...] Entonces qué supone en este caso. Supone que tú no puedes hacer teatro si no tienes una serie de elementos [...] ¿quién te los puede facilitar? Esta es la institución, si son caros. Y luego estas cosas cuestan dinero, lo cual significa que tú no puedes hacerlo en cualquier parte, necesitas a alguien que te las proteja o que te las guarde. Hay todo un circuito que evoluciona. Mientras que trabajando, por ejemplo, como yo trabajo, si necesito un vaso, pues bueno me dan el vaso. Si me roban el vaso encuentro otro inmediatamente. No necesito a nadie que venga aquí a guardarme el vaso, ni la silla, ni la mesa, esto lo encuentro por todas partes, ¿comprendes? Es más ligero. Tú puedes hacer una performance donde quieras y donde te de la gana pues no necesitas nada más que a ti misma. Entonces este coté aéreo es lo que me interesa de la performance.” (Delgado Beltrán, 2011).

En relación al coté o lado aéreo que la artista atribuye a la Performance, cabría mencionar que a medida que ésta se complejiza éste se va esfumando. De acuerdo al planteamiento de Ferrer este es el motivo por el que en sus acciones utiliza la clase de elementos formales por

los que se decanta, y bajo nuestro punto de vista, una de las razones por las que mantiene su uso en el resto de su producción plástica. En este sentido, y como indicamos en el apartado anterior, en todos los contextos disciplinares donde desarrolla su trabajo se puede apreciar que la elección de los objetos, los materiales y las técnicas dependen directamente de la idea a tratar e indirectamente de su forma de entender y practicar la creación. Es por ello, por lo que tanto en la fase de ideación como durante su ejecución (si se trata de una performance o pieza de carácter objetual) o instalación (si nos referimos a esa disciplina) Ferrer analiza cuidadosamente las características formales, la función, el contexto y el potencial poético y/o evocador de los mismos antes de minimizar el número de elementos.

### 2.2.3. UN TRATAMIENTO FORMAL APARENTEMENTE ABSURDO

Como también abocetamos en el apartado anterior, el planteamiento artístico de Esther Ferrer requiere que las decisiones formales tomadas en relación a sus obras dependan única y exclusivamente de su intención y criterio. Asimismo conviene reiterar, que la elección y la manera de tratar los elementos formales que componen cualquiera de sus obras están en completo diálogo con las ideas y/o los conceptos que éstas albergan. Vinculado a todo ello, está también el que su interés por fusionar el arte y la vida contribuya a comunicar ciertos aspectos de su biografía como lo son su sentido del humor ligado a la incompreensión de lo absurdo en un sentido social. En palabras de Esther Ferrer:

“Socialmente yo no entiendo nada. Cada vez me parece más difícil comprender lo humano. Cada vez me parece más absurdo. Y entonces está este coté [lado] absurdo de mi trabajo, o sea que es irónico, como diciendo: «estamos chalaos pero sigamos adelante». Esto también está en mi trabajo y además lo reivindico.” (García Muriana, 2006b).

En lo que respecta al aspecto formal de las obras de Ferrer, consideramos que esto se pone de manifiesto, sobre todo cuando re-contextualiza, re-funcionaliza y combina, durante un tiempo y en un espacio que es distinto al habitual, cualquiera de las presencias con las que trabaja. De acuerdo a nuestro análisis, esto ocurre en sus performances, en sus instalaciones, en sus piezas de carácter objetual, en sus composiciones sonoras, pero también en aquellas proposiciones a través de las que la artista plantea la ejecución de acciones que, si las comparamos con la lógica tradicional, pueden parecer absurdas.

Sin embargo, y como profundizaremos en el tercer bloque del presente apartado, los temas tratados a partir de ese aparente absurdo y/o cómico diálogo establecido entre elementos

significantes podrán plantear cuestiones muy serias (si las estudiamos en relación a los márgenes de actuación de las personas) como son las posibles consecuencias de una determinada confesión religiosa, la sexualidad, el canon de belleza, la moral, la rutina, la educación, entre muchas otras. Al respeto cabría recordar, que si nos basamos en las declaraciones de la artista, su práctica artística es egoísta pues está dirigida a su persona, y sin embargo, como comentaba en una cita anterior “[...] si la gente no comprende la idea, no comprende prácticamente nada, si la comprende es otra cosa.”. Todo ello apunta a que su corrosivo sentido del humor y su uso del absurdo deberían ser entendidos como una (re) acción artístico-plástica que deja entrever la forma de tomarse las cosas de Esther Ferrer: absurdamente en serio. De acuerdo a nuestra valoración, sus propuestas artísticas contienen implícitamente su enfoque personal, y desde la subjetividad apelan a la objetividad de las verdades absolutas y/o fórmulas universales, subrayando así que lo personal es político.



*Politeísmo* (serie Historia de las religiones), ensamblaje, Galería Trinta, Santiago de Compostela 2008 // *En el marco del arte* (serie En el marco del arte), performance, ASA, Colonia 1997 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Para arrojar luz sobre tales cuestiones, a continuación analizaremos la obra *Politeísmo* (1985 aprox.) de la serie Historia de las religiones. Como se puede apreciar en la mencionada pieza, ésta se compone de los siguientes cuatro elementos: 1) un mono de peluche que lleva puesto un casco en el que está escrita la palabra “police” y que empuña lo que sería una porra; 2) una cajita de té; 3) un mapa enmarcado en el que a su vez se señala con un marco un área o región determinada; y 4) un marco que delimita y/o recoge los tres elementos anteriores. Al centrarnos en el primer elemento nos vienen a la cabeza ideas como son, por un lado, que el mono es animal del que, según afirma la Ciencia (contradiendo a la religión) provenimos, y por otro, la violencia y severidad policial (por su relación con la indumentaria y útiles que éste porta). En cuanto al segundo elemento, se trata de un objeto real, de una caja de té que por

su tamaño parece ser mono dosis. El tercero nos remite a una localización geográfica en la que gráficamente está enfatizado un “ismo”. Mientras que el cuarto, si bien enmarca al resto, los sitúa en el marco de la religión (en conjunción con el título). Si por otro lado revisamos la disposición espacial dentro de la composición del poli, del té, y del ismo, comprobamos que su orden facilita la lectura de la palabra completa en el sentido de la cultura Occidental (de izquierda a derecha), ámbito en el que se educó y al que pertenece la artista.

Teniendo en cuenta la suma de todo ello, y a pesar de lo ridículo o absurdo (para unos/as) o gracias a lo ingenioso (para otros/as) del aspecto formal de esta composición, la cuestión que aquí se pone de relieve es la religión. Son precisamente estos rasgos, los que nos lleva a pensar que lo que Esther Ferrer expone en esta obra, no es sino su posicionamiento personal que aún lo crítico, lo cómico, lo serio y lo absurdo, en relación al tema de la religión, en este caso politeísta, y de forma similar a como ocurre en Monoteísmo o Ateísmo.

De otro modo, el uso formal del absurdo aparece asociado al humor en performances como *Las Cosas* o *En el marco del arte*. En ellas, la artista plantea un concepto a partir de situar sobre la cabeza y en equilibrio una suerte de objetos procedentes de la cultura popular o de la cotidianidad. Dicha relación también la observamos en obras como la proposición *Tres acciones poéticas arriesgadas o aventuradas*<sup>56</sup> en la que, y como su propio contenido textual indica, Ferrer propone al/la lector/a arriesgarse y/o aventurarse a desafiar la lógica de la educación y de la rutina culturales (en el caso de la primera). En el caso de la segunda, su propuesta radica en comprobar la existencia de múltiples puntos de vista frente a un pensamiento universal; y a reflexionar acerca de la corrupción del poder político (en el caso de la tercera). A continuación, facilitamos su texto:

1. Cuando vas a comprar el pan, cada día, le dices a la panadera —claro, hay cada día una panadera— “Buenos días señora, son las (le dirás la hora exacta) me gustaría venir mañana a la misma hora, pero no se lo prometo.
  - No vayas jamás a la misma hora.
  - Continúa así cada día hasta que tú llegues al asilo de locos (manicomio)
  - Cuando llegues dirás: “Son (dirás la hora exacta) intentaré venir mañana a la misma hora, pero yo no se lo prometo”.
2. Visita a un par o a todos los médicos posibles, sin tener en cuenta su especialidad, y entonces les dices: “Doctor, me duelen las uñas de las manos y de los pies”.
  - Continúa así hasta que encuentres uno que te proponga una operación.
  - Urgente o no.
3. Durante no importa que campaña electoral, te presentas a los candidatos y les dices: “Yo votaré por ustedes si ustedes me dan un beso en el culo”.
  - Continúa así hasta encontrar uno que acepte.

---

56 T.L. de Cecilia Gómez Díaz (sábado 19/05/2007).

Consideramos pues, que en esta clase de trabajos se puede apreciar cómo Esther Ferrer es capaz de abordar mediante el uso ilógico de los elementos una serie de cuestiones que no hacen sino romper con el comportamiento reglado al que estamos habituados, cortocircuitando, “caotizando” y perturbando así el tradicional modo de pensar y de hacer social (ordenado, bello y armónico). De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, este modo de “crear soluciones imaginativas”<sup>57</sup> procura una cierta disidencia de comportamiento en la relación de dominación-sumisión asociada a la mencionada dinámica vivencial.

Al respecto cabría recordar que, como planteamos anteriormente, su creatividad surge de su necesidad de estar allí donde las cosas parecen posibles, que tiene por materia prima la experiencia y que su (re)acción artístico-plástica bien puede proceder de una reflexión estética de carácter intimista o de algo que le irrite o genere su impotencia.

### **2.3. CARACTERÍSTICAS PROCEDIMENTALES**

Como indicamos en la pasada introducción al capítulo, en este segundo bloque examinaremos, mediante una estructura de dos puntos, las principales características procedimentales identificadas en la práctica artística de Esther Ferrer. A partir de su estudio nos proponemos, en primer lugar, seguir profundizando en el lenguaje plástico de la artista para extraer de él las claves de análisis necesarias para interpretar aquellas obras seleccionadas para el apartado 3. Y en segundo lugar, el objeto radica en reconocer los distintos procesos y procedimientos a los que somete sus ideas. En este sentido, el análisis se plantea diferenciando dos niveles de trabajo procedimental: uno que afecta directamente a la primera materialización de una idea (construcción de la obra), y otro que interviene en su evolución. Como mencionamos anteriormente y trataremos de demostrar en el actual apartado, el planteamiento y la praxis artísticos de Esther Ferrer se caracterizan por ser procesos vivos, abiertos y constantes que, como la vida y como parte de ella, se relacionan con todo y se transforman a cada paso.

Los citados objetivos responden, a su vez, a la defensa de las hipótesis desde la que planteamos que la forma de proceder de Esther Ferrer en la vía de actuación artística está estrechamente vinculada a su manera de entender el arte como algo anexionado a la vida, conteniendo por ello un alto referente autobiográfico. Partiendo de esta hipótesis y para su demostración, en el presente apartado emplearemos un planteamiento metodológico similar al utilizado en el anterior para estudiar cómo la artista aborda sus ideas de forma reiterada y a través de distintos procesos en los que van intervenir factores como la experiencia, la voluntad, la intención, la transformación y el azar. Todos ellos reflejan que el proceso creativo de Esther Ferrer, si bien surge de la intención de abordar un concepto en libertad y de manera

---

57 En palabras de Esther Ferrer (Bello y Orozco, 2009).

experiencial, su práctica es llevada a cabo mediante el uso formal y procedimental del tiempo, del espacio y de la presencia. Tres elementos que, como hemos indicado en varias ocasiones, vertebran el mundo de la vida.

### 2.3.1. PROCEDIMIENTOS QUE AFECTAN A LA CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA

En continuidad con lo ya planteado en el presente capítulo, en el actual punto examinaremos los procesos a los que Esther Ferrer somete a los materiales que participan en su producción artística. Como en el caso de la elección, tales procedimientos van a depender de la voluntad y criterio de la artista, así como de su idoneidad de cara a abordar un concepto que es de su interés. De acuerdo al enfoque de nuestra investigación, durante el estudio anterior a la ejecución de una performance, a la realización de una instalación u obra de carácter objetual o sonora Ferrer contempla las posibilidades físicas, poéticas, funcionales y contextuales de los mínimos elementos con los que desea abordar una idea o un concepto. Asimismo, es evidente que en la fase de pre-producción la artista tiene muy en cuenta que su combinación debe contribuir al planteamiento de su idea desde el diálogo con otros objetos, sonidos, silencios, movimientos y gestos, etc. De este modo, el proceso de selección pasa por la observación de las características formales (material, textura, color, etc.) y se amplía al considerar la función y el contexto habituales de los elementos pero también su repetición y su relación con el azar. Así, cuando Esther Ferrer los elige es porque está interesada en el juego de significados que éstos son capaces de generar en torno a la idea y al punto de vista desde el que la quiere abordar, mientras que cuando los acepta es porque forman parte de la vida.

Tras haber estudiado durante años y en profundidad su manera de trabajar en la vía de actuación artística consideramos, que los principales procedimientos elegidos por la artista podrían resumirse en tres. El primero es la descontextualización y re-contextualización de la presencia (cuerpo, objetos y sonidos). Este también implica la des-funcionalización y re-funcionalización de los mismos. El segundo es la repetición, la variación o permutación. Y el tercero es el azar. Al respecto cabría señalar que, dependiendo del caso, en las obras de la artista podemos encontrar la convivencia de todos ellos, es decir, que no se trata de tratamientos obligatoriamente aislados ya que lo que importa es lo que ocurre durante el proceso de creación, y si el resultado responde a la idea abordada.

### 2.3.1.1. LA DESCONTEXTUALIZACIÓN Y LA RE-CONTEXTUALIZACIÓN

Como ocurre con los elementos que intervienen en sus obras, el uso de los procedimientos de descontextualización y re-contextualización se debe a la elección voluntaria y consciente de Esther Ferrer. Si nos centramos en el uso que la artista hace de los objetos en cualquiera de las disciplinas artísticas, advertiremos que el motivo por el que temporalmente abandonan su tradicional contexto y son re-contextualizados en el marco del arte, es que éstos tienen por función cumplir una distinta a la habitual: la de abordar una idea o un concepto. Para ello, la artista activa un procedimiento de desplazamiento objetual del contexto en función del concepto a tratar. La importancia de este proceso para la artista queda patente en el hecho de que una de sus series se titule Objeto contextualizado/ Objeto recontextualizado.



*Objeto contextualizado* (serie Objeto contextualizado/Objeto descontextualizado), ensamblaje, finales de los 80-principios de los 90 ca. // *Objeto descontextualizado* (serie Objeto contextualizado/Objeto descontextualizado), ensamblaje, finales de los 80-principios de los 90 ca. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Sin embargo, si prestamos atención a cómo la artista emplea el cuerpo en sus performances, éste parece estar descontextualizado pero podría no ser exactamente así si tenemos en cuenta que Ferrer lo utiliza para realizar acciones cotidianas como son transitar el espacio, manipular objetos, realizar gestos o emitir palabras, etc. Es decir, la descontextualización de su cuerpo podría ser cuestionada si tenemos en cuenta la frecuencia con la que las realiza o que en ellas se produce una fusión entre el arte y la vida. Todo ello, nos lleva a preguntarnos si la acción de su cuerpo en la performance no es sino igual a la de otros contextos, ya que

en todos ellos su presencia está continuamente siendo re-contextualizada y desempeña una función distinta en cada lugar. No obstante, y parafraseando a la artista, si ésta surge de su necesidad de estar en un punto en el que todas las cosas parecen ser posibles y de situarse al margen de la realidad social, podríamos considerarla re-contextualizada y re-funcionalizada. Entendemos entonces que su proceso creativo es tanto una forma de practicar su libertad como, y en cierto modo, una vía de escape, mientras que su cuerpo es productor y consumidor de experiencia, máxime si tenemos en cuenta su carácter procesual y su aceptación de las posibles y múltiples lecturas que de su acción se hagan.



*Las Cosas*, performance, Lublin (Polonia), 2000 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Por otro lado, y como se puede comprobar en el conjunto de la producción artística de Ferrer, la descontextualización y re-contextualización de los objetos pasa también por la re-funcionalización de los mismos y por la consecuente re-significación de todos los elementos que en una obra intervienen. Así, si observamos la performance *Las Cosas*, la pluma, el rollo de papel higiénico, el casco, el dildo, la manzana y el resto de cosas que Esther Ferrer mantiene en equilibrio durante un tiempo equis sobre su cabeza, abandonan sus tradicionales contextos y cometidos para re-contextualizarse y relacionarse en un área del cuerpo-peana (la cabeza), funcionando como elementos evocadores de la cotidianidad al ocupar un lugar en nuestra mente racional. En 1999, el comisario de la exposición de Esther Ferrer en el

Pabellón español en la Bienal de Venecia escribía en el texto del catálogo que se publicaba con motivo de su XLVIII edición:

“Objetos y polvo, polvo de objetos, ceniza de signos, silencios sin tiempo... El puzzle [sic] va deshaciéndose en nuestras manos mientras intenta ser encajado. ¿Por qué estos obj...? La pregunta no se encuentra ni siquiera acabada de formular, cuando la misma se diluye, intentando esconder su torpeza, en nuestra boca. [...] Las preguntas se nos revelan como algo ajeno a los objetos. Ellas únicamente duermen en nuestra mirada. Sin embargo, olvidadas del sueño de éstas, las cosas siguen ahí. Despiertas. Envolvertes. Y también sobre la cabeza de Esther Ferrer.” (Pérez, 1999).

De acuerdo con la valoración de Pérez, es a través de la descontextualización y recontextualización de los objetos, y añadimos, de su relación con el silencio visual y sonoro como la artista logra alterar la mente quienes presencian su acción. Éstos/as trataran de completar un puzzle que, a nuestro modo de ver, no es sino lo que es, es decir, lo que las cosas son en nuestra cabeza, para cada uno de nosotros/as.

Algo distinto, pero similar, sucede en series como, y por poner varios ejemplos, Pavés y En el marco del arte. En ellas, el adoquín y el marco, respectivamente, son lo que son, son objetos procedentes del ámbito cotidiano pero que por su relación con otros elementos activan el discernimiento del/la espectador/a redirigiéndolo a la idea que en ellas plantea. Esto debe pues entenderse en un sentido formal pero también conceptual también, ya que por la manera en que ambos objetos son tratados (procedimiento de des/re contextualización) no sólo remiten a su función como pavimento o como elemento decorativo, respectivamente, sino también a su historia.



*Pavé Cadeau* (serie Pavés), ensamblaje, 1975 (Sarmiento, 1996: 168) // *Made in France* o *Pavé Cadeau* (serie Pavés), ensamblaje, 1997 (Aizpuru, Margarita, 1997: 115) // *Sous le pavés...* (serie Pavés), ensamblaje, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Por ejemplo, en *Pavé Cadeau* (obra que como dijimos también es llamada *Made in France*) y en *...Sur le pavé de l'argent* el adoquín remite al ámbito de lo público pero, por su título y tratamiento, también evoca lo acontecido durante el Mayo Francés (París, 1968). A través del uso simbólico del pavimento en relación a otros elementos y en otro contexto, Ferrer presenta el pavé como un objeto que fue arrancado de las calles de París por una sociedad enfurecida para atacar a las fuerzas del orden, que protegían la acción de un sistema en el que primaban otros intereses sobre los derechos sociales –y la vida de las personas en definitiva. En este sentido cabría recordar que, como tratamos en el Capítulo III, en la producción periodística de Esther Ferrer este tema fue tratado por la artista desde distintos puntos de vista. Y en éstos se incluía la metabolización de la citada revuelta contracultural en dinero e identidad nacional en forma de souvenir al que parece aludir *Pavé Cadeau*.

Asimismo, y como indicamos con anterioridad, en la serie En el marco del arte la artista utiliza el objeto marco para afirmar que todo aquello que introduzca en su interior es una Obra de Arte, con mayúsculas. La descontextualización del dildo, por ejemplo, y su posterior contextualización en el marco sugieren una inclusión de la sexualidad en el ámbito artístico. Como también sucede con los fragmentos de pared (éstos nos remiten a ideas como el espacio, la arquitectura, la imperfección o el deterioro), con las personas que son enmarcadas, o con los elementos procedentes de la cotidianeidad y de la cultura popular como pueden ser una manzana o una guitarra española de juguete, respectivamente. Algo similar ocurre cuando hablamos de este proceso en relación al sonido y al silencio, ya que la inclusión de sonidos cotidianos es muy cercana a la música experimental no sólo en cuanto a forma, sino también en cuanto a concepto, si tenemos en cuenta que éstos abandonan su contexto original para estar al servicio de una creación, de una partitura.

Así, y como trataremos en el siguiente apartado, a través de un procedimiento formal absurdo, que puede parecernos en ocasiones cómico, Esther Ferrer utiliza la descontextualización y la re-contextualización de la presencia para abordar, desde múltiples puntos de vista y maneras, temas que son de su interés y/o que le preocupan, alterando así la visión que el/la espectador/a tiene en un tiempo y un espacio.

### 2.3.1.2. LA REPETICIÓN: COPIA, VARIACIÓN Y PERMUTACIÓN

Como también apuntamos anteriormente, la repetición es un recurso al que a menudo recurre la artista de cara a abordar un concepto o una idea. Su presencia la hallamos en todas las disciplinas, bien de una manera formal, conceptual o procedimental. Centrándonos en el caso que nos ocupa, la reiteración de movimientos, objetos y sonidos es usada por Esther

Ferrer para crear ritmos (ordenados o aleatorios) dentro de sus composiciones, para abordar ideas relacionadas con performances encarnadas como son las costumbres interiorizadas, para trabajar un mismo tema de distintas maneras, e incluso, para reflexionar sobre el cambio producido por el paso del tiempo.

Quizás sea en sus performances, en sus composiciones sonoras y en sus instalaciones donde mejor se aprecia la relación entre ritmo y repetición. En todas ellas, la reiteración, multiplicación o variación de un mismo objeto, sonido o movimiento genera un vacío escultural y un silencio sonoro que sirven para articular y erotizar la pieza (abrir un espacio para que la imaginación del público lo pueda completar)<sup>58</sup>.



*Las Cosas*, performance, Fundació Tàpies, Barcelona, 1994 (*La Zero*, 1995).<sup>59</sup>

Consideramos que esto se ve muy bien reflejado en su performance *Las Cosas* pero también en las instalaciones en las que el objeto silla es des-territorializado, des-funcionalizado y formalmente modificado (posicionalmente) con el fin de crear una composición escultórica contemplable desde múltiples puntos de vista.

Regresando al ejemplo de *Las Cosas*, el uso de la repetición que en ella hace Esther Ferrer genera un ritmo casi hipnótico que consigue que los movimientos, las palabras y los objetos gocen de su centralidad. Al respecto, incluimos parte de la descripción que David Pérez haría en 1999 de esta acción:

“Sobre la cabeza de Esther Ferrer reposan [los objetos], silentes, durante un tiempo impreciso. ¿Un minuto? ¿Acaso dos, tres...? Poco importa. Tras atraer nuestra

58 Respecto a esta última observación, es conveniente señalar que surge del análisis comparativo entre los lenguajes utilizados en el erotismo y la pornografía tradicional, con la forma de trabajar de Ferrer.

59 “Les Coses. Esther Ferrer”, *La Zero*, Plaerdemavida Associació Feminista, Valencia 1995. Suplemento de *La Espai Obert a Idees i Imatges de Dones*. Catálogo compuesto por un texto introductorio de Marta Pol i Rigau y 22 fotografías documentales de la acción *Les Coses* realizada por Esther Ferrer el 15/12/1994 con motivo de la exposición *En l’esperit de Fluxus* (Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, 1994).

atención, son ocultados y sustituidos por otros. A rose is a rose is a... La caña es ahora un pequeño monitor televisivo y éste una bota y ésta un embudo y éste...” (Pérez, 1999).

De acuerdo a nuestro enfoque, por medio de la permutación de elementos y la repetición de movimientos, sonidos, silencios y tiempo, Esther Ferrer logra, por un lado, dotar de un ritmo interior a la estructura de la obra, y por otro, erotizar la acción al procurar una nada en la que el/la espectador/a tiende a proyectar sus ideas y experiencias:

“Los objetos, por este motivo, asumen una compleja y ambivalente lectura. Los mismos carecen de voz, pero sin embargo, nos hablan. Se encuentran desplazados, pero su lugar es central. Huyen de cualquier sentimentalismo, pero hieren nuestra sensibilidad. No poseen idea alguna, pero suscitan el alboroto de las nuestras... [...] La única certeza que disponemos sobre los mismos es la de su excéntrica centralidad. Mientras no siendo nada lo son todo (o, si se prefiere, mientras siendo todo son nada), el tiempo continúa transcurriendo lento, muy lento. Sin embargo, no sabemos hacia dónde. Nuestra única certeza es la de la perplejidad.” (Pérez, 1999).

En sintonía con la valoración del también autor de la tesis doctoral *A propósito de Zaj y de Juan Hidalgo y la promiscuidad zaj* (UPV, 1992) consideramos que, a través de la repetición, la artista consigue que la atención del/la espectador/a se centre en los objetos, estimulando así nuestra psique y consiguiendo que éste/a proyecte sus vivencias y pensamientos sobre el silencio. Este es un procedimiento que nos recuerda tanto a Cage como al Budismo Zen, pues como demostró el primero, los silencios no existen, son un cúmulo de sonidos y de pensamientos, y como plantea el Zen en su leyenda de La Taza del Tao es sobre el recipiente vacío cuando la mente es capaz de llenarse de ideas y/o de permanecer en blanco. Así, la ausencia de connotaciones sobre el objeto, su centralidad, consigue generar la respuesta del/la espectador/a. También en este sentido, la artista trabaja la repetición de manera concéntrica en algunos de los objetos y ensamblajes de la serie *En el marco del arte*. Son marcos enmarcados por otros, que a su vez contienen otros y así sucesivamente, en cuya articulación encontramos variaciones cromáticas, de articulación, etc.



*En el marco del arte* (serie *En el marco del arte*), exposición (varios ensamblajes), Galerie Lara Vinci, 2009 (Archivo personal de la artista, París, 2006).



*Autorretrato en el espacio* (serie *El libro de las cabezas*), instalación, (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Por otro lado, la repetición es empleada por Esther Ferrer para tratar cuestiones relacionadas con el paso del tiempo y con la transformación que este opera en el cuerpo en un sentido físico, y en la memoria de forma metafórica. Por ejemplo, en su pieza *Autorretrato en el tiempo* la reiteración de la acción de fotografiar su rostro cada cinco años da como resultado una obra en la que estaba presente la huella del tiempo. Y la imagen de su rostro se va constituyendo y diluyendo en *Autorretrato en el espacio*.

Asimismo, en la acción no finita *Cara y Cruz* el lanzamiento de idénticas monedas previamente pintadas (y por lo tanto, personalizadas) reclama, para el cierre de la obra, la devolución de las mismas. O en *Permutaciones* la imitación de la posición de la manillas y la repetición de los objetos marco, no pretenden un resultado idéntico al que propone la artista, sino nueve permutaciones del mismo. Así como en acciones como *Performance a varias velocidades* la artista repite la acción de caminar y de correr, mientras que modula la intensidad de su transitar y de su voz. De uno u otro modo, en todas ellas se incluye el factor del azar.

Igualmente y siguiendo lo que planteamos en el bloque anterior, en todos los casos citados este procedimiento aparentemente absurdo (tratamiento formal) tiene una finalidad que va más allá de provocar la risa de algunos/as o la incomprensión de otros/as, ya que sustenta técnicamente la idea que desea expresar la artista. De igual modo, y como también comentamos entonces, en la mayoría de los casos los elementos han sido sustraídos temporalmente de su contexto habitual para pasar a formar parte de una propuesta artística, volviendo después a recuperar la función para la que fueron construidos.

### 2.3.1.3. EL AZAR

Como introdujimos con anterioridad y trataremos a continuación, en las performances de Esther Ferrer y en algunas de sus instalaciones el azar es un componente fundamental. Sin embargo en su producción objetual su presencia probablemente sólo la podemos hallar en la forma en que la artista advierte en un “objeto encontrado” ciertas posibilidades para con la idea. En este sentido es importante aclarar, que aunque con frecuencia se suele comparar el uso de los objetos de Esther Ferrer con el que Marcel Duchamp hacía en sus Readymades, esto sólo se ajusta a la realidad en la medida en que ambos artistas extraen los objetos cotidianos de su contexto habitual y los re-funcionalizan en el marco del arte. De acuerdo a lo planteado con anterioridad y a diferencia de lo que afirmaba quien es considerado como el máximo representante de Dadá, la elección de los objetos de Esther Ferrer no es indiferente sino consciente, ya que ésta estudia las posibilidades de los elementos que intervienen en sus obras de cara a abordar un concepto.

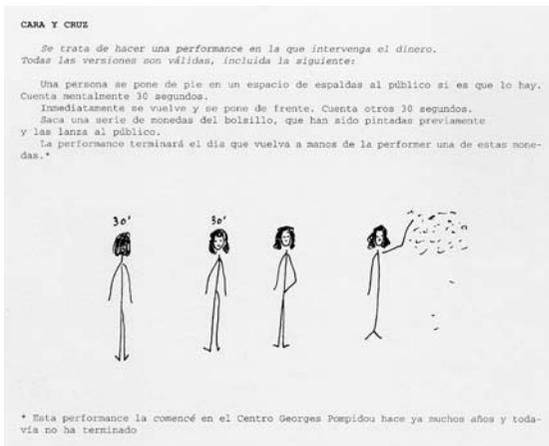


*El Muro de los Inmortales*, instalación, Artium, Vitoria, 2011 ([www.ickr.com](http://www.ickr.com) [última consulta 03/10/2013]) // Exposición de la serie *Objetos enmarcados*, Galerie Satellite, París, 1992 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Por otro lado, y vinculado a esto está, que lo que planteaba Duchamp con la realización de sus Readymades fue la relevancia de quien decide qué es y qué no es arte, mientras que la donostiarra, como heredera de esa gran aportación del artista francés, se apropia de ese poder para ponerlo en práctica al servicio de sus conceptos. Esto sucede en la serie *En el marco del arte* o en su exposición *Objetos enmarcados*, y por oposición en *Hors Cadre* (Fuera del marco), donde excluye del marco (del arte) la acción que Ferrer propone en su pieza *Una proposición ZAJ*.

Así, si el azar está presente en cualquiera de sus performances es porque la artista bien lo provoca como sucede en *Homenaje a Mallarmé* (con la tirada de dados), bien lo acepta por su importancia en la vida y su inevitabilidad. Y cuando lo incorpora a algunas de sus

instalaciones lo hace también de forma voluntaria y consciente, esperando de él un resultado incontrolado que a su vez se relaciona con las ideas que en ellas aborda. Esto ocurre de este modo en la citada instalación *Memoria* o en acciones que devienen instalaciones como es el caso de *El Muro de los Inmortales*. En ambos casos, y como también pasa con *Permutaciones* o con *Cara y Cruz*, el resultado de la obra dependerá del efecto de quienes de forma azarosa hallan transitado la sala, escrito en sus paredes, comprado el derecho a copia o cogido una o varias monedas, respectivamente.



*Cara y Cruz*, partitura de la performance y objeto, s.d. (Aizpuru, 1997: 98).

En cierto modo, y como planteamos al inicio del presente capítulo, es sobre todo por medio de la inclusión del azar cómo la artista consigue contaminar y/o “performatizar” sus instalaciones. Según Esther Ferrer:

“Naturalmente, puede haber instalaciones menos fosilizadas, donde los avatares forman parte de su esencia, de su código genético, como por ejemplo mi instalación *Memoria*: un número indeterminado de sobres abiertos con su solapa levantada hasta la verticalidad. Estas solapas evolucionarán naturalmente intentando recuperar su posición original, la que corresponde al sobre cerrado pues fueron formatadas [sic] para ello.” (Ferrer, s.d./d).

En relación a tal valoración, y desde otro ángulo, nos remitimos a *Una proposición ZAJ*, ya que la idea le surgió al sentarse a descansar en una silla que encontró en la calle y ésta se transformó en una especie de install-acción desde la que, y como indica en un folio escrito que incluye la obra, Ferrer invita al/la espectador/a a sentarse en ella “[...] hasta que la muerte les separe”. Asimismo, y como planteamos en el primer apartado, en relación a esta clase de obras podríamos hablar también del azar si tenemos en cuenta que la artista no pretende

utilizar la misma silla o los mismos sobres en las mencionadas pieza e instalación (por poner dos ejemplos), sino que indica a quienes la vayan a montar que pueden utilizar cualquier silla y cualquier sobre, siempre y cuando se instalen de la manera en que están pensadas esas obras.



*Una proposición Zaj*, varias versiones (Aizpuru, 1997: 113; Sarmiento, 1996: 160; y Bonito Oliva, 1990: 320).

Finalmente, es importante subrayar la presencia del azar en la continuidad o no continuidad de las obras de Esther Ferrer, pues como trataremos a continuación, no es por razones premeditadas (aunque sí conscientes) el que éstas se desarrollen en forma de series, se transformen mediante otras disciplinas o muten a causa del efecto del paso del tiempo.

### 2.3.2. PROCEDIMIENTOS QUE AFECTAN A LA EVOLUCIÓN DE LA OBRA

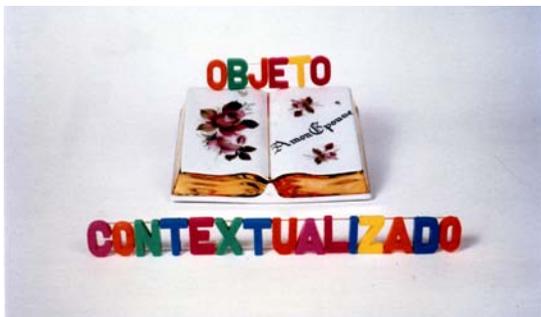
Como planteamos cuando estudiamos la importancia de la experiencia en la forma de trabajar de Esther Ferrer (apartado 1), la práctica creativa de la artista se inscribe en un recorrido de ida y vuelta continuo. Este parte del mundo de la vida (la idea surge de su experiencia), pasa por un proceso de transformación filtrado hasta convertirse en una obra. Y retorna al mismo al producir nuevas sensaciones, pensamientos, reflexiones y experiencias a la artista y a otras personas. Asimismo, y como analizaremos a continuación, ese recorrido puede verse ampliado si obedece a la continuidad interna que multiplica el tratamiento de un concepto en tres vías o caminos. Estos son: la serialidad, la interdisciplinariedad y la transformación por el paso del tiempo. En este sentido, es fundamental aclarar que, al margen de las creaciones que son tratadas de manera autónoma, una misma obra puede verse insertada en varias de las vías citadas; su pertenencia a una de ellas no implica su sumisión exclusiva a la misma.

En cualquiera de los casos citados, la forma de proceder de Esther Ferrer será opcional, voluntaria y posterior a la primera materialización de la idea, y va a procurar el enriquecimiento, la ampliación o ramificación de la misma. Al respecto, conviene aclarar que para la artista muchos de éstos son trabajos en proceso (abiertos) cuyo fin llegará cuando así lo decida la artista, o en algunos casos, cuando ésta ya no pueda continuarlos.

Así, y de acuerdo a su planteamiento creativo, en la producción artística de Esther Ferrer hallamos que los temas abordados de manera autónoma o en forma de serie, lo son también mediante el uso de diversas disciplinas. La metamorfosis que experimenta una idea a manos de la artista dependerá, insistimos, de su propia intención o voluntad, pero también de la clase de acción que el tiempo, el espacio, el azar y la presencia ejerzan sobre ésta. De este modo, encontramos en el conjunto de su obra, conceptos que han sido tratados por Ferrer mediante el uso de la performance y que posteriormente han sido abordados en el contexto de la instalación, de la poesía sonora o como piezas de carácter objetual. Este es un recorrido que también se produce a la inversa y de forma transversal. Su relevancia es tal que dio lugar al título de la primera exposición individual de la artista: *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa* (Aizpuru, 1997).

### 2.3.2.1. LAS SERIES

Como se puede comprobar en los títulos de las performances, instalaciones, esculturas, dibujos, obras radiofónicas y proyectos de Esther Ferrer, con frecuencia, la artista tiende a reunir sus creaciones en forma de series. Esto es debido a que, y como expondremos a continuación, su praxis y planteamiento artísticos están basados en la fusión entre el arte y la vida, y por ello, los conceptos a tratar en sus obras además de repetirse están fuertemente interconectados entre ellos así como con su biografía. En relación a esto, cabría subrayar que, a menudo, sus series permanecen abiertas, es decir, que son planteadas como un particular *work in progress*.



*Objeto Contextualizado* (serie Objeto contextualizado/Objeto descontextualizado), ensamblaje, años 80-90 ca. (Archivo personal de la artista, París) // *Objeto Contextualizado* (serie Objeto contextualizado/Objeto descontextualizado), ensamblaje, años 80-90 ca. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Por otro lado, si nos fijamos en los títulos de las mismas éstos suelen hacer referencia: a) al objeto principal a través del que Ferrer articula diferentes ideas que previamente han sido trabajadas en piezas autónomas, como por ejemplo sucede en la serie Pavés; b) al procedimiento empleado mediante el que aborda diferentes temas, como ocurre por ejemplo en la Objeto contextualizado / Objeto recontextualizado; y c) a conceptos como pueden ser el tiempo o el espacio, por ejemplo, como pasa en su serie Recorridos.

En el primer caso, Esther Ferrer se servirá de la forma, función y/o contexto del objeto que da nombre a la serie para abordar aquellos temas por los que se interese en el momento de la realización de esta clase de piezas. De forma similar, pero empleando como nexo de unión un procedimiento, en el segundo caso la artista reflexionará o (re)accionará sobre temáticas que le preocupen o sean de su interés. Mientras que en el tercero, el concepto es el mismo pero su materialización formal y procedimental va a ser distinta. Así, cuando Ferrer emplea el adoquín en su serie Pavés aborda temas tan dispares como son el dinero, el amor o las convenciones sociales. Cuando re-contextualiza un objeto en su serie Objeto contextualizado / Objeto descontextualizado puede estar hablando de la religión, del azar o de la sexualidad, entre otros. Y cuando efectúa diversos movimientos en su serie Recorridos puede estar planteando la idea de vivencialidad del espacio en los sentidos de posibilidad o constreñimiento.



*Performance para 7 sillas* (serie Recorridos), Centro Nacional de Poesía de Marsella, 1990 (Web y Archivo personal de la artista, París, 2006).

De forma transversal a lo anterior, es fundamental dejar apuntado que en la forma de proceder de Esther Ferrer, las series pueden estar enmarcadas en una o en varias disciplinas. Dado que profundizaremos en este último caso en el siguiente epígrafe, ponemos como ejemplo de lo primero las series *Juguetes Educativos* y *El libro del sexo*, ya que en ambas el tratamiento de los conceptos no tienen traducción directa en ninguna otra disciplina. Centrándonos en ello, advertimos que en *Juguetes Educativos* la manera de tratar un mismo tema es variada en cuanto a forma, mientras que en *El libro del sexo* tanto el aspecto formal como las temáticas abordadas son diversas. Así, cuando Ferrer crea mediante el ensamblaje uno de sus juguetes bélicos está hablando de la violencia pero también del trasfondo de la educación machista y de la política en cada uno de ellos. Sin embargo, cuando compone una de las páginas de *El libro del sexo*, aborda desde múltiples puntos de vista y partiendo de la imagen de un genital, muchos de los temas que se relacionan no sólo con la sexualidad sino también con el sexo biológico y el género.



*Juguetes educativos* (serie *Juguetes educativos*), 1986-... (Archivo personal de la artista, París, 2006) // Una página de la serie *El libro del sexo*, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

La importancia de las series y de la interrelación temática en la producción artística de Esther Ferrer es tal que, en su trayectoria encontramos exposiciones cuyos títulos y obras responden a los tres supuestos mencionados con anterioridad, y en la que también se hayan incluidas obras abordadas con distintas disciplinas. Significativo de ello es que la artista realizase en la Galería J.&J. Donguy (1995) una exposición titulada *La serie de las series* en la que incluyó buena parte de sus series con las piezas que hasta el momento las componían. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, consideramos que en ésta no sólo se pudo apreciar la interconexión de conceptos y disciplinas a la que hacíamos referencia líneas atrás, sino también los diferentes momentos en el que Esther Ferrer estuvo interesada por determinados temas y/o problemáticas. Es por ello por lo que consideramos que *La serie de las series* podría ser leída como una suerte de mapa topográfico (parcial) en el que, y por medio de sus obras, se pudieron identificar los múltiples recorridos en los que evolucionó la trayectoria de la artista hasta esa fecha.



Imágenes de *Esther Ferrer en 4 movimientos*, Artium, Vitoria, 2011; y *Le chemin se fait en marchant (face A)*. FRAC Bretagne, Rennes, 2013 (Archivo personal de la artista, París, 2014).

Asimismo, al revisar su participación en distintas las exposiciones en las que Ferrer ha incluido obra de carácter objetual y/o a ejecutado performances, advertimos que, si bien a partir de los años ochenta ésta no ha dejado de exponer en muestras colectivas como son las que se organizan alrededor de una idea, en ferias de arte y en bienales, sus exposiciones individuales han girado en torno a un tema que es fundamental en su trabajo. Ejemplifican nuestra afirmación aquellas exposiciones cuyo comisariado no ha dependido de la artista como son: *De la acción al objeto y viceversa* (Margarita Aizpuru, 1997), *Esther Ferrer en 4 movimientos* (Rosa Olivares, 2011/12) o *Se hace camino al andar* (Marion Daniel, 2013)<sup>60</sup>; y aquéllas que han sido realizadas en las galerías con las que habitualmente trabaja Ferrer. Este

<sup>60</sup> Respecto a esta última, cabría señalar que, no sabemos bien si por su amplitud -aunque sospechamos que el motivo también está vinculado a su concepto-, consta de dos partes diseñadas para ser expuestas en dos lugares distintos (FRAC y MAC/VAL).

es el caso de *Objetos Enmarcados* (Galerie Satellite , París, 1992), *El poema de los números primos* (Galería Buades, 1985), *La serie de las series* (J. & J. Donguy, 1995) o *Maquetas* (Galería Àngels-Barcelona, 2012), entre otras, en las que se vuelve a subrayar su fuerte interés por las series. En este sentido, es importante poner de relieve el hecho de que, independientemente de quién comisaría la exposición, Esther Ferrer no se limita a colocar las obras sino que también es participe en la elaboración de la idea que articulará su trabajo en tal contexto.

Todo ello nos ha llevado a considerar que este modo de proceder ha ido registrando involuntariamente las distintas fases por las que ha pasado la artista, desvelándonos a su vez y como indicamos líneas atrás, mediante los títulos de sus obras y las fechas de su realización, cuáles fueron los temas que más le preocuparon e interesaron así como en qué momento fueron trabajados. En relación a tal observación, es capital para la defensa de la hipótesis principal de nuestro estudio, subrayar que ambos datos son de sumo interés para establecer una conexión entre las principales vías de actuación de la artista, ya que muchas de ellas fueron desarrolladas por Ferrer de forma contemporánea. Así, y de acuerdo al planteamiento vivencial y creativo de Ferrer, no creemos errado afirmar que las experiencias vividas en todos y cada uno de estos contextos estuvieron en constante intercomunicación, entendiéndose así el paralelismo hallado en el posicionamiento adoptado por ésta ante ciertos temas, así como en la reiteración de los mismos.

Finalmente, y en base a tales observaciones, consideramos que la manera que tiene Esther Ferrer de plantear sus exposiciones revela su evolución procesual y su perseverancia ante aquellos aspectos que le preocupan o son de su interés, estando todos ellos estrechamente vinculados a la acción del tiempo, del espacio o de la presencia. De este modo, éstas se convierten en una especie de autorretrato involuntario de la artista.

### **2.3.2.2. DE LA ACCIÓN AL OBJETO Y VICEVERSA**

Como apuntamos en el epígrafe anterior y profundizaremos en éste, a menudo, las obras, las ideas y los conceptos de Esther Ferrer se ven transformados al ser abordados mediante el uso de una disciplina distinta a la que en un primer momento fueron creadas. Así, este procedimiento, al que a partir de ahora nos referiremos con la mención “de la acción al objeto y viceversa”, consta de dos fases. La primera es la que parte de la ideación a su primera materialización en una pieza, y la segunda va del replanteamiento de un concepto anteriormente tratado en una disciplina concreta a su reconversión y/o tratamiento en otra distinta. Como en el caso anterior, se trata de un proceso que es susceptible de ser ampliado cuántas veces lo desee la artista y por ello se constituye como un proceso abierto. En 1997,

Margarita Aizpuru explicaba esa traslación de ideas entre disciplinas de la siguiente manera:

“En su trabajo, frecuentemente, una performance se transforma en una obra plástica o al revés, efectuando un recorrido de ida y vuelta continuo. También, en algunas ocasiones, una performance se convierte en una conferencia o en una obra radiofónica y siempre, sin excepción, en un texto, puesto que Ferrer escribe y hace dibujos de sus acciones que son los que ella denomina partituras, una serie de apuntes y esquemas a seguir para la ejecución de la acción.” (Aizpuru, 1997: XX)

Teniendo en cuenta la predilección de Esther Ferrer por la Performance, no es de extrañar que habitualmente su forma de operar se origine en la acción y/o que procure su regreso a ésta. En este sentido cabría señalar, que si bien las ideas inicialmente abordadas en la citada disciplina pueden transformarse en una pieza de carácter objetual, con frecuencia la artista se inclinará por tratarlas en conferencias-performance y en instalaciones. Consideramos que esto es debido a que las primeras son una modalidad del Arte de Acción y a que, como explicaba Ferrer, las segundas comparten con la performance una misma composición aunque sea de forma alterada:

“Yo digo siempre que la performance y la instalación tienen el mismo ADN. O sea, son los mismo elementos combinados de diferente manera, el tiempo, el espacio y la presencia.” (“Esther Ferrer”, *Metrópolis*, 2011).

Ponemos como uno de tantos ejemplos la performance *Recorrer un cuadrado* y *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles* aunque es el caso también *Especulaciones en V*, *Memoria*, *Siluetas*, *Le fil du temps*, *En el marco del arte*, entre muchas otras. Con los años ésta última devendrá en una instalación en la que la artista incluirá además del vídeo en el que se reproduce la grabación de la ejecución de la acción, una pieza sobre el muro en la que, con clavos, pegatinas e hilos, reproduce los posibles resultados de los movimientos indicados en la partitura de la performance.

Asimismo, y como otra modalidad están acciones como *Perfiles* o *Canon para cuatro sillas y un ventilador*, en las que desde su partitura se contempla una transformación inmediata al formato de la instalación. Como de manera inversa sucede con *Una proposición ZAJ*, que parte de una escultura que deviene instalación y que, si se ejecutase lo propuesto en su texto, también podría convertirse en acción.

DANS LE CADRE DE L'ART

Se trata de realizar una acción en la que una o varias personas, se colocan sobre la cabeza, en equilibrio, una serie de marcos de diferentes tallas, los cuales llevan en su interior un objeto siempre diferente.

Todas las versiones son válidas. Entre ellas:

Hay 16 marcos, que pueden embotarse unos en otros y otros tantos objetos diferentes, que tengan relación o no con la Historia del Arte.

La persona que realiza la acción se sienta sobre una silla, coge un marco y el objeto correspondiente, se coloca el marco sobre la cabeza y luego coloca el objeto en equilibrio en el interior del marco.



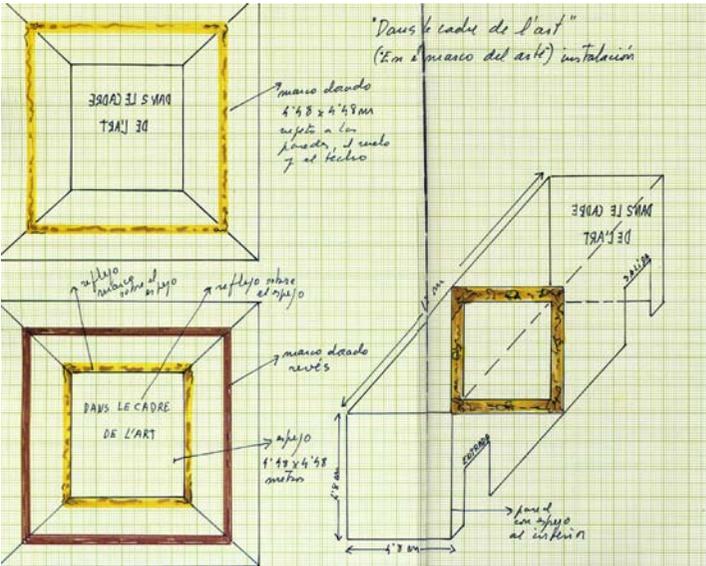
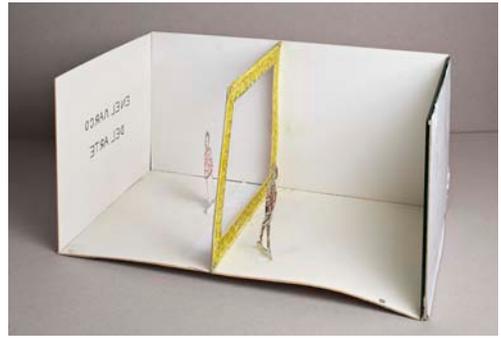
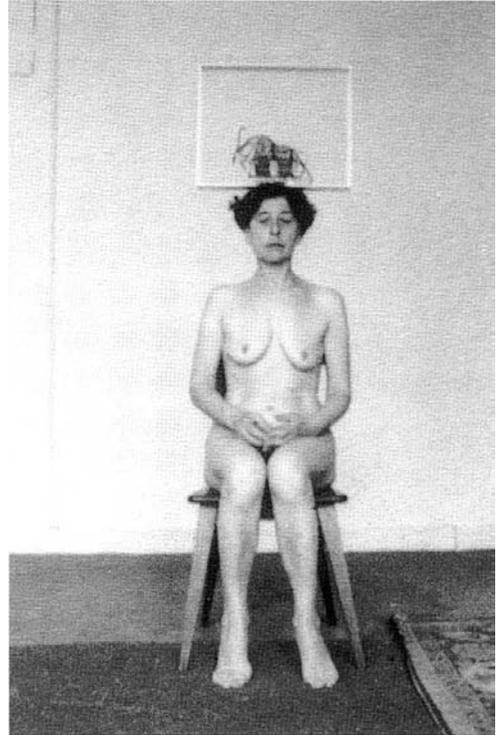
Permanece así el tiempo que desee. Luego, coge el marco y el objeto y lo coloca donde desee, en el suelo o sobre una mesa estrecha y larga, etc.

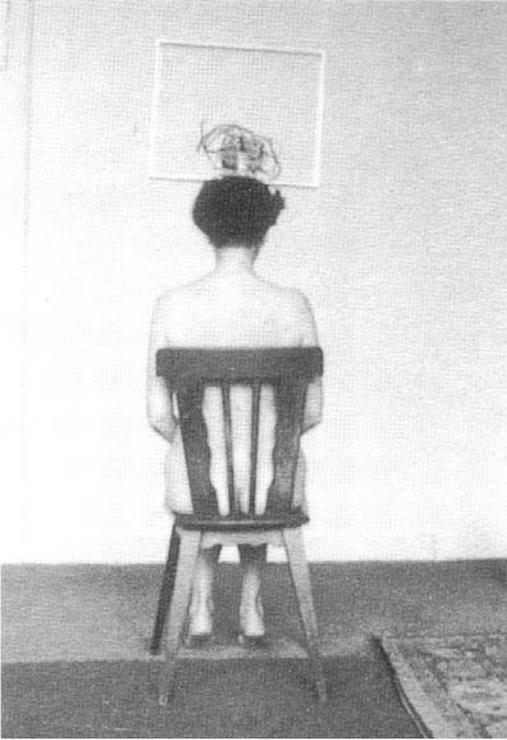
Coge otro marco (más grande) y otro objeto. Se sienta en la silla, se pone el marco sobre la cabeza y luego coloca el objeto en equilibrio en el interior del marco.

Permanece así el tiempo que desee. Luego coge el marco y el objeto y lo coloca donde desee, en el suelo o sobre una mesa estrecha y larga, etc.

Repite la operación hasta terminar con los marcos y los objetos.

Esta acción va frecuentemente acompañada con un sonido que es el del reloj telefónico conectado en directo.





Serie En el marco del arte, partitura, maqueta, croquis, performance, instalaciones y exposiciones (ensamblajes) (fuentes diversas).

Por otro lado, identificamos performances como *El Arte de la Performance: Teoría y Práctica* en las que, como si de una matrioska se tratara, contienen un conjunto de acciones anteriormente realizadas. Igualmente, encontramos performances cuyos conceptos tienen continuidad en piezas de carácter objetual como son los homenajes a los artistas Mallarmé y a Satie, o *Al ritmo del tiempo*, título que también tiene una de sus obras radiofónicas. En todos los casos citados, su correlación disciplinar no implica obligatoriamente la traslación directa de la idea.

Visto desde otra perspectiva, advertimos una clara reiteración entre los elementos (tiempo, espacio y presencia) y los procesos (re-contextualización/re-funcionalización, repetición) que intervienen en sus performances y en sus fotografías-intervenidas, instalaciones, esculturas y/o ensamblajes, dibujos, proyectos y obras radiofónicas. En palabras de la artista:

“En mi trabajo, algunas veces, el soporte, no es que cambie definitivamente el concepto de la obra, pero sí lo modifica mucho. Entonces, me interesan todas las variaciones posibles. Y luego, por otra razón también, que es que cuando tengo una idea, pues hago una versión y luego digo «¡ay! pues si ésta me gusta también». Y nunca sé cuál voy a elegir, cuál puede ser la buena. Y entonces, las hago todas.” (“Esther Ferrer”, *Metrópolis*, 2011).

En relación a la indeterminación entre disciplinas, cabría mencionar la foto-acción *Autorretrato en el tiempo* ya que en ella, aunque de manera paulatina se amplían la acción y la fotografía-intervenida. Desde su concepción este proyecto abierto en el tiempo ha sido expuesto por la artista en distintos lugares y momentos llegando a convertirse en una instalación, y a partir de 2011, también en una pieza audiovisual. Respecto a esta permutación formal y su repercusión en la forma de articular los elementos que la componen, y en la percepción de la misma, incluimos a continuación las palabras de Ferrer:

“[...] esta obra la he hecho como foto y luego en vídeo, porque cuando estás viendo las fotos, es un tiempo diferente que el tiempo que vas a hacer dentro de la [sic] vídeo. Y sobre todo, cuando ves las fotos, las fotos están fijas y eres tú el que te mueves. Y cuando estás viendo el vídeo, el vídeo se cambia y eres tú el que estás quieto. Quiero decirte, la gente quizá que vea esta obra no va a entender esto, y me parece bien que no lo entienda. Pero a mí por ejemplo esta idea de la imagen fija y el movimiento del espectador, y la imagen que se mueve y la fijidez [sic] del espectador, es una cosa que me encanta. Y el día que se me ocurrió, dije qué bien, ¿verdad? O sea, es así.”(Delgado Beltrán, 2011).

De acuerdo a este uso activo de la presencia, del tiempo y del espacio la artista logra, como en la mayoría de sus piezas, alterar o generar en el/la espectador/a una nueva percepción de la duración y del lugar en el que se encuentra, sin por ello dejar de tratar la idea en la que se fundamenta esta pieza. De esta manera además contribuye a que su obra se mantenga viva, al contrario de lo que se suele plantear como norma general en el arte más académico. Esta es una operación que, como trataremos a continuación, se ve complementada por la artista al tener en cuenta la propia caducidad del cuerpo así como la acción que el tiempo y el espacio producen sobre este soporte y medio.

### 2.3.2.3. LA TRANSFORMACIÓN POR EL PASO DEL TIEMPO

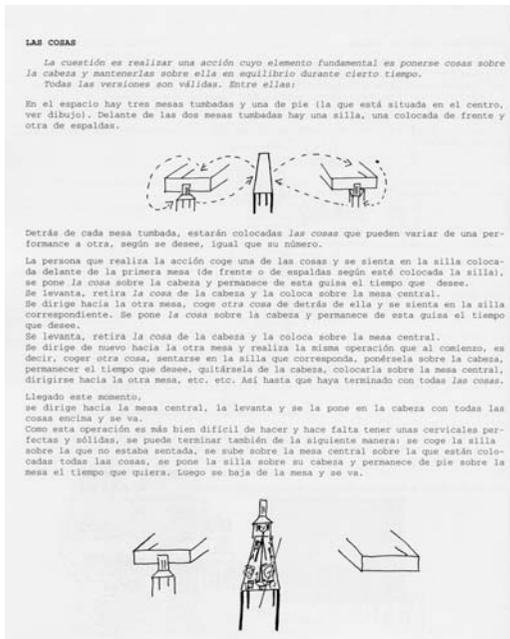
Como puede comprobarse en el conjunto de su producción artística, a lo largo de los años Esther Ferrer ha ido modificando la forma de ejecutar muchas de sus performances. Esto es debido a su interés por mantener su obra anexionada a la vida, así como a la transformación que el paso del tiempo produce en el cuerpo, y por ello tal cambio no lo advertimos en el resto de las disciplinas en las que trabaja. Una excepción a esto último es la transformación de las series donde interviene la fotografía en forma de autorretrato de la artista, cuyo mecanismo de transformación temporal constituye parte del propio proceso (además de la forma, y del concepto). Este es el caso de series como la citada Autorretrato en el tiempo.

Pero retomando la cuestión de la performance, en este sentido es importante subrayar el fuerte componente físico que implica la realización de muchas de sus acciones, pues si bien éstas también requieren de una intensa preparación mental las limitaciones del cuerpo son, cuanto menos, más evidentes y/o habituales. Así, consciente de que ese medio y soporte se va viendo limitado con el paso de los años, Ferrer no se inclina por hacer desaparecer sin más la forma de tratar una idea determinada. Antes de eso, modifica una parte de la acción sin que esto altere el concepto:

“En la obra de arte lo que me interesa es la evolución de la obra. Por ejemplo, puedo hacer muchísimas versiones de una performance. Quiero decirte que es la única manera de mantenerla en vida, de no esclerotizarla, de poder continuar haciéndola. Primeramente porque me interesa hacerlo, porque me interesa esta obra más que esta otra, y entonces quiero que siga existiendo. Y luego también, porque es una manera de transformarla. Si hago diferentes versiones de esta obra, pues esta obra seguirá existiendo durante toda mi vida, por ejemplo. A veces lo hago porque me interesa hacerlo, porque me divierte y otras veces por necesidad.” (García Muriana, 2006b).

Esto ocurre con performances como *Las Cosas* y con una de las acciones que mayor resistencia física requiere, nos estamos refiriendo a *Performances a varias velocidades*. En palabras de la artista:

“Por ejemplo, *Las Cosas* es una pieza que he hecho muchas veces. Cuando la hacía al principio, los objetos los situaba en la mesa plegable, al final me la ponía sobre la cabeza y me iba. [...] Pero yo ahora no puedo hacer eso ni con esta mesa ni con ninguna, porque tengo ya las cervicales... Entonces tienes que transformar las cosas. Por ejemplo, *Performance a varias velocidades*, ésta yo ya no la puedo hacer, en absoluto, como la hacía antes. Antes corría, pero corría hasta perder el aliento. [...] Aquí hay una estructura absolutamente geométrica. La puedo hacer de muchas maneras, pero una manera es que yo empiezo, cuanto más bajo hablo o menos sonido hay, más corro. Yo aumento el sonido y desciendo la velocidad. Y además hay otra coordenada, cada vez voy más lejos o más cerca. [...] Ahora, ésta se puede transformar muchísimo porque es una performance donde yo me voy, corro... Si por ejemplo me voy como hice en el Ministerio de Fomento, que me fui fuera a la calle, pasé el semáforo, luego tengo que esperar a que el semáforo se ponga en verde. O sea, hay muchísimos elementos que pueden transformar la performance en función de la situación ¿comprendes? Por ejemplo, ésta yo ahora ya no la puedo hacer como la hacía antes. Es imposible.” (García Muriana, 2006b).



*Las Cosas*, partitura, s.d. y dibujo, 1993 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Como en otras de las performances inseridas en su serie Recorridos, y como sigue explicando la artista en la siguiente cita, en ésta ha ido dilatando o contrayendo el tiempo de realización de una fase de la acción pero y dado su dificultad. Incluso dado su dificultad ha llegado a enterrarla con posterioridad a la entrevista<sup>61</sup>.

“La última vez que la hice, que fue en Alemania, en Colonia, hace ya algunos años. [...] Corriendo me empezó el corazón «pá, pá, pá», creía no iba a recuperarme. En esta versión me sentaba antes de empezar el próximo movimiento, por así decir, como en la música. Corrí tanto que tuve que poner las manos así [gesticula con las manos] porque yo ya creía que no iba a poder continuar. Me hacía el corazón: «ploop, ploop, plo, ploop». La gente me miraba porque era como muy teatral. No podía casi respirar. Yo esperaba diciéndome: «bueno, ya recuperaré la respiración». Y claro, la performance cambia completamente. Se dramatiza muchísimo pero es que es inevitable ¿comprendes? Entonces ahora ya no la hago así porque no tengo ganas de tener un ataque cardíaco. A mí el arte me parece muy bien, pero morir por arte... ¡qué no!” (García Muriana, 2006b).

De este modo, Esther Ferrer se adapta pero también lleva hasta sus últimas consecuencias las posibilidades y los límites del cuerpo dándole en cierto modo la razón y aceptando los efectos del paso del tiempo como parte de la vida.



*Performance a varias velocidades*, Cementerio de Arte de Morille, Salamanca, 2009 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

61 La versión original de *Performance a varias velocidades* fue enterrada en 2009 en el Cementerio de Arte de Morille -también llamado Museo-Mausoleo- (en Morille, Salamanca), donde hay otros proyectos de enterramiento de artistas como Isidoro Valcárcel Medina, Fernando Arrabal o Juan Hidalgo. Para más información véase al respecto <http://www.morille.es/opciones.asp?id=40&cat=Cementerio de arte&tit=Presentaci%F3n> [última consulta: 20/10/2013].

## 2.4. CARACTERÍSTICAS TEMÁTICAS

Como hemos ido argumentando a lo largo del presente capítulo, en la práctica artística de Esther Ferrer el concepto es prioritario. Lo hallamos tanto en creaciones autónomas como en las que se articulan bajo el nombre de series así como en las que atraviesan diversas disciplinas. Su tratamiento se da a partir de los mínimos elementos, siendo éstos el tiempo, el espacio y la presencia, y desde sus múltiples combinaciones la artista aborda un conjunto de temas que son de su interés. Para reconocerlos, en el presente bloque nos proponemos examinar las principales características temáticas halladas en la producción artística de Esther Ferrer. Al respecto, es fundamental subrayar que los temas de sus obras están intrínsecamente relacionados y que son trabajados por la artista, bien desde una perspectiva filosófica y/o intimista, o bien de manera más abierta en aquellas obras, a partir de ahora nos referiremos como obras-grito. Como trataremos a lo largo del actual apartado, en la primera modalidad la artista tiende a reflexionar acerca de aspectos relacionados con el paso del tiempo y con el espacio en relación a la presencia. En la segunda, y como trataremos transversalmente, Ferrer suele abordar cuestiones relacionadas con la acción ejercida por la presencia en un determinado marco espacio-temporal<sup>62</sup>. Así, y como planteamos en la pasada introducción, el citado trinomio es capital en los sentidos formal, procedimental y temático.

Es por ello por lo que, mediante una estructura de dos puntos y a partir del análisis formal de algunas de sus obras, a continuación estudiaremos, por un lado, aquellos temas que se vinculen con el efecto del tiempo y del espacio sobre una presencia, y por otro, los que se relacionen con la acción de una presencia inscrita en un tiempo y en un espacio<sup>63</sup>. De este modo, nos proponemos seguir defendiendo las hipótesis desde las que planteamos la existencia de: una correlación temática y actitudinal entre las vías de actuación artística, artístico-educativa, feminista-activista y periodística; una fusión entre arte y vida; un planteamiento que afirma que está relacionado con todo; un abordaje de una misma cuestión desde diversos ángulos y un rechazo hacia aquellas imposiciones que limitan los márgenes de actuación de las personas; como sucede con las imposiciones relativas al trinomio sexo-género-sexualidad.

---

62 Dado que es en esta modalidad temática donde mayormente se inscriben aquellas obras cuyos centros de interés están focalizados en aspectos relacionados con imposiciones alrededor del sexo, del género y de la sexualidad, nos reservaremos su tratamiento para el último apartado del presente capítulo.

63 Al respecto cabría aclarar, que nos decantamos por este formato metodológico debido a que la forma de trabajar de Esther Ferrer procura una fuerte interrelación entre sus temas, así como a que el estudio de todos ellos de modo pormenorizado excedería los límites de nuestra investigación.

### 2.4.1. TIEMPO Y ESPACIO SOBRE LA PRESENCIA

En coherencia con su manera de entender y de practicar la creación, en la vía de actuación artística Esther Ferrer aborda los temas “tiempo” y “espacio” a causa de un interés personal que surge vinculado a su experiencia con los mismos. Como apuntamos en la introducción y estudiaremos a continuación, con frecuencia, la artista reflexiona sobre ellos desde una perspectiva intimista y/o filosófica, sin que esto signifique la ausencia de un posicionamiento crítico o político. Esto se manifiesta en su trabajo donde reconocemos su inclinación por conocer el efecto de éstos sobre la materia (proceso natural) pero también por revisarlos en el ámbito de lo social (proceso cultural). De este modo, tiempo y espacio son tratados por la artista como agentes que actúan sobre una presencia, así como un marco de existencia delimitado pero mutable en el que conviven tanto quienes reducen los márgenes de actuación de las personas, como quienes lo amplían. Esto procura una expansión temática en la que, como profundizaremos a continuación, reconocemos subtemas o distintas perspectivas como son: la transformación del cuerpo y su carácter efímero, la memoria física e histórica, la objetividad y subjetividad de ambos (relacionándose esto con las convenciones sociales), la repetición y el infinito, entre otros. En este sentido, cabría subrayar la fuerte interconexión entre temas, si tenemos en cuenta además que, y como apuntamos anteriormente, tiempo y espacio funcionan como las dos caras de una misma moneda.

Así y como también abocetamos líneas atrás, Esther Ferrer trabaja con la(s) idea(s) de tiempo (y de espacio= con algunos de sus satélites temáticos debido a su experiencia con el(los) mismo(s)). En palabras de la artista:

“El tiempo me interesa tanto en mi trabajo plástico como en mi trabajo performance. [...] es un tema que es problemático en mi vida, entonces en un momento determinado decidí trabajar con la idea de tiempo.” (Delgado Beltrán, 2011).

Como profundizaremos a continuación, de su conflictiva relación con el tiempo han surgido performances, instalaciones, piezas de carácter objetual y sonoras en las que la artista reflexiona acerca de cuestiones como son: el transcurrir del tiempo y su huella, la memoria personal e histórica, la percepción de éste (subjetiva) y su contraste con lo determinado socialmente (objetiva), la repetición, lo efímero o el infinito.



*Autorretrato en el tiempo* (serie *El libro de las cabezas*), fotografía de 1981; montaje 1981-1999; fotografía de 1999 [fragmento] (Archivo personal de la artista, París, 2006).





*Autorretrato aleatorio* (serie El libro de las cabezas), fotografía-intervenida, 1971-1999 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

La reflexión acerca del paso del tiempo en relación a la transformación de las personas la hallamos en diversas piezas que componen la producción artística de Ferrer, siendo la más significativa la foto-acción *Autorretrato en el tiempo*. Como apuntamos con anterioridad, esta obra abierta está compuesto por una serie de autorretratos que han sido tomados con una distancia temporal de cinco años y en los que se alternan la mitad de la fotografía que la artista denomina “cara madre” (foto de la que parte) con el resto de mitades generadas durante el resto de años. Por medio de ese forzado contraste formal se puede apreciar cómo el paso del tiempo va transformando su rostro y cómo éste a su vez produce una ampliación de la obra en sí misma. Asimismo, en *Autorretrato en el tiempo* Ferrer trata de manera sencilla y contundente un proceso cuyo sentido desconocemos:

“[...] en el fondo el tiempo no lo conocemos. Bueno, yo no sé, yo no lo conozco, no sé lo que es. Y creo que no hay nadie que sabe lo que es. Lo único que sabemos son las huellas que deja. Y es por eso que vemos. Ha pasado porque las huellas está ahí. Y entonces, a mí lo que me interesa en esta obra concretamente es ver este tiempo que pasa y cómo transforma los seres, las cosas, las memorias. [...] lo que me gusta es esto, ver este tiempo... es como visualizar el tiempo.” (Delgado Beltrán, 2011).

Al respecto, y como una vuelta de tuerca más a esta materialización del tiempo, cabría recordar la expansión de la citada obra a la disciplina del vídeo, produciéndose lo que llamábamos en el bloque anterior De la acción al objeto y viceversa y una transformación del tiempo vivencial de la obra. De este modo, y como ocurría de otro modo en *Performance a varias velocidades*, la artista genera un ritmo cruzado a partir de reducir el tiempo de visionado en el vídeo, mientras que en su fotografía-instalación lo va ampliando. Altera así el tiempo de percepción.

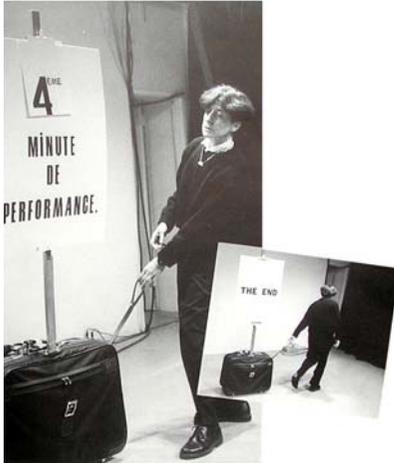
Por otro lado, si nos centramos en la idea de memoria observaremos que ésta no es sólo tratada por Ferrer como parte de esa transformación del cuerpo, en un sentido físico, como sucede en su performance e instalación *Memoria*, sino que también la aborda desde la perspectiva historicista.

“Otro elemento, si quieres, con respecto al tiempo que trabajo es la idea de memoria, completamente diferente de la idea de memoria histórica. Pero ¿qué es la memoria?” (Delgado Beltrán, 2011).

Al centramos en el tema de la memoria histórica, encontramos en la producción de Ferrer instalaciones como *Madre Patria, 1492-1992*. En ésta, por medio de su título y de objetos y formas simbólicas como son una bandera de España, unos hilos colocados en forma de patas de araña y un ataúd desde el que se reproducen fragmentos de la historia de “La conquista de las Américas”, la artista consigue cuestionar la veracidad del relato contado por

“los vencedores, y no por los vencidos” .

También por medio de contrastes formales, en performances como *La primera media hora...* o *15 minutos de performance*, la artista logra confrontar el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo. Así, intercalando gestos, acciones y movimientos con recursos que indican el paso del tiempo objetivo Ferrer consigue subrayar la ambigüedad, la relatividad y la pluralidad de la forma de percibir las cosas frente a un tiempo que se nos da como válido e universal.



*15 minutos de performance*, performance, Quebec, 1991 // *La primera media hora...*, performance Fuera de Formato, Madrid, 1983 (Archivo personal de la artista, Paris, 2006 y 2010).



Tal pluralidad de maneras de asimilar lo ocurrido durante un determinado período de tiempo se pone también de manifiesto en la mayoría de sus performances, donde la repetición es usada por la artista como un recurso formal y procedimental. Esto tiene como propósito la definición del ritmo de la estructura de la obra en cuestión, pero en un sentido temático, también para reflexionar acerca de su inexistencia. Ello es planteado además por Esther

Ferrer al repetir en distintos lugares y momentos una misma performance. Según la propia artista:

“[...] Nuestra vida es pura repetición desde que nacemos hasta que nos mo... Entonces, a mí la idea de repetición me interesa en las performances tanto como en mi obra plástica, pero en la vida también. [...] si hablo por ejemplo de la repetición, pues por eso, porque resulta que hay muchos días que dices ¡ay! esto de levantarse todos los días... O sea, la vida es repetición. Bueno, entendamos, repetición en una cierta parte porque nada se repite, ni en la naturaleza, ni en ninguna parte. Por lo menos hasta donde sabemos hoy en día. Entonces, la repetición es una ficción.” (Delgado Beltrán, 2011).

De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, esta opinión se ve respaldada sobre todo en las performances de Esther Ferrer, ya que de acuerdo a su planteamiento artístico, en ellas tienen cabida la voluntad y el azar, y en menor medida, la improvisación. Asimismo, cabría señalar que, como defiende la artista, ninguna acción puede ser idéntica a la anterior si tenemos en cuenta no sólo la relación de sus performances con el espacio en el que se desarrollan sino también con el hecho de que todo esté en continua transformación, incluida la *performer* y el/la espectador/a.

Por otro lado, la artista también reflexiona acerca de ese gran desconocido cuando aborda en su trabajo la idea de infinito asociada o no a la caducidad del cuerpo. Así en performances que devienen esculturas o que son install-acciones como *Le fil du temps*, Ferrer plantea el tiempo como algo invertible de múltiples formas, siendo una de ellas la de sentarse en una silla y dejar de respirar al ser cubierto por lo que va cayendo sobre la cabeza de quien se sienta. O en instalaciones como *El muro de los inmortales* al habilitar un espacio con el que da la oportunidad al público de expresar cuáles son los motivos por los que ampliaría su tiempo vivencial hasta el infinito. Algo que si bien puede aparentar ser cómico o absurdo consigue plasmar la diversidad de puntos de vista acerca de un tema común.

La idea de infinito es junto con las ideas de tiempo, repetición y presencia uno de los temas que por su importancia para la artista vertebraron la citada exposición Esther Ferrer. En cuatro movimientos (2011-2012). Como profundizaremos en el siguiente punto, la donostiarra comenzó a trabajar con el tema del infinito al darse cuenta de que era capaz de proyectar muchos más Proyectos espaciales e Instalaciones geométricas de las que en su vida podría realizar:

“Porque a mí me gusta conocer el mundo en el que vivo, me gusta leer libros sobre astronomía y sobre el universo, etcétera. Entonces la idea de infinito, yo no sé por

qué, es una cosa que un día se me pasó por la cabeza y sin establecer la relación yo misma. Yo hacía estructuras con hilos, y [...] claro, estructuras con hilos pues podía hacer cincuenta mil [...]. Y entonces digo, no voy a seguir eternamente haciendo estos proyectos cada vez mejor. Voy a buscar un sistema. [...] Y un día soñé con los números primos, y empecé a trabajar con ellos. Y entonces si empiezas a leer cosas de los números primos, una de las cuestiones que se plantean es que desaparecerán un día. Si seguimos en la enumeración millares de millares, billones de años de números, es que no habrá números primos o los habrá. Y esto me trajo a la idea de infinito.” (Delgado Beltrán, 2011).

De acuerdo a las declaraciones de la artista fue a partir de sus investigaciones con el espacio cuando dio a parar con la idea del infinito que a su vez está relacionada con la de tiempo. La búsqueda de un sistema de trabajo, de un cierto método, la llevó a interesarse justamente por la todavía hoy inexplicable lógica de los números primos y del decimal Pi, volviendo una vez más al caos y a la idea del infinito. Al respecto, incluimos una reflexión de Esther Ferrer:

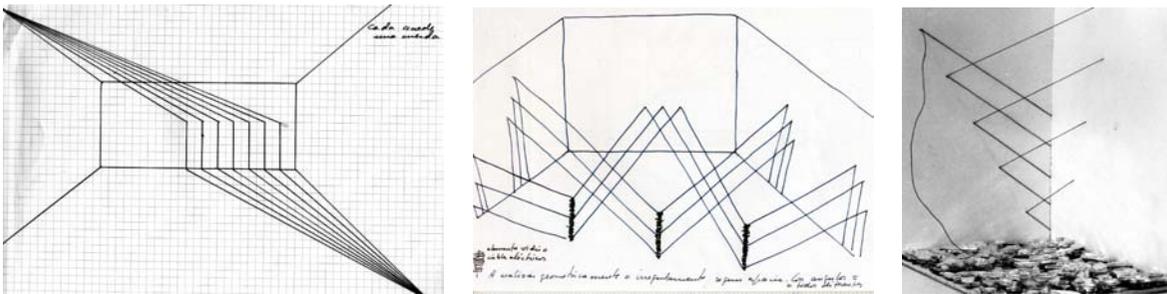
“Infinito, si nos atenemos al término infinito etimológicamente, simplemente significa lo no finito. Lo que no está terminado. No lo que no tiene ni principio ni fin. Lo que no está terminado, para los griegos era eso, Aristóteles... imperfecto. Por eso tenían la idea de un cosmos cerrado, terminado, porque el cosmos tenía que ser perfecto. Lo crearon los dioses. Tenía que ser perfecto, no podía ser imperfecto porque lo imperfecto era lo no finito, lo infinito. Entonces por eso la idea de un cosmos cerrado donde todo gira alrededor con órbitas cerradas, todo. Hay un centro. Se estructura todo. Hoy en día las cosas han cambiado, luego claro, viene la iglesia con dios. Dios tiene que ser eterno, quiero decir sin principio ni fin. Y ahí tenemos la idea de infinito, como sin principio ni fin. Pero en origen la idea de infinito es lo no finito, lo que quiere decir que tuvo un principio.” (Delgado Beltrán, 2011).

Como puede apreciarse en dicha reflexión, y como también sucedía en las vías artístico-educativa, feminista-activista y periodística, el modo de trabajo de la artista procura la interrelación de temas que aparentemente son inconexos (por ejemplo, infinito y religión) e implica una investigación antes, durante y después del momento de realización de una obra. Asimismo, la cuestión subrayada por Ferrer acerca de que el infinito tiene un principio pero no un final redirige nuestra mirada hacia lo imperfecto, hacia el error, hacia la importancia del proceso así como a las expresiones en infinitivo “hacer ZAJ” o “hacer mi arte”. En este sentido cabría señalar que contrariamente a lo que se ha tomado como una verdad absoluta,

el tiempo es planteado desde la física cuántica sin pasado ni futuro, sólo como presente<sup>64</sup>. Y se trata de un presente que como la artista plantea en muchas de sus performances como *Concierto Zaj* para 60 voces (acción en conjunto, acciones solapadas) puede ser compartido.

De una manera más específica o central, encontramos que la idea de espacio es reiteradamente abordada por la artista en relación al marco de actuación de las personas. Esto puede apreciarse en aquellas obras donde el espacio es fundamental, como sucede con sus instalaciones y performances. En las primeras, y como comentamos en el primer apartado, la artista además procura su observación desde distintos puntos de vista (evitando así el control de su recorrido), mientras que en las segundas, Ferrer propone el reconocimiento del espacio a partir de la praxis y de todas las maneras posibles.

Así, cuando Esther Ferrer instala con una precisión matemática uno de sus Proyectos espaciales o una de sus Instalaciones geométricas, parece estar estudiando el espacio, y



Dibujo maqueta proyecto espacial, Dibujo maqueta elemento eléctrico, Maqueta reversible, años 70 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

advirtiendo tanto los límites físicos de éste como las posibilidades de ocuparlo. Y cuando realiza performances de la serie Recorridos como son: *Recorrer un cuadrado*, *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles*, *Recorridos por Venecia*, *Recorridos por la plaza de la Cibeles*, *Como una canción*, entre otras, lo que hace es invitar a reconocer, transitar, en definitiva, a vivir un lugar ya existente de distintas maneras, entre las que caben estar sola o acompañada. Identificamos un interés mayor por la participación cuando se trata del espacio (y no del tiempo), viéndose esto reflejado en que éstas suelen tener un carácter más colectivo que las otras. De este modo, y como también sucede en acciones como *Se hace camino al andar*, *Performance a varias alturas* o *Performance a varias velocidades*, la artista rompe una lanza a favor de la práctica como fórmula de aprendizaje, de *experiencia* en detrimento de la teoría y a lo que está establecido -al fin y al cabo, la vida es eminentemente práctica-. Y también la rompe a favor de la libertad en contraposición al control biopolítico del espacio, por ejemplo. De esta manera, la arquitectura y los espacios se muestran como algo marcado por los intereses de poder, pero también como algo franqueable y plural. Esto está indicado en su serie En el

64 “Para nosotros, físicos convencidos, la distinción entre pasado, presente y futuro es sólo una ilusión, por muy persistente que ésta sea.” (Albert Einstein). En: *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Barcelona: Tusquets, 1997:14.



*Por el camino de ida y vuelta* (serie Recorridos), partitura, fotomontaje y performance (Aizpuru, 1997: 72; Archivo personal de la artista, París, 2006).

marco del arte monumental o falocrático, donde abiertamente señala la sexualización de la cultura. Como profundizaremos en el siguiente apartado, el arte monumental está asociado históricamente con el poder y con los cánones de belleza de naturaleza artificial. Un canon que es profanado por la artista en performances como *Canon para 100 sillas* o *Performance para 36 sillas, 36 zapatos y un reloj o despertador*, y en instalaciones como *Canon para siete sillas*. Todo ello parece estar subrayando que el canon como tal no es sino una convención socio-cultural que es posible ignorar y/o alterar. Esta rebelión la hallamos también en las piezas de carácter objetual e instalaciones en las que Esther Ferrer desarrolla la disidencia comportamental de los números primos y del número o decimal Pi:

“[...] a menudo que avanzas en los números primos hay menos, porque son más fácilmente divisibles, hay más espacio entre números primos y entonces, yo pensé inmediatamente, esto es como el cosmos, que está demostrado teóricamente, que se expande. Pensé y pienso, sigo pensándolo que esto tiene alguna relación con el cosmos, con el universo. Y esto pues te lleva a la idea de infinito, esta expansión es que es infinita, o sea, es que no tendrá nunca fin.” (Delgado Beltrán de Heredia, 2011).

Finalmente, cabría mencionar que el interés de la artista por la idea de espacio están vinculado también con cuestiones relativas al tiempo, como es la transformación y la huella. Esto lo vemos en su performance *Huellas, espacio, sonidos* donde la acción procura la materialización de su rastro, así como también en Autorretrato en el espacio, también titulado *De la nada a la nada* o *Simulacro de disolución*.



*Simulacro de disolución* (serie El libro de las cabezas), s.d. (Salavarría, 2005).

En ella a través del cambio de opacidad de las fotografías (in crescendo al principio y en decreciendo a su término) parece estar planteando además de dos de las preguntas filosóficas más comunes (de dónde venimos y a dónde vamos), que nuestra delimitada existencia podría ser parte un proceso mayor “que no se sabe muy bien qué es” pero que, como nosotros, estará en continua transformación:

“Yo creo que no hay ni principio ni fin, que esto es así y existirá siempre. Y nos moriremos, que es otra de las cosas que me pone verdaderamente..., es que me voy a morir sin haber comprendido ¡nada! Entonces esta es una de las cosas, pues mira, una manera de tranquilizar esta angustia de que vas a morirte sin haber entendido... Ya no hablo de por qué estoy aquí, ni por qué no estoy aquí, o sea, sin haber entendido cómo funciona esto. Hacia dónde va esto, ¿verdad? Y una manera, quizá, pues yo que sé, de tranquilizarme o de soportar todo esto es trabajando el tema del infinito, por ejemplo. Es tan tonto como eso. No es metafísica, no es nada, son puras necesidades mías.” (Delgado Beltrán, 2011).

De este modo, el espacio que ocupamos, que transitamos, que vivimos se nos presenta como algo temporal que si bien está condicionado, no es por una causa natural sino artificial, concretamente por el orden social y por los dictados asociados al mismo. Es entonces un posibilitador de la acción y en el tienen cabida infinitas y plurales posibilidades si lo ligamos a la vida en un sentido temporal y por ello, consideramos que mediante la praxis, la artista ejerce su libertad e invita a otros a ejercerla, como también sucedía en los sus proyectos educativos basados en las enseñanzas del pedagogo Célestine Freinet (recordemos, pionero en la educación a partir de la experiencia en el medio).

## 2.4.2. PRESENCIA SOBRE/EN UN TIEMPO Y UN ESPACIO

De acuerdo a las declaraciones de la artista, entendemos que la reflexión y el tratamiento de temas que están relacionados con la acción de la presencia en un marco espacio-temporal parte de su propia experiencia con los mismos. Como profundizaremos en el presente epígrafe, hallamos de forma más acusada que en el anterior, que los temas satélite o transversales son en este caso mucho más numerosos que cuando se trata del proceso inverso. Es por ello y por su compleja interrelación por lo que, tras varios años de estudio hemos considerado conveniente articular su examen dependiendo de si el núcleo duro temático de las obras está vinculado a una presencia que suma o que resta. Es decir, a que si el agente de acción amplía la libertad de actuación o por el contrario, lo que hace es limitar el margen de movimiento de las personas. Al respecto es necesario advertir, que dado que el análisis de las obras cuyo tema está directamente relacionado con el trinomio sexo-género-sexualidad está reservado para el siguiente apartado, en nuestra exposición, y con independencia de si éste es más directo (obra-grito) o reflexivo, no profundizaremos en ello.

Así, si nos centramos en aquellos casos en los que Esther Ferrer se interesa por la presencia que transgrede las fronteras de lo establecido encontramos, por un lado, una serie de piezas en las que homenajea a artistas rupturistas, y por el otro, un conjunto de obras a través de las que evidencia la disidencia comportamental de ciertos elementos matemáticos. En el primer caso, podríamos remitirnos a las performances *Homenaje a Satie*, *Homenaje a Mallarmé* u *Homenaje a Duchamp*, también titulada *Inauguración de la calle de Marcel Duchamp*. Asimismo, en formato escultórico encontramos piezas como *Homenaje a Lucio Fontana*, *Homenaje a Rousseau* u *Homenaje a Satie*, también conocido como *Retrato imaginario de Satie*.



*Homenaje a Satie*, performance 1986 // *Homenaje a Marcel Duchamp* o *Inauguración de la calle Marcel Duchamp*, performance, París, 1995 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

La dedicación de una o varias obras a cada uno de estos trasgresores personajes procedentes ámbito de lo artístico nos hace recordar el interés de Ferrer por la figura del/la artista como perturbador/a. En este sentido, cabría señalar que muchos de esos artistas disidentes contribuyeron a ampliar la perspectiva artística desde los terrenos de la música y las artes plásticas, así como a impulsar la emergencia de una de las disciplinas más subversivas para con el circuito artístico, nos estamos refiriendo al Arte de Acción.

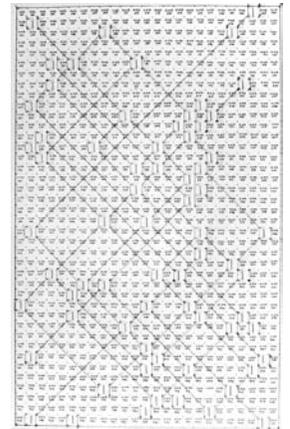
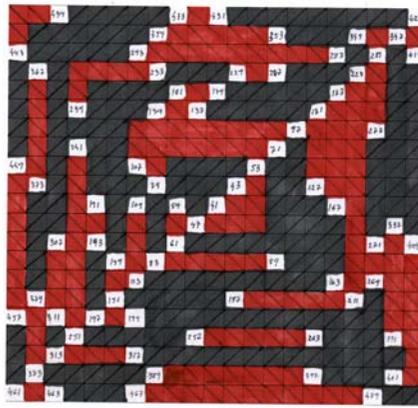
Relacionado con esto, está también el que Ferrer haya participado en muchas de las actividades programadas (festivales de poesía en acción y performance, mesas redondas, monográficos, etc.) en torno a figuras como John Cage. Al respecto recordamos cómo en su producción periodística se inclinó por elaborar para su divulgación artículos relativos a artistas que, como los citados, tuvieron un comportamiento en cierto modo disidente, cuestionando imposiciones relativas al canon artístico pero también a los dictámenes sociales o morales.

Pero volviendo al tema de la conducta disidente, es fundamental recuperar la comparativa que Esther Ferrer planteaba entre la anarquía y la creación, desde la que abogaba por una acción libre pero responsable, no supeditada a los convenios sociales e ideológicos de una época y lugar:

“[...] para mi John efectivamente la anarquía tiene ese futuro del cual se habla últimamente, por razones más realistas, más pragmáticas [sic] si quieres que esas, para mi fundamentales, que he citado más arriba, es decir, la de ser una conducta creativa en lugar de una conducta subordinada y basarse en un individualismo positivo. [...] En los tiempos que corren, tiempos de grisalla comportamental, resulta sin duda atractivo un pensamiento que no impone nada, que simplemente te propone la posibilidad de tener el coraje de asumir la decisión y las consecuencias de tus propios actos, sin protegerte, como he dicho antes, bajo los imperativos de una ideología, una religión o una autoridad, las cuales pueden convertirte en un irresponsable con respecto a ti mismo primero y con respecto a la sociedad después.” (Bello y Orozco, 2009: 123).

Asimismo, y al margen del ser racional pero tratando de ser controlado por éste, encontramos uno de los temas por los que más interesada se ha mostrado la artista: la “disidencia comportamental” de los números primos y del decimal Pi o el enigma del Triángulo de Napoleón. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, el motivo por el cual Ferrer aborda sobre cualquier superficie (el papel, el cartón, el muro o el suelo) y mediante distintas disciplinas (dibujo, escultura o instalación) las series Números Primos, también titulada El poema de los números primos, y El número Pi es porque éstas le son de gran atractivo por no responder a ninguna lógica conocida así como por su aparente caos y por mostrarse como un puzzle sin resolver y quizás sin solución:

“Al penetrar el universo de los números primos se tiene la sensación que de que son la traducción, el reflejo, de un caos universal, magnífico, continuamente en evolución, que no se repite jamás, pero que pese a ello, es siempre el mismo. Un caos en cuyo interior parece existir un orden, un orden extraño, curioso. [...] Trabajar con esta serie es fascinante y tranquilizador al mismo tiempo, es un a tarea minuciosa - nunca estoy segura de no haber cometido algún error - obsesionante, tan obsesionante, que llega un momento en que hay que abandonarlo, al menos durante cierto tiempo, pues al intentar penetrar ese hipotético y curioso orden que imagino puede existir en el caos, se corre el riesgo de partir muy lejos, incluso demasiado lejos... allí donde quizás no hay retorno posible.” (Ferrer, 1996c).



*Pi en color y Primos Ulain, dibujos // Primos con clavos, grapas e hilos, ensamblaje* (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Podemos apreciar en sus declaraciones que tanto los unos como los otros son capaces de procurar ese lugar heterotópico al que hacíamos referencia en el primer apartado del presente capítulo, así como su vinculación con el espacio y con el tiempo en el sentido en que su evolución es continua y su desarrollo, al menos por ahora, es infinito. De este modo desafían la objetividad de aparentes verdades universales como son el comportamiento reglado, o el presente y el pasado. Según la artista:

“Al principio fue bastante descorazonador, amigos matemáticos me decían que nunca conseguiría una estructura válida pues los números primos no son previsibles. Lo único que se sabe, me decían, es que su frecuencia disminuye a medida que se avanza en la serie. Efectivamente tarde bastante tiempo en comprender que era mejor no prever nada, dejar que la estructura evolucionara en función de la dinámica interna de la serie, lo que da como resultado que cada obra es diferente, aunque aplique el mismo sistema para visualizar el movimiento de la serie.” (Ferrer, 1996).

Asimismo, quisiéramos referirnos a trabajos como *Mírame o mírate con otros ojos*, *Especulaciones en V* o *Las Cosas* con el fin de subrayar la relatividad de los puntos de vista, la relación entre las personas o la importancia de la libertad interpretativa, respectivamente.



*Especulaciones en V*, performance, 1971 e instalación, 1997 (Aizpuru, 1997: 87).

Por otro lado, al prestar atención a aquellas obras que consideramos remiten a aspectos relacionados con supuestos e imposiciones que limitan el margen de actuación de las personas, hallamos por parte de la artista una sátira y una crítica a diversos temas, entre los que se destacan los relacionados con las políticas del cuerpo. Sin embargo, y por los motivos explicitados con anterioridad, a continuación no profundizaremos en aquellas temáticas relacionadas directamente con el sexo, el género o la sexualidad.

La sátira respecto al sentimiento nacional o a la pertenencia territorial por parte de la emigrante de España a Francia la hallamos en performances como *La tortilla nacional*, *Performance municipal*, *Performance provincial*, *Performance nacional*, *Performance internacional*, *Performance continental* y *Performance mundial*. Al remitirnos a su biografía, la primera nos lleva a recordar, por un lado, a aquellas identidades ficticias como la vanagloriada Una grande y libre (la España de Franco, aunque se trate de una idea trasladable a otros países) y a las dos grandes guerras, y por otro, a dos platos culinarios asociados al territorio español y francés: la tortilla española y la tortilla francesa. En cuanto al resto de performances citadas, es importante mencionar que están incluidas en una misma partitura así como que conforme se amplía el escenario al que aluden se reducen las libertades de los/as individuos.

Asimismo, es fundamental subrayar que la crítica el abuso de poder ejercido desde el ámbito de la ideología política (asociada o no a la religión) fue tratado indirecta pero abiertamente en muchos de los artículos y reportajes que elaboró en su faceta periodística. Y lo sigue siendo en series como *Juguetes Educativos* y en performances como *1861*, en esta ocasión, unidos a las barbaries bélicas; y en 6 acciones arriesgadas en la que alude a la corrupción política.

**PERFORMANCE MUNICIPAL**

El día del Santo Patrón de la ciudad, no habrá  
 - nombres de las calles,  
 - ni señales de tráfico  
 - ni luces  
 - ni comercios abiertos,

en todo el municipio, DURANTE 24 HORAS

**PERFORMANCE PROVINCIAL**

El día de la Fiesta Nacional, lo mismo que en la "Performance Municipal", pero  
 - no habrá tampoco radio

en todo el territorio provincial DURANTE 24 HORAS

**PERFORMANCE NACIONAL**

El primer día de primavera, lo mismo que en la "Performance Nacional", pero  
 - no habrá tampoco teléfono  
 - ni actividad laboral de ningún tipo

*La tortilla nacional*, performance, UCM, 1985 // Partitura de las *Performances Municipal, Nacional, Internacional, Continental y Mundial* [fragmento] (Archivo personal de la artista, París, 2006 // Aizpuru, 1997: 76).

Igualmente, en ambos terrenos Ferrer ha (re)accionado en contra de las distintas tácticas utilizadas por el poder cultural en relación a múltiples temas, como puede apreciarse en sus series *En el marco del arte* y *Lasa manos* de la artista, en ensamblajes como *Lienzo femenino* y *Lienzo masculino*, o en instalaciones como *Madre Patria 1492-1992*. En este sentido, cabría mencionar la serie *Pavés* por su relación con la metabolización de los objeto artístico.



Serie *Juguetes Educativos*, 2010 (Archivo personal, Altea, 2010) // *Performance 1861*, MNCARS, Madrid, 2008 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

De una manera más abstracta, consideramos que todas aquellas obras en las que la artista recorre el espacio (o el cuerpo) de todas las formas posibles y que invitan a otros/as a hacerlo suponen una toma de conciencia de las posibilidades de éste, al margen de los condicionamientos sociales. Por ejemplo, en *Canon para 100 sillas* o *Canon para 36 sillas*, un reloj y un ventilador, utiliza una estructura metódica que al responder únicamente al criterio de la artista, parece estar subrayando no hay canon *sine qua non*.



*Se hace camino al andar* (serie Recorridos), performance, Hertogenbosch (Holanda), 2002 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Asimismo, la cuestión del canon es abordado por la artista en relación a la arquitectura y a la belleza corporal como sucede en *En el marco del arte monumental o falocrático* o en *Íntimo y personal*, pero también y de otro modo en todos aquellos momentos (con independencia de la edad que tenga) en los que ejecuta sus acciones desnuda. Consideramos que vinculado a esto está la ruptura de las convenciones sociales ya que Ferrer procura al indicar en la mayor parte de sus partituras que la acción está dirigida a todo tipo de personas, incluyéndose aquí cualquier sexo, raza, clase social o confesión religiosa, por ejemplo.

Finalmente, y en relación a todo lo anterior y a la actitud vital de la artista, incluimos uno de los fragmentos de la referenciada carta a propósito del anarquismo dirigida a John Cage:

“Comprobada la inoperancia de todas las doctrinas que pretenden liberar a la humanidad, el anarquismo, el gran perdedor de todas las revoluciones, incluida [sic] la española, parece de nuevo a muchos como una posibilidad. La forma que tomará esta posibilidad, que puede simplemente ser una moda hueca de todo contenido, es un nuevo riesgo de asumir, pero como me decía, hace ya muchos años, alguien de quien aprendí mucho, el escultor vasco Jorge Oteiza: Esther, de fracaso en fracaso hasta el éxito final.” (Bello y Orozco, 2009: 123).

A modo de conclusión parcial de este segundo bloque desde el que, a partir el análisis de las características formales, procedimentales y temáticas, nos propusimos demostrar que la forma de entender y practicar el arte de Esther Ferrer está completamente interconectada con el resto de vías y con su biografía, quisiéramos destacar las siguientes cuestiones:

En primer lugar, que la elección de los elementos formales con los que trabaja la artista proceden del mundo de la vida, en un sentido estructural y humano, y que por ello le procuran la libertad realizativa que da origen a su práctica artística pero también a su dedicación a proyectos artístico-educativos tan transgresores como fueron los basados en las enseñanzas Freinet, a su actividad en el frente feminista y en las primeras filas del periodismo libre del Estado español.

En segundo lugar, que el empleo de procedimientos que parten de su criterio y voluntad y que incluyen factores como el azar, contribuye a mantener vivas sus obras (en el sentido de mutabilidad) y a interrelacionar temas indistintamente de la disciplina de la que se trate, como también ocurría en las vías de actuación artístico-educativa, feminista-activista y periodística.

En tercer lugar, que los temas elegidos conscientemente por Esther Ferrer en sus obras se corresponden con los que, de formas distintas, abordó en las citadas vías, así como que su reiteración subraya su vigencia por la irresolución de los mismos.

En cuarto lugar y vinculado a lo anterior, que en la manera de (re)accionar de la artista se advierte un comportamiento similar al mantenido en las vías periodística y feminista, ya que en todos los casos ésta reflexiona acerca de ellos y actúa en consecuencia, bien de una manera directa o indirecta.

En quinto y último lugar, que la afinidad hallada entre vías de actuación y experiencia vital o biografía, subraya su abogacía por la libertad de acción así como una crítica de las imposiciones de carácter social que limitan su experiencia –y la de los demás-, entre las que, como trataremos en el siguiente apartado, destacamos las relacionadas con el trinomio sexo-género-sexualidad.

### 3. ANÁLISIS POR FIGURAS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ESTHER FERRER DESDE LA ÓPTICA TEMÁTICA: SEXO-GÉNERO-SEXUALIDAD

Basándonos en todo lo planteado, expuesto y parcialmente concluido en los capítulos y apartados anteriores, en esta última fase de nuestra investigación analizaremos aquellas obras en las que identificamos la (re)acción de Esther Ferrer ante las imposiciones de orden social y/o cultural (y sus resultados) vinculadas al trinomio sexo-género-sexualidad. O dicho de otro modo, aquéllas en las que consideramos se pone de manifiesto el pensamiento y la práctica feministas de la artista; localizados anteriormente en las vías artístico-educativa, feminista-activista y periodística. Mediante su análisis nos proponemos demostrar la hipótesis en la que se sustenta nuestro estudio, y desde la que planteamos que las experiencias vividas por Esther Ferrer –con independencia de si éstas son producto de *su acción* o de *la de otros/as*– se filtran/calan/destiñen en su producción artística, y por ello, en ella identificamos temas reivindicados por las feministas de su generación y de la actual, donde se podría incluir también buena parte de la práctica y la teoría *queers*. Como hemos ido argumentando hasta el momento, Ferrer ha defendido en cada una de sus principales vías de actuación la libertad de las personas y ha criticado el control de los cuerpos como una fórmula opresora y constrictora. Todo ello, desde un planteamiento feminista muy próximo a los sectores más progresistas del movimiento *queer*.

Partiendo de esta base y con el objetivo de llevar a cabo tal propósito, hemos estructurado el presente apartado en tres bloques desde los que, y por este orden, en primer lugar, expondremos brevemente los criterios de selección de obra; en segundo lugar, haremos manifiestas las categorías de análisis; y en tercer y último lugar analizaremos la producción artística de Esther Ferrer en la que, y como una (re)acción artístico-plástica, ésta cuestiona y/o denuncia las estrategias que, desde diversos ámbitos de poder, se emplean con fines ideológicos y/o financieros (entre otros) y que están relacionados con la productividad de los cuerpos asociada al citado trinomio. Asimismo, mantendremos el formato expositivo inductivo empleado en el resto de apartados y capítulos, y la intercalación de referencias a obras, declaraciones, escritos y aspectos que se relacionen con lo que en cada momento con lo que tratemos, con el fin de culminar nuestra investigación terminando de tejer la extensa red elaborada por Esther Ferrer durante toda su vasta y rica trayectoria artística.

Finalmente, es capital subrayar en primer lugar, que se va a tratar de una interpretación personal fundamentada en las claves de análisis y en las distintas valoraciones reunidas a lo largo de nuestro estudio, y en segundo lugar, que ésta no pretende erigirse como una verdad absoluta sino que se presenta como una lectura que es capaz de coexistir con tantas otras.

### 3.1. Criterios de selección de las obras

Habiendo tratado en el apartado anterior los principales rasgos formales, procedimentales y temáticos hallados en la producción artística de Esther Ferrer, y suponiendo su conocimiento una herramienta sin igual de cara a analizar la obra seleccionada en este último capítulo y en la que basamos la hipótesis de nuestro estudio, a continuación expondremos cuáles son los criterios de selección en los que hemos basado su elección. Estos podrían resumirse en:

- 1 - que en las obras seleccionadas, Esther Ferrer aborde cuestiones relacionadas con el trinomio sexo-género-sexualidad de un modo inclusivo o excluyente (y/o) desde un punto de vista conceptual;
- 2 - que en las obras escogidas, la artista trate aspectos del trinomio sexo-género-sexualidad de un modo inclusivo o excluyente (y/o) desde un punto de vista formal;
- 3 - que el conjunto de creaciones seleccionado contenga una muestra significativa de las diferentes disciplinas artísticas en las que se inscriben. En el caso de no ser así, ello será considerado en las conclusiones.

Vinculado a todo ello está, que la aproximación a los citados temas puede ser de un modo implícito y/o explícito, manifestándose lo último sobre todo en aquellas creaciones a las que nos referimos en el apartado anterior como “obras-grito”.

Por otro lado, quisiéramos reiterar que los criterios de selección de obra, así como su interpretación están fundamentados en buena parte de la información recabada en torno a la figura de Esther Ferrer. En ésta se incluyen reflexiones y entrevistas de diversos/as profesionales de ámbito artístico (académico o no) así como las de quienes están especializados/as en el citado terreno desde una perspectiva feminista. No obstante, aunque como demuestran los documentos manejados a lo largo de este estudio, los fechados con posterioridad al año 2008 son de un enorme valor y trascendencia para con el reconocimiento de esta artista, a título particular únicamente nos han servido para corroborar y argumentar muchas de las cuestiones que en 2006 fueron planteadas y/o tratadas en la conversación mantenida con Esther Ferrer en su estudio de París.

Es fundamental asimismo, aclarar que hemos optado por seleccionar una muestra significativa de trabajos dentro de la vasta producción artística de Esther Ferrer, dado que éstos se inscriben en Series que contemplan, en ocasiones, más de una treintena de piezas en las que se reiteran con variados matices las temáticas y conceptos que analizaremos de manera diferenciada en los posteriores grupos de análisis 1 y 2.

### 3.2. Preámbulo al análisis de obra seleccionada

De acuerdo al objetivo principal del presente capítulo, en el presente bloque analizaremos, desde los puntos de vista formal y conceptual, aquellas creaciones de Esther Ferrer en las que reconocemos un fuerte componente feminista desde el que rechaza, visibiliza y critica aquellos ejercicios de poder que, de manera estructural, se llevan a cabo con fines políticos, ideológicos o financieros, entre otros. Como plantean diversas líneas del pensamiento feminista y *queer* (entre otras) y parece afirmar Ferrer en el conjunto de obra a estudiar, esto se lleva a cabo desde diversos ámbitos (públicos y privados, sociales e institucionales) y empleando fórmulas y/o estrategias biopolíticas desde las que se consigue la interiorización de un discurso bipolar y jerárquico, entre cuyas consecuencias destacamos, la vulneración del derecho a ejercer la libertad de una manera consciente y responsable, y la violación de muchos de los derechos fundamentales de buena parte de la sociedad.

Así pues, con el propósito de evidenciar la referencia de Esther Ferrer a tales mecanismos de poder y a sus consecuencias, y teniendo en cuenta su complejidad, estructuraremos el este último bloque en dos puntos que, a su vez, están íntimamente relacionados. En el primero, y ligándolo a la biografía de la artista, recuperaremos algunos de los aspectos esenciales en torno a dicho tema con el fin de aproximarnos a los principales centros de atención que Ferrer trata en el conjunto de obra seleccionada. Y en el segundo, a través del examen de los elementos formales empleados por la artista en dicha selección de obra y basándonos en las claves de lectura identificadas hasta el momento, ofreceremos una interpretación de aquellas obras cuyos conceptos, consideramos están vinculados al tramado sexo-género-sexualidad.

Así pues, para la defensa de la hipótesis principal de nuestro estudio, a continuación, haremos un especial hincapié en el hecho de que, la dirección de los actos de Esther Ferrer en su faceta artística (así como en el resto de sus principales vías de actuación) y cada una de sus acciones que la componen, deben entenderse como la forma de (re)accionar -causal más que casual- de la artista ante ciertos aspectos que componen su biografía. En este sentido cabría subrayar que, aunque Ferrer no se defina bajo la etiqueta de “artista feminista”, el hecho de que su práctica artística se plantee y consiga anexionarse a la vida por medio de la experiencia, su trabajo se va a ver contaminado de su práctica feminista, es decir, en él se ven reflejados –a pesar suyo y de modo consciente- sus intereses, sus preocupaciones y su manera de posicionarse frente a la opresión infligida sobre las mujeres así como sobre grupos minoritarios disidentes de la norma.

Tal y como indicamos en la pasada introducción, en este primer bloque ensayaremos brevemente la relación entre la condición sexual de Esther Ferrer, la opresión ejercida hacia las mujeres de su generación, y el posicionamiento y/o la (re)acción vital de la misma. De

este modo, y por la relación con la hipótesis en la que se sustenta nuestro estudio, nos proponemos recuperar algunos de los aspectos esenciales que hemos ido tratando a lo largo del mismo con el objetivo de acercarnos a los principales centros de atención que Ferrer trata en el conjunto de obra seleccionada. Para ello, a continuación, articularemos nuestro discurso en base a tres hechos de gran relevancia para con nuestra investigación y los relacionaremos con algunas de las teorías que han tenido/tienen un enorme calado en los movimientos feminista y *queer*.

Al partir de la hipótesis de que en la producción artística de Esther Ferrer existe un reflejo autobiográfico (a pesar suyo) que es contenedor de muchas de las experiencias vividas a lo largo de su vida y que se vinculan con su condición de bio-mujer en un sentido físico pero también social, se nos hace necesario resaltar las siguientes tres cuestiones. La primera es que, de acuerdo a lo afirmado por la artista en una cita anterior, su única certitud es que es mujer “y a partir de ahí haces...”. Esto sitúa su medio vital, es decir, su corporalidad (física y mental) en un plano central, y sitúa sus decisiones y actos bajo el influjo de las circunstancias que acompañan el hecho de haber nacido con un genital “femenino” en una sociedad eminentemente machista. No obstante, a esta ecuación se debe sumar un componente esencial: la personalidad. Según la artista:

“No soy unidimensional. Tengo mucha curiosidad por muchas cosas. [...] El mundo es muy grande, muy polimorfo, para que yo me dedique a una sola cosa.” (García Muriana, 2006b).

La segunda cuestión es que los contextos geográficos y político-sociales en los que tuvieron lugar las etapas de su infancia, juventud y parte de su madurez compartieron similares, cuando no idénticas, medidas biopolíticas desde las que, sobre todo y como hemos ido argumentando desde distintos ángulos en los capítulos y apartados anteriores, se oprimió al cuerpo social de las mujeres. Por su condición sexual, el margen de actuación de éstas fue reducido al ámbito de lo doméstico, y se procuró que interiorizaran las pautas de comportamiento que caracterizarían la femineidad de la época. En este sentido, cabría incluir las palabras del sociólogo y filósofo francés Pierre Bourdieu en su ensayo *La dominación masculina* (2005: 22-23):

“El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales. El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al cuerpo en sí, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada a la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social.”

Y la tercera cuestión es que Ferrer se define como una “feminista 24 sobre 24” (horas), es decir, que *lo es* en todos los momentos y en todas y cada una de las facetas de su vida, sin excepción. Atravesando todo ello, incluimos las palabras de la artista:

“Yo es que no sé cuándo empecé a pensar feminista. Es que no lo puedo decir, porque yo nací así, me siento así. [...] Por eso no puedo decir que ha cambiado mi vida. No sé como decirte, lo que verdaderamente me ha dado es una base sólida -si quieres- sobre la cual organizar mi vida, eso seguro; como un sitio dónde pisas seguro: «estamos aquí». Y pisas aquí, y aquí estás. Y sigues haciendo con tus contradicciones, tus problemas, tus angustias, tus dudas, tus miserias. Todo lo que quieras pero estás aquí, y ya está. (García Muriana, 2006b).

En torno a estas tres cuestiones, cabría señalar que, como hasta el momento hemos podido comprobar, Esther Ferrer se define y se destaca por ser una persona muy activa, combativa e inquieta que, a pesar de las trabas de su contexto y época, ha logrado desarrollar los distintos intereses (profesionales y personales) que hemos abordado. Dado que su valoración acerca de la identidad la hemos tratado en otras ocasiones, a continuación nos centraremos en los principales marcos espacio-temporales en los que Esther Ferrer se desarrolló como persona y como artista. Al observarlos advertimos que, si bien en la España de Franco la “[...] dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social” fue reforzada por el carácter dictatorial del poder político y por los apoyos encontrados en el Ejército, en Falange, en la Iglesia católica y en la Ciencia Médica, en Francia y en Estados Unidos, ésta se llevó a cabo desde los mismos ámbitos aunque velados por el espejismo de la democracia.

De acuerdo con la opinión de Bourdieu, y como de otro modo hace hincapié una de las principales exponentes de la Teoría *queer*, Judith Butler, desde su nacimiento el ser humano se ve sometido a múltiples procesos de socialización que giran en torno a la bio-sexualidad (dicotomía sexo-género + jerarquía = orden social) y que conllevan un diálogo directo, además de con la percepción que tiene de sí mismo tiene (interiorización) y con su construcción identitaria (acción/reacción), también con el espacio que habita y transita. Profundizando en tales cuestiones, incluimos nuevamente una cita de Bourdieu (2005, 22-23):

“El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignada a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta, entre la parte masculina,

como del hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos periodos de gestación, femeninos.”

Relacionando lo planteado por el filósofo y sociólogo francés acerca de las estructuras de dominación y sumisión de las que nos hablaba Foucault en *Vigilar y Castigar*, consideramos importante recordar los ámbitos desde los que se transmitieron los valores del régimen franquista. De este gran mecanismo ideológico, y por su vinculación con el desarrollo vital de Esther Ferrer, destacamos los siguientes artefactos:

a) el entorno familiar, cuya estructura fue jerárquica y donde se dotó al hombre con “el bastón de mando” y se relegó a la mujer a la sumisión. Al respecto, conviene recuperar y ampliar una de las citas incluidas en el Capítulo I, en la que la artista arrojaba luz a su forma de entender tal cuestión:

“El que la familia se mantenga unida, pasa por la mujer. Eso seguro. Pero es que la familia era el vehículo de transmisión de los valores del régimen. Eso es importante. Por eso lo hacían.” (García Muriana, 2006b).

b) el ámbito educativo, que como vimos en el citado capítulo, fue monopolizado por la Iglesia católica, y como consecuencia de ello se catolizaron y diferenciaron los contenidos de las asignaturas dependiendo de los sexos del alumnado. En este sentido, cabría subrayar que, como antítesis, surgirían alternativas puntuales como la emprendida por Ferrer y Sistiaga, donde se fomentó la libertad y la conciencia responsable del alumnado, con independencia de su sexo;

c) el terreno cultural, donde como expusimos entonces, se “sexualizaron” los escasos eventos culturales y los distintos pasatiempos. Esto se tradujo, en primer lugar, en que los juguetes prototípicos de los niños estuvieron relacionados con lo bélico y la conquista (dominación y violencia), mientras que los de las niñas fomentaban la femineidad arquetípica de la época (cuidado, limpieza, espera, moral); y en segundo lugar, en la promoción de los tradicionales modelos de género desde los principales dispositivos de visibilidad/representación: la televisión, el cine, el teatro, la publicidad, el arte, entre otros.

Como vimos en los Capítulos I y II, durante el franquismo se llevó a cabo una política de aniquilación y/o soterramiento de cualquier voz disidente y/o estética que pusiese en peligro los valores del régimen o los de cualquiera de sus apoyos, de entre los que destacamos, a la Iglesia católica. Aquí cabría recordar el carácter antifranquista del tipo de arte por el que se decantó Esther Ferrer y de su círculo artístico más cercano;

d) la medicina, desde la que bajo argumentos complementarios a los del régimen y a la Iglesia católica se afirmó que los hombres eran superiores a las mujeres, entre otras cuestiones, por ser más fuertes e inteligentes, mientras que la supuesta inferioridad de ellas se basó en que sus puntos fuertes eran la belleza, la ternura y la capacidad para procrear, cuidar y amar. Cuestiones todas ellas que, como vimos en el Capítulo III, tuvieron la réplica de Esther Ferrer en su prolífica actividad periodística y en su participación en las filas feministas;

e) la confesión religiosa, cubierta por el monopolio de la Iglesia católica y expandida por todos los ámbitos del saber y del hacer. Desde la mística, dicha institución sostuvo la superioridad del varón frente a la inferioridad de la mujer, basándose en que de forma natural y por la gracia divina, los dones y carencias de ambos sexos no eran sino complementarias. Por este motivo, cualquier disidencia actitudinal o biológica con respecto a los estereotipos identitarios establecidos/validados fue considerada fuera del orden natural, encontrando un nuevo golpe de vara (éste más visible), bien en la (f) legislación (medidas de regulación sociales) de la época y contexto, bien en el (g) trato social (leyes no escritas). Igualmente, los límites establecidos por tales supuestos fueron trasgredidos y, a menudo, criticados por Esther Ferrer en las vías artístico-educativa, feminista-activista, periodística y artística (en esta última profundizaremos en el siguiente bloque).

Como comenzaba a alertar desde las distintas líneas del pensamiento feminista de mediados del siglo XX<sup>65</sup>, de la reiteración de dicho discurso de poder se obtendría, por un lado, la validación, la interiorización y el refuerzo de aquellos supuestos desde los que se obligó a las mujeres a desempeñar los cometidos: maternidad, cuidado familiar y labores del hogar, y a permanecer en el ámbito de lo doméstico. Y por el otro, que los hombres tuviesen la exclusividad del ámbito público y de la profesionalización en muchos campos del conocimiento que conllevaban determinadas posiciones de poder. Como explicaba Esther Ferrer con otras palabras, la reticencia social a que las mujeres fuesen tan autónomas como podrían serlo los hombres, se relacionó con aspectos de diverso cariz:

“Pero no habían pensado, salvo algunos sociólogos, que al liberar a la mujer, el hombre iba a tener una competencia. Eso no lo pensaron. Pensaron en la transmisión de valores. Si la familia se deshace, cómo transmito yo toda mi ideología ¿eh? Para que se mantenga, y para que todo se mantenga ¿no? Bueno, los medios de comunicación no están mal tampoco, pero bueno. Eso es una cosa. Ahora se dan cuenta de que además de eso, les quitan el trabajo. Y eso ya es muy duro. Ahí la lucha es a muerte.

---

65 Como excepción cabría recordar que la defensa de la igualdad de derechos por parte del Feminismo de la Diferencia, también llamado Esencialista, está basada en las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, y que por ello han reivindicado la maternidad .y en ocasiones la feminidad como un singularidad positiva.

Es mucho más virulenta. Es mucho más violenta. Antes les podía hacer gracia, pero ahora, además de tocarles «ésto» [gesticula], les tocas la moneda, el bolsillo. No se dan cuenta de que la liberación de la mujer supone, inevitablemente, la suya, no comprenden...” (García Muriana, 2006b).

Asimismo, y como argumentamos en el Capítulo I, el resultado del referenciado orden social se tradujo en las siguientes verdades absolutas. La primera es que, debido a que los cometidos de las mujeres se fundamentaban en su potencial casadero, éstas debían mantenerse apetecibles (o conseguir serlo) ajustándose para ello al canon de belleza y a las pautas de comportamiento morales asociadas a la femineidad de la época. La segunda es que la confesión católica (impuesta o voluntaria) y la moral de esa época en los diferentes contextos requirió que fueran castas y recatadas, y que llegasen vírgenes al matrimonio. La tercera es que, dada su capacidad reproductiva, ellas debían procrear sin regulación alguna, excluyendo así el uso de métodos anticonceptivos<sup>66</sup>. La cuarta es que, como la finalidad del acto sexual era procrear, la mayor parte de las mujeres de esa generación desconocían en buena medida su genitalidad y el placer que ésta podía procurarles<sup>67</sup>. La quinta es que, dado que la fornicación iba ligada al matrimonio y a la procreación, su práctica teóricamente excluía quienes que se situasen al margen de la heterosexualidad y de la heteronorma, y castigó impunemente a aquéllos/as que la trasgredieron. La sexta es que, como el matrimonio sólo admitía la unión entre un hombre y una mujer (España 2012 al resto de relaciones que, bien por número o bien por sexo extralimitasen dicha unión, no fueron aceptadas. La séptima es que, como a los hombres se les asignó la tarea de “ganarse el pan” y se les reconoció en diversos terrenos (como el artístico, por ejemplo), el campo de actuación de las mujeres se redujo a las labores domésticas y al cuidado a los/as hijos/as. La octava es que, además de la presión social, la legislación no permitió que las mujeres abortasen, ni que se divorciasen y/o separasen de sus conyugues, ni que tuviesen ningún bien a su nombre, ni que ocupasen cargos de poder. Esto les dificultó, e incluso a veces, impidió que ejerciesen su voluntad, que se desarrollasen profesionalmente o que fuesen financieramente autónomas. En relación a tal complejo y efectivo tramado, cabría recuperar una cita incluida en el Capítulo III en la que Esther Ferrer se hacía eco de ello:

“Durante tanto tiempo la mujer ha estado prisionera en esta tela de araña, porque es que era realmente como una tela de araña. Y cuanto más tirabas más se te pegaba

66 Curiosamente, la cantidad de hijos –sobre todo, si se trataba de varones- reafirmaba la virilidad del hombre en cuestión, mientras que la infertilidad de ciertas mujeres supuso un estigma social para las mismas.

67 Como todavía ocurre en determinados círculos, la “masturbación masculina” no estuvo mal vista entonces en el terreno social –en pequeños círculos tampoco se estigmatizó entre hombres que se autodenominaban heterosexuales-. Sin embargo, históricamente el placer de las mujeres (masturbatorio o no) ha estado tan estigmatizado que ha llegado a limitarse mediante cinturones de castidad, y a partir del siglo XIX, ha dado lugar a que se aplicasen terapias en clínicas como la de la Sarpèntriere (Francia), centradas en “curar” la “histeria femenina”.

los dedos ¿verdad? Hasta que la has roto. La has roto y ya no se puede volver a hacer. Exactamente. Yo lo que digo es que las mujeres tardan en dar un paso adelante, pero desde que han dado un paso adelante, algunas se volverán, pero el movimiento como movimiento, eso es irreversible. Nunca daremos un paso atrás ¡Nunca! [...] Las mujeres de mi generación que conozco, la inmensa mayoría de ellas es que son así. Les tendrán que cortar la cabeza para que hagan otra cosa.” (García Muriana, 2006b).

Como plantea la hipótesis principal de nuestro estudio, es justamente esta actitud la que se ve puesta de manifiesto en el conjunto de obra que analizaremos a continuación. Como trataremos de demostrar entonces, en ella no sólo encontramos el tratamiento conceptual de la mayor parte de las problemáticas mencionadas anteriormente, sino también hallamos su abordaje desde la puesta en práctica, desde la praxis, a partir y desde la experiencia y desde la forma. Esto, por un lado, refuerza desde otro punto de vista su relación con la eclosión feminista del citado período, puesto que la sitúa en otro de los frentes activos de la citada lucha, y por otro, la acerca al posicionamiento de aquellas artistas que se definieron o fueron definidas por otros/as con posterioridad como “artistas feministas”. Muchas de sus contemporáneas que, habiéndose autodefinido o habiendo sido definidas. Asimismo, antes de dar paso al referenciado análisis, quisiéramos también poner de relieve que la artista optase por el Arte de Acción y que llevase a cabo su práctica en lugares de diversa naturaleza. Su presencia en el espacio público, por un lado, contribuiría a visibilizar el trabajo de una creadora, y por el otro, le posibilitaría el conocimiento de la reacción de quienes presenciaban sus propuestas artísticas. Esto marcará una distinción con respecto al resto de las artistas que contemporáneamente estaban trabajando en la escena artística española.

### 3.3. Análisis de la obra seleccionada

En este último bloque comprobaremos que, desde el inicio de su trayectoria artística y hasta la actualidad, es decir, a lo largo de cinco décadas (1967 ca.-2014), Esther Ferrer ha abordado reiteradamente cuestiones que han sido capitales dentro de la teoría y las prácticas feministas, y de la Teoría *queer*<sup>68</sup>. Como planteamos desde nuestro estudio, esto es debido fundamentalmente a la fusión que entre arte y vida se produce en su práctica artística. Y por ello, en ella irremediamente se reconocen el posicionamiento vital de la artista, su preocupación por lo social y lo político, y sus intereses personales y profesionales. En este sentido, es importante enfatizar que Esther Ferrer ha abordado todo ello a partir

---

68 “Lo queer se identifica a menudo con la figura de un paraguas bajo el que caben las más variadas formas de disidencia a la norma sexual, sean en la forma de articulaciones identitarias o no. Lo queer, por una parte, habilita un espacio que no sólo incluye a gays y lesbianas, sino también a bisexuales, transexuales, etc. Pero, por otra, el modelo de política queer pretende establecerse sobre una noción estratégica de la identidad. La identidad no es considerada más que como posición y como práctica (Bourcier, 2000). En este sentido, los límites de la identidad se hacen más imprecisos, y por eso mismo más flexibles, permitiendo su redefinición en función de los cambiantes contextos de la lucha política.” (Córdoba, Sáez, Vidarte, 2005: 44).

de su experiencia personal y de la reflexión individual, culminando ambas en la praxis, concretamente, en la acción de (re)accionar.

Con el propósito de demostrar la hipótesis principal en la que sustentamos nuestro estudio, en el presente bloque analizaremos aquellas obras en las que identificamos la intersección entre las experiencias vividas como bio-mujer, como persona crítica y responsable, y como artista. O dicho de otro modo, aquéllas en las que, como un reflejo autobiográfico –a pesar suyo o conscientemente-, Ferrer ha tratado cuestiones relacionadas con el sexo, el género y la sexualidad de acuerdo a su modo de entender el arte y la vida. Al respecto, cabría adelantar que la artista no se ha centrado únicamente en aquellas temáticas que atañen a las mujeres, sino que las ha ampliado voluntariamente -en base a su criterio, y dudosamente por azar- a todo tipo de identidades de una manera inclusiva. Esto, sin duda, arroja luz sobre el lugar que ocupa el feminismo dentro de su defensa de la libertad y supone una coherencia actitudinal que conlleva su intervención, en esta ocasión, desde/en el ámbito artístico.

Dado que como vimos en el bloque anterior, las problemáticas tratadas entonces están intrínsecamente relacionadas y que, como hicimos explícito en los dos apartados anteriores, el modo de operar de la artista procura la interrelación de numerosas temas en una misma obra, la estructura del actual bloque evitará ser estanca. Para ello, el análisis se estructurará en dos grandes grupos que son paralelos al análisis periodístico (Capítulo III): *sexo-género-sexualidad en relación al ámbito socio-cultural* y *sexo-género-sexualidad en relación al ámbito artístico*. A pesar de la interrelación entre obras antes comentada, dentro de dichos grupos y a lo largo de éstos, cada una de las obras/series seleccionadas se articularán en figuras de análisis con el objeto de facilitar su estudio y comprensión.

### 3.3.1. Sexo-género-sexualidad en relación al ámbito socio-cultural (G1)

#### INTRODUCCIÓN AL GRUPO DE ANÁLISIS 1

A principios de la década de los setenta, y coincidiendo con la etapa más prolífica a nivel de ideas de la artista así como con uno de los períodos de mayor agitación político-social, Esther Ferrer diseñaría y ejecutaría en lugares públicos y privados diversas acciones en las que se puede reconocer un claro interés por el trinomio espacio-tiempo-presencia, no sólo desde un punto de vista formal sino también contemplando su dimensión social. Siguiendo esta línea que, como hemos ido argumentando a lo largo de nuestro estudio, atraviesa lo artístico y lo social, además la artista plasmaría sobre el papel la serie *Proyectos espaciales*, elaboraría la serie de *fotografías-intervenidas* que tiene por título *Antigua* e iniciaría la pluri-temática serie

Pavés. De acuerdo con Ferrer, y como comprobaremos en presente y en siguiente grupo de análisis, en lo realizado y proyectado en dicho período se puede contemplar el germen de la mayoría de las proposiciones y piezas que ésta elaborará a lo largo de la que es una de las trayectorias artísticas más extensas y ricas dentro y fuera del Estado español (1967 ca.-...).



*Sin título* (serie El libro de las cabezas), fotografía 2013 (Archivo personal de la artista, París, 2014).

En este sentido es importante mencionar que, aunque las reflexiones e indagaciones llevadas a cabo durante esa etapa no se reducen únicamente a la temática feminista, ya en sus obras más jóvenes se puede apreciar tanto su preocupación por las imposiciones de poder que

se vinculan al trinomio sexo-género-sexualidad en un plano social, como que su manera de (re)accionar ante las mismas implica la crítica de las mismas y el fomento de la libertad mediante la praxis artística.

### FIGURA DE ANÁLISIS 1 (FIG. 1)

Serie *Antigua*, fotografía-intervenida, 1973



"Lunes 26: es fácil cuando la imagen [...] al ideal o la deformación recuperable abriendo los ojos:"

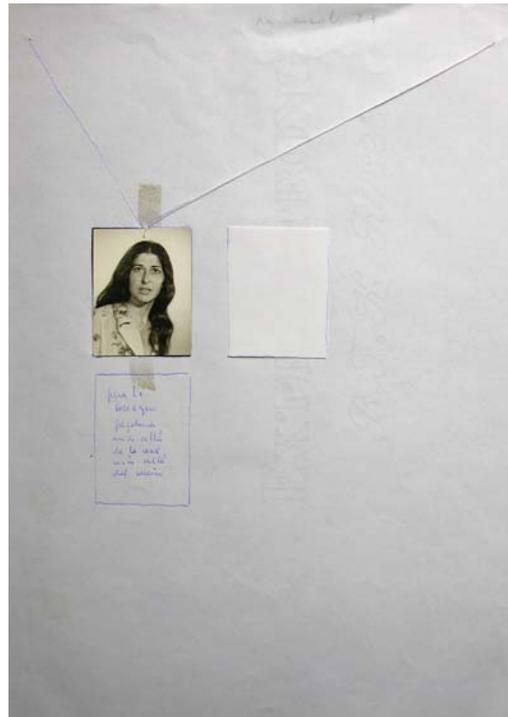
Como indicamos en el primer apartado del presente capítulo, serie *Antigua* (fig. 1) supone el primer acercamiento de Esther Ferrer al empleo del collage y al de la fotografía, e inaugura lo que denominamos entonces como *fotografías-intervenidas*. Cada una de las 11 *páginas*<sup>69</sup> o piezas que componen esta obra, a su vez, está conformada por uno o más retratos de la artista (de fotomatón y en blanco y negro), por diversos textos, y dependiendo del caso, por grafismos y/u elementos exentos. Basándonos su manera de manipular las distintas fotografías y en el contenido de las palabras escritas a mano de la artista, comprobamos que si bien cada pieza supone una experiencia autónoma –con fecha incluida-, la unión de las mismas se constituye como una secuencia o serie desde la que Ferrer reflexiona acerca de distintos aspectos vinculados a su experiencia vital del *aquí y ahora*. O lo que es lo mismo, sobre su presencia en un marco espacio-temporal muy concreto.

<sup>69</sup> Cuando en 2006 fotografiamos esta serie en el estudio de la artista, eran 10 las piezas las que componían. En 2011, y con motivo de su participación en la exposición *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*, Ferrer ampliaba a 11 su composición al subdividir una de ellas en dos.

FIG. 1—Serie *Antigua*, fotografía intervenida, 1973 (Archivo personal de la artista, París, 2006)



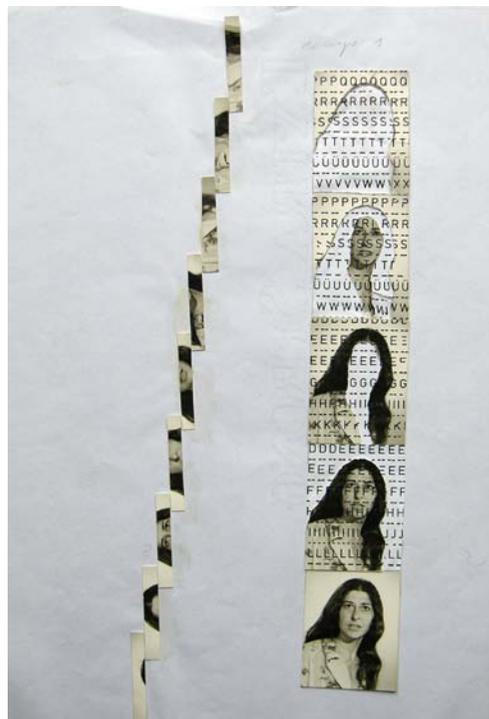
“Martes 27: se prolonga en el espacio pero no alcanza el punto en que las imágenes pueden ser la unidad se [...] de solamente”.



“Miércoles 28: pero la imagen perdura más allá de lo real más allá del sueño”.



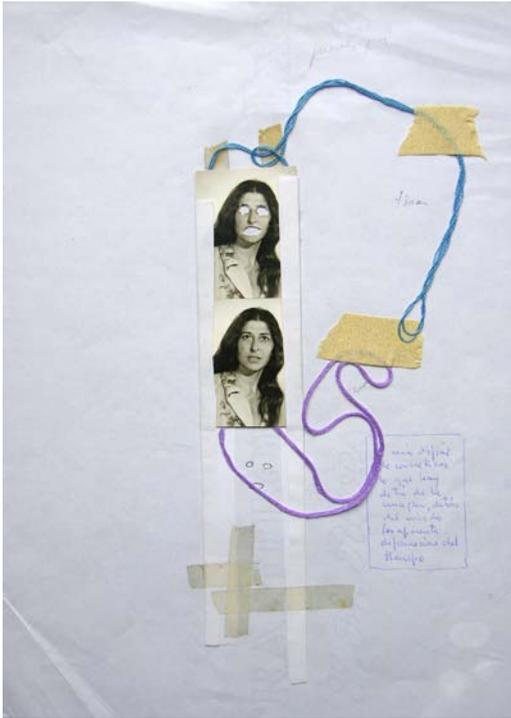
“Sábado 31: es más fácil cuando la causa viene del exterior y se reconstruye la imagen. Es terapéutico socialmente útil”.



“Domingo 1”.



“Lunes 2”.



"Jueves 29: es más difícil de concretizar lo que hay detrás de la imagen, detrás del miedo las aparentes deformaciones del tiempo:"



"Viernes 30: todas las imágenes coinciden y se [...] en un sólo punto, inalcanzable:"



"Jueves:"

Si por otro lado, observamos el tratamiento formal de las imágenes (la fragmentación, la mutilación, el tachado, el rasgado, el seriado, etc.) advertimos que su rostro es siempre presentado por la artista de manera incompleta. Esto pone de relieve el desinterés estético y conceptual de Esther Ferrer por el ideal de belleza (tan arraigado a la femineidad) y por la representación de un “yo” ensalzado. Entiéndase esto último en el sentido de que, ella rompe la inevitable mascarada de la que nos habla Bourdieu: “Una fotografía posada constituye una pantomima, una mascarada de la que sólo se puede esperar una ‘naturalidad’ simulada” (Bourdieu, 2003) “trabajando *sobre* la fotografía” (García Muriana, 2006b). Y es que, por muy neutros que sean sus autorretratos-materia prima, el sujeto de la representación es consciente de la misma, por lo que la pose es inevitable. Así, ese “sobre” resaltado durante la entrevista, indica una actuación directa y física sobre la misma, una manipulación *a posteriori* que nos devuelve a la idea de autorretrato-materia prima antes citada.

Por otro lado, en *Antigua* los fragmentos de texto que acompañan a las distintas fotografías tienen un principio pero no siempre tienen un final. Ello nos hace reconsiderar el diálogo entre todos los elementos de manera global. Al respecto conviene recordar que, en el caso de Esther Ferrer, por un lado, la elección de la técnica, de los materiales y del tratamiento de los recursos plásticos dependen directamente de los conceptos a abordar, y por otro, que las ideas tienen su origen en su experiencia personal.

Así, cuando analizamos la obra en su conjunto, ésta nos revela que los temas abordados por la artista, si bien son de carácter intimista, se relacionan con su percepción de la transformación de la identidad (inscrita en un espacio-tiempo), que a su vez está muy vinculada con su realidad social. En torno a esta última valoración, cabría remarcar que la reflexión acerca de la relación entre el “yo” y el mundo que lo rodea no puede contemplarse de forma ajena a la condición de bio-mujer de Esther Ferrer ya que, por lo general, lo que sucede en nuestro entorno (*la acción de otros y de otras*) repercute directamente en nuestra concepción como persona, y como se pone de manifiesto –desde lo personal- esta obra, en nuestra búsqueda y/o reflexión individual. En este sentido cabría señalar, que el empleo del autorretrato tiene también como fin la presentación de un “micro-relato” personal que se sitúa entre lo natural (la vida) y lo artificial (constructo social). Y por ello, el tratamiento que la artista hace del trinomio tiempo-espacio-presencia en *Antigua* atraviesa las categorías de sexo, género y sexualidad, y las supera u obvia.

Esto se ve reforzado al haber trasgredido el ideal de belleza para presentarse como una identidad en constante cambio, incompleta, intervenida, dividida y/o que se expande. Todas estas ideas, que como vimos en el apartado anterior, serían retomadas por la artista en trabajos posteriores como *Autorretrato en el tiempo*, *Autorretratos aleatorios*, *Metamorfosis* y en muchos de sus *Autorretratos trabajados* de la serie *El libro de las cabezas* (1981-...).

En ellos, y con ausencia del texto, Ferrer trabaja el aspecto formal de acuerdo al concepto que desea abordar cada vez, y sin importarle que el resultado estético en ocasiones roce lo monstruoso.



Esther Ferrer (serie El libro de las cabezas): *Metamorfosis o La evolución de las especies*, fotografía-intervenida, 2005-... // *Autorretrato manipulado*, fotografía-intervenida, 2013 // *Fotografía trabajada*, fotografía-intervenida, 1994 (Archivo personal de la artista, 2005-2014).



Orlan: *Self-Hybridization: In Between*, fotomontaje digital, 1994 // *African Self-Hybridization*, fotomontaje digital, 2000-2003

Aunque *a priori* sus fines sean muy distintos, y salvando las diferencias técnicas, la apariencia de algunas de las citadas obras podría compararse con ciertos trabajos de Orlan incluidos en las diferentes series de *Self-hybridizations* (1994; 1998; 2000-2003; 2005-2008; ...), por citar un ejemplo. No obstante, a diferencia de la artista francesa -etiquetada desde hace muchos años por la crítica de Artista Feminista-, Ferrer iniciaría dicha línea de trabajo a principios de la década de los setenta y haciendo un inusual uso de la fotografía y del retrato para la época.



FIG. 2— *Actions Corporelles*, performance #1, 1975 (Archivo personal de la artista, París, 2010).

## FIGURA DE ANÁLISIS 2 (FIG. 2)

### *Actions Corporelles*, performance, París 1975 (fecha de ejecución-documentación)

A mediados de la década de los setenta, Esther Ferrer registraba en vídeo una serie de acciones en las que, desde lo personal, abordaba cuestiones tan políticas como son las dicotomías cuerpo individual-cuerpo social, espacio femenino-espacio masculino, tiempo objetivo (establecido)- tiempo subjetivo (individual). Todas las performances que a continuación analizaremos y que componen el DVD que tiene por nombre *Actions Corporelles* (fig. 2) fueron ideadas, y algunas de ellas, ejecutadas con anterioridad a la citada grabación. En palabras de Ferrer, este vídeo es “un resumen de las acciones que yo hacía en la época, en las que solo necesitaba un espacio y mi cuerpo, que como sabes son las que prefiero [...]” (García Muriana, 2005-2014). El documento audiovisual en cuestión se compone de cinco acciones independientes –algunas inéditas hasta la fecha- que se desarrollan en un mismo lugar y con los mínimos elementos: el tiempo, el espacio y la presencia; la de la artista desnuda y

sin acalamientos. Es decir, carente de cualquier elemento significativo (prenda de vestir, maquillaje o prótesis identitaria) que pudiese indicar algo sobre la personalidad/identidad de quien que las ejecuta al margen de la connotación cultural inscrita en su propio cuerpo (bio-mujer blanca, de complexión delgada y cabello largo). En torno a tal observación, a continuación, incluimos las palabras de Esther Ferrer:

“Desde el momento que te sometes a una serie de normas sociales, que te vistes de una manera etc. estás representando un personaje, estás respondiendo a lo que tú quieres ser, a veces más condicionada por la sociedad, otras veces menos. ¿El yo absoluto, puro? ¿Qué es? ¿Qué somos? Yo no lo sé, para mí casi todo es como un enigma...” (Zilbeti y Otaegui, 2009: 17).

La ausencia de esa clase de información unida al hecho de que Ferrer emplee poco más que su cuerpo, el espacio y el tiempo, hace que el/la observador/a tenga la sensación de que las cinco acciones forman parte de una sola obra. A tal percepción contribuye el que, también la habitación en la que se desarrolla esta “composición de música visual” sea neutra y que esté iluminada por la luz natural (cambiante) que atraviesa el cristal de una única ventana.

En la primera acción, Esther Ferrer aparece sentada en una silla a la izquierda de la ventana con la cabeza agachada, y recorre su cuerpo con las palmas de sus manos, desde los pies a la cabeza. Al llegar a la altura de ésta, con ellas realiza una serie de movimientos que no nos permiten contemplar la totalidad de su rostro. Posteriormente, el recorrido de sus manos se produce de manera inversa, descendiendo hasta regresar al punto inicial. La acción finaliza con la artista levantándose, retirando la silla y saliendo del plano.

Si analizamos en conjunto los tres movimientos en los que se estructura esta acción, vemos que se trata de una especie de ciclo que, como la vida, comienza y termina en un mismo lugar, y en el que durante su trascurso reconoce y recorre el medio con el que interactuamos y experimentamos el mundo las personas: el cuerpo. Por otro lado, esta idea de transformación se ve enfatizada por la *performer* cuando sitúa sus manos frente a su rostro y allí realiza una serie de movimientos que obstaculizan el reconocimiento del mismo. Nuevamente, y como también ocurría en las *fotografías-intervenidas* de serie *Antigua*, su identidad es mostrada de manera incompleta e inscrita en un proceso de cambio.

La segunda acción es una de las más tempranas versiones de *Íntimo y Personal. Una proposición*<sup>70</sup> (1971) y por su contenido requiere de un análisis más profundo. Tal y como la artista indica desde su partitura, la performance se inicia midiendo(se) distintas zonas del cuerpo. Tras cada medición, Ferrer anota en unas etiquetas las medidas resultantes y las pega

---

70 Si comparamos la documentación gráfica recabada, a partir de la fisonomía de la artista, parece que se trata de la primera vez que Esther Ferrer realizó esta performance desnuda.



FIG. 2— *Actions Corporalles*, performance #2, 1975 (Archivo personal de la artista, París, 2010).

sobre su piel. Posteriormente, retira una a una estas marcas, las introduce en un cuenco, les prende fuego y observa cómo se queman lentamente. En esta ocasión la acción se desarrolla de este modo, pero como también hace explícito en su partitura “todas las versiones son válidas”, por lo que “lo puede hacer una persona sola o muchas a la vez sin discriminación de sexo, edad o condición.”, “Puede hacerse desnudo o vestido [...]” y “Cuando cada cual considere que ha medido ya lo suficiente, basándose en su criterio personal, subjetivo y por supuesto anárquico”, puede hacer lo que quiera” (Sarmiento, 1996: 156).

Poniendo en práctica su propia proposición, hallamos en la trayectoria artística de Esther Ferrer muchas versiones de esta misma performance, siendo la más común la de terminar pegándose o pegando sobre el cuerpo de otra persona (generalmente el de un hombre) las palabras “íntimo y personal”. En este sentido es importante poner de relieve, como algo poco frecuente todavía en los años 90 -aunque planteado ya en 1971-, el hecho de que la artista introdujese el desnudo “masculino” en el marco del arte así como que lo incluyese en el interior de un “discurso” que versa sobre las marcas sociales que miden/evalúan el cuerpo. En palabras de Esther Ferrer:

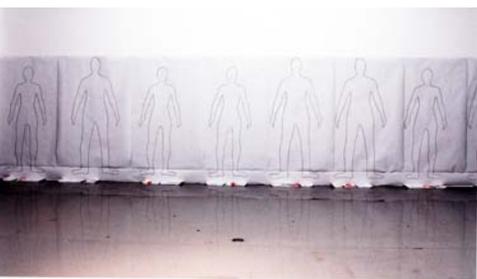
“Por ejemplo está *Íntimo y personal*, de la que hablabas el otro día. Las mujeres tienen 40 de cintura, 4 de no sé cuántos, siempre las mujeres, porque nunca he visto medir a un hombre. Ahora sí. En la época nada. Entonces hice esta obra en la que me medía el cuerpo. Se lo puedes medir a hombres, mujeres. Lo he hecho muchas veces ¿Era una obra feminista? Pues por supuesto se puede hacer una lectura feminista y yo la hice: en el sentido de que siempre es la mujer a la que la miden ¿eh? Porque ni se mide ella. La miden. [...] La hago siempre con un hombre o con hombres y mujeres, de muchas maneras.” (García Muriana, 2006b).

Por otro lado, es interesante mencionar la similitud formal y temática hallada entre *Íntimo y personal* y la pieza audiovisual posterior de Martha Rosler *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977). En ambos casos, y con varios años de diferencia, estas coetáneas empleaban la acción de medir el cuerpo de una mujer para aludir a los procesos de normativización que sobre éste se lleva a cabo desde posiciones de poder como es la Ciencia Médica, los medios de comunicación, la publicidad o el cine, entre otros. Sin embargo, es importante subrayar que, tanto en esta joven versión como en las realizadas anterior y posteriormente, Ferrer se decanta por excluir cualquier clase de elemento intermediario o de ficción. Esto se demuestra, primero por el hecho de realizar la medición sobre sí misma, y segundo, por ejecutar su proposición dentro del marco del Arte de Acción, pero también en aquellas versiones en las que mide el cuerpo de otra persona y en las que invita a otros/as a realizar la acción de manera dual o colectiva.



Martha Rosler: *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, video, 1977 (Cottingham, 1998).

Asimismo, como otra de las diferencias más destacadas es importante mencionar la libertad *realizativa* brindada por la artista, sobre todo, en la última fase de la performance, ya que invita a quien la ejecuta a (re)accionar de acuerdo a sus deseos y en relación a lo que plantea la acción base (medir el cuerpo) de esta proposición. Tal análisis nos lleva a entender como un “taconeado final” de la artista las acciones de quemar de etiquetas (en *Actions Corporelles*) y de inscribirse sobre su cuerpo las palabras “íntimo” y “personal” (en otras versiones). Entiéndase esto en el sentido de que si el origen de la idea se enmarca en la relación del cuerpo



Esther Ferrer: *Íntimo y personal*, partitura, 1971 y performance, 1973-..., varias versiones a lo largo del tiempo (fuentes diversas).



**ÍNTIMO Y PERSONAL, UNA PROPOSICIÓN**

Se trata de medir su cuerpo o el de los demás.  
 Todas las versiones son válidas, incluida la siguiente:

Lo puede hacer una persona sola o muchas a la vez, sin discriminación alguna. Se lo pueden hacer también unas a otras por parejas, en fila o no, la primera persona mide a la segunda que a su vez mide a la tercera etc. Puede hacerse desnuda o vestida, de pie o tumbada, en cualquier posición y situación. Ante numeroso público o en la más completa soledad. Si ante el público puede ponerse un espejo al fondo en el que éste se refleje. El resultado varía pero no demasiado.

Cada persona dispondrá de un metro con el que se irá midiendo (o midiendo al otro) las partes del cuerpo que se desee. Cada vez que toma una medida colocará sobre el lugar un punto, una nota musical o un número. Al mismo tiempo o inmediatamente después decir o no el número en alta voz, tocar la nota sobre un piano, o cualquier otro instrumento disponible o simplemente cantarla. Si le resulta más fácil puede escribir el número en una pizarra. Las partes a medir son absolutamente libres, por lo que no es imprescindible que los hombres se midan el sexo en erección o no.

Quando cada cual considere que ha medido ya lo suficiente, basándose en un criterio personal, subjetivo y por supuesto anárquico, puede hacer lo que quiera, por ejemplo: si ha anotado los números en una pizarra, puede sumarlos teniendo cuidado de no equivocarse pero sin temor a hacerlo. Puede también anotarlos muy grande en el suelo y pasearse por encima (lo que facilitará el encuentro con los otros). Otra posibilidad es repetir el número cuantas veces lo desee al ritmo de su canción o sinfonía preferida o hacer realmente lo que quiera, sola o con aquellas personas a quienes su proposición interese. Puede también irse tranquilamente o quemar todas las notas, puntos o números pegados sobre su cuerpo, teniendo la precaución de despegarlos primero.

Las palabras: **ÍNTIMO Y PERSONAL**, son únicamente informativas, pueden pegarse o escribirse sobre el cuerpo.

Si el resultado le ha satisfecho plenamente, vuelva a empezar cuantas veces lo desee.



FIG. 2— *Actions Corporalles*, performance #3, 1975 (Archivo personal de la artista, París, 2010).

con lo social, su propuesta termina con un rotundo ÍNTIMO Y PERSONAL. De este modo, Ferrer subraya su derecho (y el de todas y todos) a accionar/ser en libertad, y se muestra en desacuerdo con aquellos condicionamientos establecidos por un orden social y por unos poderes sobre el cuerpo (regulado legal, médica, científica e incluso pornográficamente).

Del análisis de las distintas versiones de *Íntimo y Personal*, también sacamos las siguientes conclusiones. La primera es que, a pesar del paso del tiempo y de las variaciones formales y procedimentales a las que se ve sometida la obra, la esencia de la idea no cambia. Cuarenta y tres años más tarde (1971-2014), esta pieza sigue siendo una crítica a las estrategias

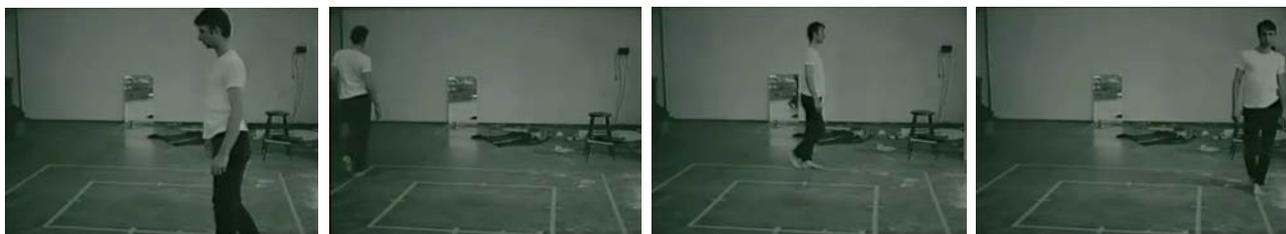
biopolíticas de diversa índole desde las que se controlan la subjetividad y el deseo, y que procuran la pérdida de una parte importante de la libertad individual. La segunda es que en coherencia con su sentido artístico y con su posicionamiento vital, Ferrer *acciona* desde la libertad y con independencia de aquellas voces que le cuestionan el por qué de la reiteración de sus performances. Por un lado, está la autonomía que le procura operar con los mínimos elementos, ya que la ejecución de *Íntimo y Personal* no requiere más que de la voluntad del/la *performer*, de su cuerpo (vinculado por se a un tiempo y a un espacio) y de, como mucho, un rotulador. Y por el otro está, la convicción personal y la coherencia actitudinal. Ambas cuestiones están respaldadas por el hecho de que, como decíamos líneas atrás, después de más de cuatro décadas, lo criticado por la artista a través de su “vieja” propuesta no sólo continúa estando vigente, sino que se ha visto ampliado y/o potenciado al cuerpo “masculino” al ser éste también, objeto del mercado y de control social. Y la tercera conclusión es que las distintas versiones procuran la visibilidad de una diversidad corporal *real* y la convivencia *natural* de múltiples formas de vivir y/o de (re)accionar ante los citados métodos de control, pero además, que la obra no se esclerotice.

Finalmente, si incluimos en este análisis el contexto vivencial de Esther Ferrer y la dirección de sus actos en las vías de actuación artístico-educativa (Capítulos I y II), feminista-activista (Capítulo III) y periodística (Bibliografía II), se recalca y matiza su defensa por la libertad de las personas con independencia de su sexo, género, orientación sexual, raza o clase social. En definitiva, y como se indica en otra versión de la partitura, “sin discriminación alguna” (Aizpuru, 1997: 68). Esto supone una confrontación frontal con esta clase de mandatos de orden ideológico, político, social o cultural, entre otros, y se relaciona de forma transversal con el hecho de que Ferrer dejase crear en libertad a su alumnado y fomentase la consciencia de sus decisiones plásticas. Y de forma directa se vincula con que, por un lado, en las vías activista-feminista y periodística hiciese un especial hincapié en la toma de conciencia del cuerpo físico y social de las mujeres (y desde los ámbitos de la medicina, la política, el arte y la cultura); y por el otro, con el hecho de que el canon de belleza sea una convención socio-cultural (dependiente del sexo, del área geográfica y de la época) desde la que se define qué cuerpo es “normal” y cuál es susceptible de ser deseado.

Volviendo a *Actions Corporelles*, en la tercera acción la artista recorre a pie y con buena parte de cuerpo casi la totalidad del perímetro de la habitación en la que ésta se lleva a cabo. Los movimientos son ejecutados ocupando el mínimo espacio posible (brazos pegados al costado y piernas juntas), y adaptando su fisionomía (el cuerpo gira sobre sí mismo) a la arquitectura del muro. Como en los dos casos anteriores, la estructura de esta acción se compone de varias fases o “movimientos”: dos recorridos, uno de ida y otro de vuelta, y en medio, una pausa o “silencio” que consiste en observar a través de la ventana. A diferencia de lo que ocurría en *Íntimo y Personal*, en esta ocasión, Ferrer no mide su cuerpo sino más



FIG. 2— *Actions Corporales*, performance #4, 1975 (Archivo personal de la artista, París, 2010).



Bruce Nauman: *Walking in a exaggerated manner around the perimeter of a square*, video-acción (1967-1968).



bien, y por medio de éste, rodea y reconoce el espacio (privado y doméstico). Curiosamente, esta relación entre los límites y perímetros de ambos contendores (cuerpo y espacio) tan sólo se ve sutilmente alterada cuando la arquitectura le proporciona la visión del exterior.

En la cuarta acción (identificada como *Huellas, sonidos, espacio* de la serie *Recorridos*, Ferrer emplea su cuerpo para atravesar caminando el espacio en dos tiempos (un recorrido de ida y otro de vuelta), terminando su desplazamiento en el mismo punto en el que se inició. De este modo, y como plantea desde su partitura, en esta joven versión la artista lleva a cabo una de las infinitas formas posibles de reconocer y habitar un espacio, así como de generar en él una serie de huellas (visibles o no; audibles o no).



FIG. 2— *Actions Corporelles*, performance #4, 1975 (Archivo personal de la artista, París, 2010).

Quizás por el parecido estético de la época (vídeo en blanco y negro) y por la morfología de la acción, las performances 3 y 4 de *Actions Corporelles* podrían compartir ciertas similitudes con *Walking in a exaggerated manner around the perimeter of a square* (1967-1968) de Bruce Nauman<sup>71</sup>. No obstante, en el caso de Esther Ferrer, por un lado, el perímetro es real, no ha sido dibujado en el suelo, no evoca, y por otro, el movimiento del cuerpo, si bien en la número 3 es también forzado, no responde a un comportamiento socialmente reglado sino elegido muy conscientemente, como también ocurre en *Huellas, sonidos, espacio*. Así, y aunque el referente pueda ser similar, el tema, el enfoque y el modo de abordar el concepto es fundamentalmente distinto al de Nauman, pudiendo ser esto consecuencia de dos maneras de relacionarse con el espacio: por un lado está la de un hombre (cuyos espacios han sido mínimamente condicionados cultural y socialmente), y por otro, el de una mujer (cuyos movimientos y desplazamientos estaban siendo completamente regulados desde distintos ámbitos de poder). No obstante, la acción número 4, desde su partitura y en su ejecución trasgrede las imposiciones de conducta “al alentar/proponer la libertad *realizativa* del/la performer, subrayando así, y como sucede en todas las acciones que conforman la serie *Recorridos*, que el espacio es para recorrerlo, para vivirlo<sup>72</sup>.

71 En ella, el *performer* recorría, caminando y en dos fases, un cuadrado dibujado en el suelo sin salirse del perímetro y exagerando la pose del caminar.

72 Véase al respecto, DE ALFONSO, Carlota (1999): “Esther Ferrer. El espacio está para recorrerlo “. *El Punto de las Artes*, Madrid, octubre, pp. 22-28.

En la quinta y última acción, Esther Ferrer se acerca a la ventana, la abre, se asoma por ella y contempla el paisaje urbano (externo) desde el espacio privado en el que se encuentra. Posteriormente, se retira de la ventana, dejándola abierta y sale del plano. Después de haber analizado las cuatro performances anteriores, este “final” resulta significativo, ya que a través de esta sencilla acción lo que está haciendo la artista es procura la comunicación entre el espacio privado (asignado tradicionalmente a las mujeres) y el público (prerrogativa del varón).

Finalmente, si analizamos de manera global *Actions Corporelles* comprobamos que ya en sus inicios, Esther Ferrer recurría formal, procedimental y temáticamente a los tres elementos fundamentales de su obra: el tiempo, el espacio y la presencia. E incluso, advertimos también un primer acercamiento al tema del infinito, puesto que desde el momento en que concibe sus acciones, ella contempla y hace explícito en sus partituras que “todas las versiones son válidas” y por lo tanto, procura su expansión en el tiempo y la proliferación de puntos de vista. Esta libertad *realizativa* además, se ve reforzada al plantear una proposición que se puede ejecutar en cualquier lugar y por cualquier persona, ya que sólo requiere de la voluntad, del cuerpo en acción, y como mucho de unos pocos elementos de naturaleza sencilla y de fácil adquisición.

Así, en *Actions Corporelles* Ferrer propone una toma de conciencia del cuerpo, del tiempo y del espacio que, contrariamente a la norma social, pasa por adueñarse de éstos, poniendo así de relieve la inoperancia de un sistema social que, en vez de adecuarse a las necesidades de las distintas identidades que la constituyen, trata de regular el comportamiento y los cuerpos de los/as individuos, quienes a su vez y de forma natural son diferentes y están en continuo cambio. Su práctica pues, critica, denuncia y desafía los mandatos de sexo-género-sexualidad desde la acción de crear en libertad, como también ocurría en las vías de actuación activista-feminista y en la periodística.

Por todo ello, consideramos que en las cinco performances registradas en el DVD *Actions Corporelles*, Esther Ferrer propone, desde el ejercicio en libertad, una reformulación del cuerpo, del tiempo y del espacio (elementos marcados por las normas sociales de cada época y contexto), y su dimensión socio-cultural pero también vivencial y personal.

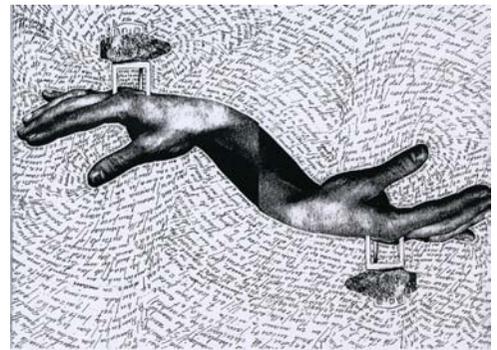
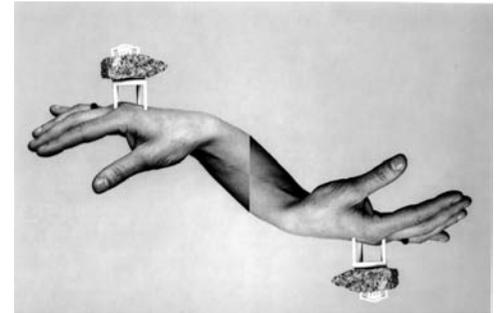


FIG. 3— *Elle était là*, foto-acción y texto (T.L. de Sebastian Chisari, 2013), 1984 // diversas fotografías-intervenidas y ensamblaje (Archivo personal de la artista, París, 2006).



## TEXTO DEL LIBRO “ELLE ÉTAIT LÀ”

Buscaba por todas partes  
antes y después del alba  
solamente la pausa para el desayuno  
era un lugar sin aire  
ELLA no respiraba  
ELLA no lo necesitaba  
y sin embargo...  
su pupila tampoco se movía  
ELLA no lo necesitaba  
veía todo desde el interior  
la boca entreabierta  
no se abría  
tampoco se cerraba  
pero estaba allí  
como las orejas  
en su sitio  
parecía como si no sirvieran para  
y sin embargo...  
estaban allí  
como todo el resto por otra parte  
buscando todo el tiempo desde el interior  
y sin embargo...  
un lugar sin lluvia, sin sol, sin niebla tampoco  
claro  
se veía todo  
pero no se podía encontrar  
ELLA buscaba no obstante  
confundida como estaba todavía con el otro mundo  
el de fuera,  
el del desayuno por la mañana  
y el amor por la noche  
buscaba todo el tiempo  
pese a sus ojos, sus orejas, sus pupilas y sus labios fijos  
en un lugar sin horizonte, sin nombre y sin fin  
muy pequeño  
de las dimensiones de su cabeza  
algunos centímetros cuadrados en superficie  
algunos centímetros cúbicos en volumen  
ELLA estaba allí  
esa mañana, la sillita y sobre ella la gran piedra  
y sin embargo...  
que IDIOTA...



### FIGURA DE ANÁLISIS 3 (FIG. 3)

#### *Elle était là*, 1977, 1984

FIG. 3.1 *Elle était là*, foto-acción y texto, 1984

FIG. 3.2 *Mano con silla y piedra*, fotografía, 1984

FIG. 3.3 *Mano doble con sillas y piedra*, fotografía, 1984

FIG. 3.4 *Elle était là*, ensamblaje, 1984

FIG. 3.5 *Elle était là*, técnica mixta, 1984 [6 versiones]

También en la década de los setenta, la artista iniciaba la serie *El libro de las manos*, a la que pertenecen varias versiones de *Elle était là* (*Ella estuvo allí*). No obstante, conviene señalar que la primera pieza a analizar es una *foto-acción* –quizás la primera de Esther Ferrer– y el texto que la acompaña fueron realizados en 1984<sup>73</sup>. En la fotografía tomada por Ethel Blum, la artista aparece sentada sosteniendo sobre su mano izquierda una sillita (como las de las casas de muñecas) aplastada por un adoquín. Desde lo alto, su mirada se dirige hacia la composición que está posada sobre el anverso de su mano. En paralelo, la prosa, describe una situación en la que su protagonista y el lugar en el que se ubica carecen de vida en un sentido metafórico. En este texto, su autora (Ferrer) hace hincapié en que, a pesar de sus anhelos de cambio, *ella* está completamente paralizada. El texto está escrito en tercera persona del femenino singular conjugado en imperfecto (pasado), y en él tienen una relevante presencia los espacios privado y público desde una reflexión subjetiva. La combinación de todo ello, con el hecho de que Esther Ferrer viviese en primera persona un largo período de discriminación de las mujeres, marcado por la distinción de ámbitos de actuación y roles de acuerdo a los dictados de sexo-género-sexualidad, hace posible que éste sea un trabajo autobiográfico o alusivo a cualquier otra mujer de su generación.

Si, por otro lado, analizamos la elección, la re-contextualización y la combinación de los elementos que componen la fotografía, y reconocemos la existencia de una correlación entre la silla y la persona a la que se refiere el texto, y entre el adoquín y la sensación descrita, identificamos a Esther Ferrer como una observadora. Desde lo alto mira lo que sostiene en su mano, que a pesar de la considerable distancia que les separa, está muy próximo a ella.

De tales observaciones, extraemos que existe un perfecto diálogo entre lo planteado en la *foto-acción* y la reflexión ofrecida en el texto que versa sobre la asfixia de quien estuvo allí, inmóvil, aplastada, oprimida por la presión del gran peso que soportaba. Asimismo, es significativo que quien trasgredió los tradicionales dictados de género de su época escriba en pasado y aparezca en la fotografía sin gesto de nostalgia alguno.

Es importante señalar que la idea de *Elle était là* (fig. 3.1) ha sido retomada en diversas ocasiones por la artista dentro de la serie *El libro de las manos*, siendo el caso de *Mano con*

---

73 Recordemos que en el punto 2.3.2.1. analizamos trabajo articulado en series, y abierto en el tiempo.

*silla y piedra* (Fig. 3.2) y *Manos con sillas y piedra* (Fig. 3.2), y fuera de ésta, en *Silla + Pavé* (fig. 3.4). En la primera fotografía, reduce la presencia de la mujer a su mano, enfatizando así la acción opresora del adoquín sobre la silla. En la segunda, duplica y invierte una de las manos y las rodea con el texto analizado anteriormente. Y en la tercera, rehace el mismo ensamblaje con una piedra más basta y una silla menos delicada.

Además, en la actualidad están siendo expuestas varias versiones de la *foto-acción* (Fig. 3.4), en su primera gran retrospectiva en Francia (MAC/VAL, 2014), dando así visibilidad a una problemática vigente que atañe directamente a las mujeres y que está muy arraigada a la sociedad, muy respaldada culturalmente y muy interiorizada por un buen número de mujeres<sup>74</sup>.

#### FIGURA DE ANÁLISIS 4 (FIG. 4)

##### **Serie Pavés, ensamblaje, 1972-...**

FIG. 4.1 *Sin título*, s.d. [taza, plato y pavé/s]

FIG. 4.2 *Madre no hay más que una... y a ti te encontré en la calle*, 1972

FIG. 4.3 *Pisazapatos*, 1972

FIG. 4.4 *Pavé valise*, 1972



FIG. 4.1—*Sin título*, ensamblaje, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Asociados también a los ámbitos de actuación y cometidos tradicionalmente asignados a las mujeres, encontramos los ensamblajes de la serie Pavés que estudiaremos a continuación. Iniciamos nuestro primer análisis con una pieza cuyo título y fecha desconocemos que está

74 Como demuestra el reciente *best seller* en España *Cásate y sé sumisa* (2013), en la actualidad se está produciendo una vuelta al afianzamiento del tradicional rol de la mujer. Comprobamos pues, que como pone de relieve Ferrer con la reiteración de este tema, en este terreno no se ha producido un cambio lo suficientemente significativo.

compuesta por una taza de café y un plato rotos, y por uno o dos adoquines<sup>75</sup>. Si partimos de un análisis formal de los elementos que la componen advertimos que la piedra nos remite al duro pavimento o suelo, mientras que los objetos cerámicos, por su parte, dirigen nuestra atención a su fragilidad y a su pertenencia a juego de café que, por motivos relacionados con la numerosidad familiar de la época se solían vender a modo de docena. Asimismo, tanto el contexto como la función de la taza y del plato nos remiten al ritual de la sobremesa; espacio-temporal de calma pero también pudiera ser de agitación en el que los/as comensales hablan pero también discuten. Cabría subrayar también, que la composición no desvela el origen de la acción que contiene, pudiendo ésta haber sido debida a un descuido o al gesto liberador –e individual- de estrellarlo contra el suelo y hacerlo añicos. Esto, en vez de recogerlo o fregarlo. De esta manera, y como es habitual en aquellas obras en las que Ferrer no hace explícito su concepto, la artista nos ofrece una lectura abierta a la interpretación de quien contempla su trabajo y que debe ser interpretada mediante la observación del diálogo que se produce entre los elementos significantes escogidos para la ocasión.

Es por este motivo, por lo que en nuestro análisis, por un lado, resaltamos el hecho de que, como ocurre en la versión escultórica de *Elle était là* (fig. 3.4), la elección y el tratamiento de los objetos traslade al/la espectador/a al ámbito de lo privado, y lo/a sitúe ante un acontecimiento que ha sido voluntariamente enfatizado por la artista. Y por el otro, tenemos en cuenta el sentido artístico de Esther Ferrer así como sus intereses e inquietudes, para interpretar que este acto está claramente vinculado al “estar harto/a” de una situación, que al estar “al servicio de los/as demás” como durante tanto tiempo conllevó el haber nacido con un sexo de bio-mujer. En tal caso esto refleja, que como en la vida, la forma de posicionarse de Esther Ferrer ante los mandatos de sexo-género de las mujeres supone su desaprobación y provoca su (re)acción también a través del arte.



FIG. 4.2— *Madre no hay más que una... y a ti te encontré en la calle*, ensamblaje, 1972 (Sarmiento, 1996: 157).

75 La cantidad de fragmentos de calzada esta por determinar, debido a que la única fotografía de la pieza con la que contamos corresponde a un plano frontal.

En *Madre no hay más que una... y a ti te encontré en la calle*, 1972, Esther Ferrer vuelve a hacer uso del adoquín asociado con la sensación de peso y de carga, pero en esta ocasión vinculándolo a una relación amorosa. Tal valoración puede apreciarse al contemplar cómo se interrelaciona éste con el otro objeto que conforma el citado ensamblaje: un portarretratos que no contiene foto alguna sino un texto escrito a mano con el título de la pieza. La sustitución del retrato por ese fragmento de la canción de Carlos Gardel, y el diálogo establecido con el *pavé* que se sitúa a su izquierda refuerzan la idea de que se trata de un momento de crisis en la relación entre dos personas que no son consanguíneas pero que han tenido un fuerte vínculo sentimental. En este sentido, cabría mencionar el hecho de que la ley del divorcio siguiese derogada cuando la artista realizó esta obra. Sin embargo, lejos de las convenciones sociales pero haciendo referencia a éstas, Ferrer decide no desvelar la identidad sexual de los/as implicados/as, dejando así abierta la alusión a cualquier tipo de relación sexual y/o amorosa.

Por todo ello, y teniendo muy presente la importancia que para la donostiarra tiene el constante proceso de cambio al que nos sometemos las personas y su abogacía por la libertad, en esta joven obra la artista presenta -no sin cierto sentido del humor- un momento de autodeterminación que trasgrede los condicionamientos sociales que se relacionan con el componente antinatural de una unión monógama e incondicional.



FIG. 4.3— *Pisazapatos*, ensamblaje, 1972 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

FIG. 4.4— *Pavé Valise*, ensamblaje, 1972 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Continuando con las prótesis de género y con la subdivisión de los espacios de actuación de hombres y mujeres, en *Pisazapatos* y en *Pavé Valise* [*Piedra Maleta*] Ferrer emplea el adoquín para presentar dos ideas que se relacionan con ambas cuestiones. En la primera obra, la artista sitúa sobre unos zapatos “de caballero” y de tipo burgués un pedrusco que dificulta o imposibilita su movilidad; en la segunda, metarfosea una piedra de dimensiones mayores transformándola en un bolso muy pesado. Si bien es cierto que, en ambos casos, el uso del *pavé* añade al objeto protésico una carga que frena el movimiento, sin embargo, y como

ponen de relieve los títulos de estas dos piezas, los zapatos (objeto real y/o metafórico masculino diseñado para transitar el espacio público) han sido aplastados, mientras que el bolso (objeto real y/o metafórico femenino ideado para “guardar cosas”) se presenta como un equipaje que supone una carga que podría ser entendida vinculada a la femineidad. Así, y como ocurría en *Elle était là* (fig. 3). la relación piedra-mujer una vez más está asociada al peso, a la incomodidad, a la quietud, al mundo interior, al silencio y al absurdo. Mientras que, por otro lado, el uso del adoquín en *Pisazapatos* está sujeto a una acción opresora que implica el ejercicio de una agresión voluntaria (como decíamos que sucedía en *taza-plato-pavé*; fig. 4.1). Asimismo, aunque el sujeto a quien va destinada esa acción está ausente, la prótesis de género con la que se le “representa” nos revela, además de su sexo, su cierto estatus social que lo sitúa en una determinada posición de poder.

Así, en el conjunto de piezas analizadas se puede comprobar que, si bien la artista no está arrojando sujetadores ni fajas al fuego, como pasaba en la acción-protesta llevada a cabo por las feministas norteamericanas (*Freedom Trash Can*, Atlantic City, 1968), sí que está trabajando con elementos protésicos de género con la voluntad de abordar, desde un punto crítico y con su característico sentido del humor, aspectos relacionados con la regulación del cuerpo, del tiempo y del espacio de mujeres y hombres.

#### **FIGURA DE ANÁLISIS 5 (FIG. 5)**

##### ***Una proposición ZAJ, install-acción, 1973***

En *Una proposición ZAJ* (fig. 5), Esther Ferrer vuelve a hacer referencia a la relación y/o convivencia entre dos personas pero, esta vez, aludiendo abiertamente a la unión matrimonial y a la monogamia. Tal y cómo indica en el rótulo situado unas veces en el respaldo y otras en el asiento de una silla (elemento principal de la obra), la *proposición* consiste en “sentarse y permanecer sentado/a hasta que la muerte les separe”. Esta es una *install-acción*, una propuesta al público, que cuya realización (absurda) implica quietud, renuncia y dolor. El diálogo que se establece entre lo propuesto y la frase procedente del ritual religioso que une simbólicamente a dos personas (que están en constante cambio y que nacieron y morirán solas) -a nuestro juicio- pone de relieve lo absurdo de respetar incondicionalmente un dictado social que no es sino artificial. Dejando al margen la idealización del mencionado ritual, si efectuamos un análisis más profundo de la pieza y para ello incluimos el contexto de la obra en el momento en que fue realizada (franquista), esta sensación general se matiza y endurece. Como expusimos en el Capítulo I, el poder que se otorgó durante la dictadura al varón procuró que fuese muy común y se viese con naturalidad que se ejerciese una dominación legítima contra las mujeres dentro del marco conyugal. El miedo y la gran

presión social a la que estuvieron sometidas quienes contemplaron la opción de separarse de su *esposo*, además se vio agravada por el deficiente apoyo institucional –incluidas las fuerzas del orden- con el que contaban.

Del análisis de los elementos comunicativos, del contexto y del posicionamiento pro-libertario de Esther Ferrer, extraemos pues que, con esta suerte de híbrido entre acción, instalación y escultura, y sin duda con un gran sentido del humor, la artista invita a reflexionar al/la espectador/a acerca de un acto *performativo* (Butler, 2001 y 2004) y un ejercicio lingüístico (Austin, 1955) que está en el marco de la normalidad por ser un constructo social dependiente de una época y contexto socio-político, ideológico y cultural, fruto de la iteración. Así cuando en *Hors le cadre*, Ferrer sitúa frente a un marco dorado la mencionada obra, la excluye muy conscientemente de “El marco del arte” (serie a la que pertenece esta pieza) en el sentido en el que la artista entiende el arte, esto es: como parte de la vida.

Por otro lado, es importante mencionar las siguientes dos cuestiones. La primera es que el texto de esta *install-acción* siempre es escrito en el idioma del país en el que se expone. Amplía así, su alcance y legibilidad a otras culturas donde el matrimonio también está estandarizado o es regulado por diversos intereses. La segunda es, que en ninguna de las versiones de esta pieza Ferrer indica el sexo, el género o la orientación sexual de las personas apeladas, por lo que a pesar de la ironía sobre el matrimonio, no excluye, de modo explícito, otras formas de unión no heterosexuales, aunque según la pauta de la obra, si se inscriben en ésta serían igual de absurdas.



FIG. 5— Distintas versiones de *Una proposición ZAJ*. escultura, 1973-1974 (Bonito Oliva, 1990: 320 y Archivo personal de la artista, París, 2006).

## FIGURA DE ANÁLISIS 6 (FIG. 6)

*Serie Objeto descontextualizado/Objeto recontextualizado, ensamblaje, 1984-...*

FIG. 6.1 *Guantes para mujer de la limpieza elegante*, 1990

FIG. 6.2 *Objeto Decididamente Recontextualizado*, 1991

FIG. 6.3 *Detournement de la pornographie au service de l'art o Robinét d'amour*, 1985



FIG. 6.1—*Guantes para mujer de la limpieza elegante*, ensamblaje, 1990  
(Archivo personal de la artista, París, 2006).

En *Guantes para mujer de la limpieza elegante* (fig. 6.1) observamos cómo mediante el uso de prótesis identitarias de género Esther Ferrer arremete contra dos de los tradicionales cometidos de las mujeres: la limpieza y la belleza, así como al campo de actuación en el que a éstas se las ha recluido durante siglos: el doméstico. Al contemplar los elementos que componen este poema-objeto: unos guantes de fregar rosas, unas uñas postizas rojas y un paño de manos estampado con corazones rojos, identificamos que en él se produce un claro cortocircuito funcional. Por un lado, las características formales de los guantes y del paño, así como su habitual contexto, remiten a las labores del hogar (tarea históricamente asociada a las mujeres). Por otro, las uñas postizas denotan híper-femineidad como *exceso* de género asignado a la bio-mujer. Y por otro, los corazones del paño aluden al amor romántico. De acuerdo a lo indicado líneas atrás, la combinación de los objetos seleccionados y recontextualizados con humor por la artista, pone de relieve que el carácter estético/estructural de la incómoda prótesis es un tanto bizarro, ya que su uso no es ni por asomo funcional. Por lo tanto es absurdo, como también lo es que por haber nacido con un sexo de bio-mujer, las tareas del hogar, la seducción y el ideal del amor romántico sean una obligación de éstas.

Con anterioridad y paralelamente este trabajo, Esther Ferrer se ha interesado por abordar en sus piezas tópicos “propios” de la masculinidad como son la virilidad asociada al tamaño

y/o a la erección del pene. En esta línea, encontramos el ensamblaje *Objeto Decididamente Recontextualizado* (fig. 6.2) en el que la artista descontextualiza un *dildo* realista de grandes dimensiones con el fin de convertirlo en una percha en la que colgar paños de manos o pañuelos. A través de su título y de las letras incluidas en el sutil marco donde se sitúa el referente del pene, Ferrer hace explícito que su nuevo uso ha sido muy consciente y voluntario.

Esta desmitificación del falo –y por qué no, del amor- la hallamos también en *Detournement de la pornographie au service de l'art* (*Desviación de la pornografía al servicio del arte*) o *Robinet d'amour* (*Grifo del amor*). En este ensamblaje (fig. 6.3), Ferrer sustituye el genital “masculino” al que aluden ambos títulos por un pequeño grifo situado atravesando la bragueta abierta de unos pantalones vaqueros que cuelgan de la pared. A través de este proceso, éste pasa a convertirse en un objeto disfuncional por el que ni tan siquiera “corre el agua”. En este sentido, cabe tener en cuenta que, al relacionar ambos títulos con la “asexualización” del referente en cuestión, se produce un juego dialéctico que atraviesa cuestiones como el lugar central que ocupa la genitalidad ocupa en el amor heterosexual, y a su vez, incluye este tema en el ámbito artístico.



FIG. 6.2—*Objeto Decididamente Recontextualizado*, ensamblaje, 1984-1990.

FIG. 6.3—*Detournement de la pornographie au service de l'art* (o *Robinet d'amour*), ensamblaje, 1985 (Pérez, David, 1999: 62 y 38).

## FIGURA DE ANÁLISIS 7 (FIG. 7)

*Serie sin titular*, ensamblaje, s.d.

FIG. 7.1 *Sin título* [huevo y pluma]

FIG. 7.2 *Sin título* [huevo y báscula]

FIG. 7.3 *Sin título* [vela y candil]



FIG. 7.1— *Sin título* [huevo y pluma], ensamblaje, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

FIG. 7.2— *Sin título* [huevo y báscula], ensamblaje, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

FIG. 7.3— *Sin título* [vela y candil], ensamblaje, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Asimismo, Ferrer ha hecho trabajos que, según nos explicaba, le divierten pero que no tienen importancia (García Muriana, 2005-2014), y en los que el elemento protagonista es el huevo. Entendemos esto, como que son piezas que funcionan a modo de impresiones, y que no requieren de un elaborado estudio, pero no por ello son menos relevantes para nuestro estudio. En la primera composición (fig. 7.1), la artista sitúa sobre una huevera un huevo con que, a modo de tocado, porta una pluma rosa. De este modo, hace referencia a la homosexualidad y al amaneramiento y los incluye en el marco del arte, como algo que es natural. En la segunda (fig. 7.2), ubica un huevo sobre una báscula sugiriendo que su peso o relevancia es inapreciable. En esta última pieza, y como también ocurría en las figuras 6.2 y 6.3, a través de la re-contextualización de los elementos protagonistas se produce una transformación que contradice del sentido simbólico de los mismos. No obstante, la alusión a la virilidad es rara vez tratada por Ferrer mediante el uso del huevo, pues como comprobaremos en la siguiente serie y hemos visto anteriormente, para ello recurrirá al ensamblaje de *dildos* y penes de juguete.

Como excepción a todo ello, pero en una línea muy cercana a *Objeto Decididamente Recontextualizado* y *Robinet d'amour* (fig. 6.3) encontramos una pieza en la que, a modo de

*objet trouvé*, la artista *elige* un candil sobre el que cae flácida una vela apagada. A pesar de que carezca de título, la ausencia de erección y de llama en la vela la convierten, cuanto menos, en una pieza muy sugerente en la línea de las dos anteriores. Al preguntarle a la artista por esta pieza, nos explicaba:

“La vela es más bien ‘un *objet trouvé*’, estaba en la cocina, y un día del verano de la canícula -hace ya muchos años- que hizo mucho calor, cuando me levanté estaba así, torcida por el calor. Me encantó y decidí guardarla y en este caso ‘descontextualizarla’ al mundo del arte, puesto que como vela ‘útil’ no podía ser, había perdido su funcionalidad. “(García Muriana, 2005-2014).

Esta alusión a la erección del pene, por otro lado, nos remite a la observación que Esther Ferrer hace en la partitura de *Íntimo y Personal*: “Las partes a medir son absolutamente libres, por lo que no es imprescindible que los hombres se midan el sexo en erección o no” [...]. (Aizpuru, 1997: 68).

#### FIGURA DE ANÁLISIS 8 (FIG. 8)

##### ***Serie Juguetes Educativos, ensamblaje, 1979, 1985-...***

La serie Juguetes Educativos (fig. 8) se compone de más de una veintena de juguetes bélicos que han sido previamente intervenidos por Esther Ferrer, en su mayoría, con *dildos* realistas y semi-realistas, y con pequeños penes plástico, pero también con otros elementos significantes como son por ejemplo, banderas de juguete y moscas (artículo de broma). Esta vasta serie de ensamblajes está articulada en función de si el objeto intervenido es un arma de guerra tipo pistola o soldado (*Soldados en acción*), si son medios de transporte bélicos como son los aviones de combate (*B-52*), los helicópteros o vehículos de cuatro ruedas (*La violación arma de guerra*), o si es un elemento defensivo como un casco (*Objeto educativo*). En todos ellos, la artista sitúa estratégicamente el referente del falo en el lugar desde el que se dispararía la letal la munición, y/o se ubicaría el elemento de agresión.

Así, y como demuestran el diálogo que se establece entre el aspecto formal de estas piezas y los títulos de las mismas, Ferrer propone una reflexión y denuncia de la conexión que hay entre el fomento de la violencia en las actividades lúdicas de los niños y su traducción en un escenario real. Al respecto cabría recordar que, como indicamos en el Capítulo I y en el pasado bloque, durante el franquismo los juguetes “propios” de los niños se dirigieron a estimular su imaginación hacia la violencia, la conquista y el combate. También que, como vimos en el Capítulo III, esta problemática fue tratada de forma reiterada por las feministas





FIG. 8—Serie *Juguetes Educativos*, ensamblajes, 1979, 1985-... (Archivo personal de la artista, París, 2006).

de su generación, siendo ejemplo de ello, la entrevista de Esther Ferrer a Gisele Halimi en la que declaraba que “La violación no es sólo un crimen sexista, sino cultural” (1980b), y en el terreno artístico, el referenciado fotomontaje de Martha Rosler *Beauty rest* de la serie *Bringing the war at home* (1967-1972).

Asimismo, aunque esta serie fue iniciada con anterioridad (1979), es importante mencionar que como explica Ferrer en la siguiente declaración, el detonante de Juguetes Educativos fue la frase de un militar serbio que admitía -sin inmutarse- que la violación es un arma de guerra (1985):

“En mi trabajo siempre he hecho un arte que no pretendía, salvo excepciones, dar un mensaje político. Sí lo hice, por ejemplo, durante la guerra de Serbia, respecto al tema de las mujeres y el feminismo, cuando hice el trabajo de los Juguetes Educativos, que existían ya desde hacía tiempo y a los que yo incorporé un letrero que decía “la violación arma de guerra”. Durante la guerra de Serbia leí una entrevista de un general que admitía tranquilamente en un periódico que no había que olvidar que la violación era una arma de guerra. En ciertos momentos, como dicen los franceses, “la moutarde te monte au nez” [literalmente: la mostaza te sube a la nariz] y necesitas hacer explícito el mensaje pero generalmente nunca lo he hecho salvo en estas excepciones.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2004a).

Como hacía también manifiesto Esther Ferrer en la conversación mantenida en 2006, Juguetes Educativos es fruto de la indignación que siente ante la clase de atrocidades a la que están expuestas las mujeres en los conflictos bélicos:

“Mira, lo que creo es que cuando eres feminista, hagas lo que hagas, proyectas tus ideas en lo que haces, aunque a veces no sea conscientemente. No te castras. Yo no me castro en absoluto. Lo que ocurre es que hay obras en las que todo ello está «explicitado», porque lo que te interesa en ese momento fundamentalmente, lo que es importante en la obra, es que se comprenda el «mensaje» que tu quieres vehicular, está hecha para eso y solo para eso. Por ejemplo, en *Juguetes Educativos* estoy haciendo perfectamente algo que es como un acto de batalla. Es como pegar un golpe en la mesa y decir: «Pero bueno ¿hasta dónde vais a llegar?». Pero lo hago fundamentalmente porque necesito hacerlo, porque sino me sentiría mal.

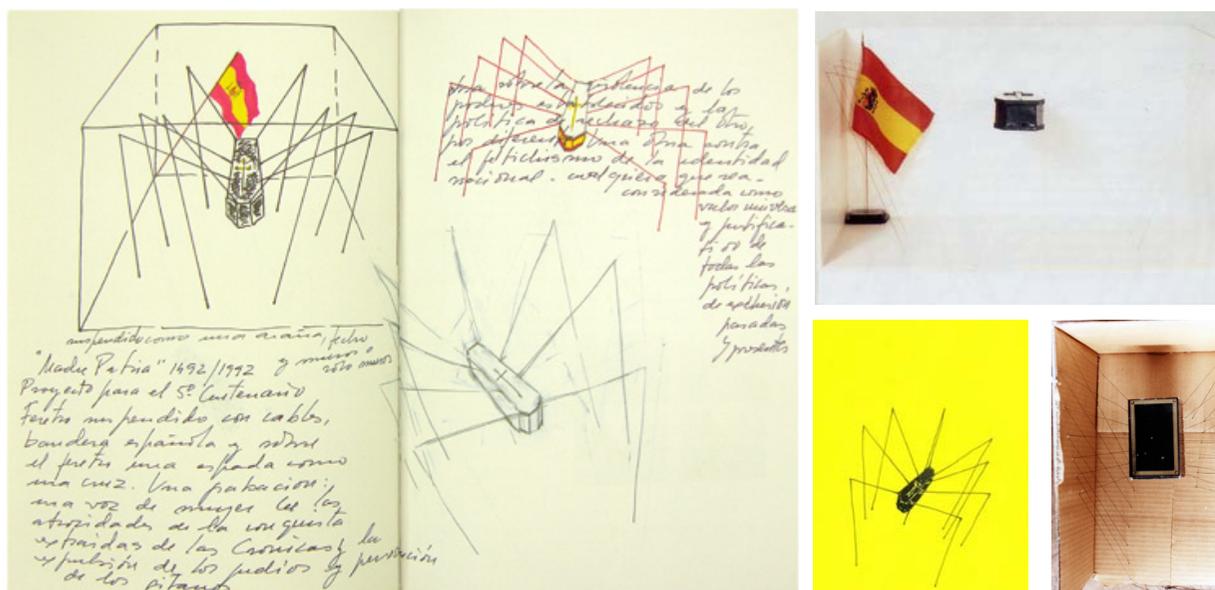
Como te he dicho tus ideas destiñen sobre tu trabajo –pienso-. (García Muriana, 2006b).

Igualmente, es importante subrayar, por un lado, que en dos de las pistolas intervenidas, la artista sitúa sobre el *dildo* un conjunto de banderas de distintos países y una mosca de

plástico. De esa manera, hace visible de que se trata de una problemática global, y añade un componente de suciedad y putrefacción al tema. Y por otro, que el tratamiento reiterado de las citadas problemáticas de carácter cultural (educación, guerra y violencia sobre las mujeres), supone una incesante denuncia por parte de la artista.

### FIGURA DE ANÁLISIS 9 (FIG. 9)

#### *Madre Patria, 1492-1992, instalación, 1992*



Bocetos y maquetas preparatorios de *Madre Patria, 1492-1992* (Archivo personal de la artista, París, 2006).

En *Madre-Patria, 1492-1992* (fig. 9), Esther Ferrer reflexiona acerca de la posición en la que se encuentran las mujeres y las etnias en las guerras y conquistas, arremetiendo, a su vez, contra el hecho de que la Historia con mayúsculas ha sido escrita desde el punto de vista del vencedor/opresor<sup>76</sup>. Para ello, y aprovechando la ocasión de la conmemoración del quinto centenario de lo que se ha llamado La Conquista de las Américas (1492), introduce elementos alusivos a las atrocidades ocurridas tanto en el citado negro episodio de la historia, así como en La Reconquista y en la expulsión de los judíos de España. En palabras de la artista, *Madre-Patria*:

"[...] está formada por un ataúd suspendido con cables, parece un animal monstruoso, una araña o algo así, que devora o destroza lo que encuentra a su paso. Lleva una grabación que se oye todo el tiempo, es mi voz contando las atrocidades de la conquista, sacadas de las Crónicas, textos sobre la expulsión y persecución de

76 Véanse al respecto, los estudios de-coloniales llevados a cabo por Walter Dignolo, Ileana Rodríguez, Dussel, Bolívar Echeverría, Silvia Rivera Cusicanqui, o desde la cultura visual, los de Joaquín Barriandos, y la crítica a la conquista de autores como Fray Bartolomé de las Casas.

los judíos, de los musulmanes y también de los gitanos, que son los olvidados de los olvidados. Los edictos contra ellos son atroces. Es una obra sobre la exclusión. Es realmente impresionante hasta donde podía llegar la barbarie. Procuré coger sobre todo lo que se referían a las mujeres, pues fueron las que más sufrieron.” (Súnico, 2001: 241).

Como se pone de manifiesto en la recopilación sonora reproducida desde el interior del ataúd que protagoniza (visualmente) la arácnida composición, Ferrer aporta un conjunto de información estratégicamente ocultada que pone en duda la veracidad del relato histórico desde el que, todavía en la actualidad, se vanagloria a quienes violaron a un número aún incuantificable de mujeres y mataron a buena parte de la población indígena de Latinoamérica o que ocupaba la península en un determinado momento. Su forma de (re) accionar plásticamente ante esos temas, nos lleva a mencionar varias cuestiones tratadas en los Capítulos I, II y III. La primera es que la Historia ha sido escrita por quienes vencieron. La segunda es el poder que tiene la reiteración del discurso hegemónico que se lleva a cabo desde las tradicionales plataformas educativas, las enciclopedias, los diccionarios y ciertas publicaciones específicas, confiere una indisoluble pátina de verdad al mismo. Y la tercera es, que la omisión de información hace efectiva la construcción de un discurso unidireccional que incide directamente sobre el imaginario social. De este modo, Ferrer denuncia la omisión de algunas de las partes fundamentales que procuran dicha ficción y denuncia su conexión con los intereses de poder que, “en nombre de Dios” y de la Patria, tuvieron lugar en épocas anteriores.

Arroja luz sobre todo lo anterior el hecho de que, siglos más tarde de los genocidios que se produjeron durante La Conquista de las Américas, la expulsión de los judíos y La Reconquista, siga siendo una tarea pendiente el reconocimiento de tales barbaries y el enderezamiento de la Historia. Significativo de ello es que, por ejemplo, en los países que entonces fueron

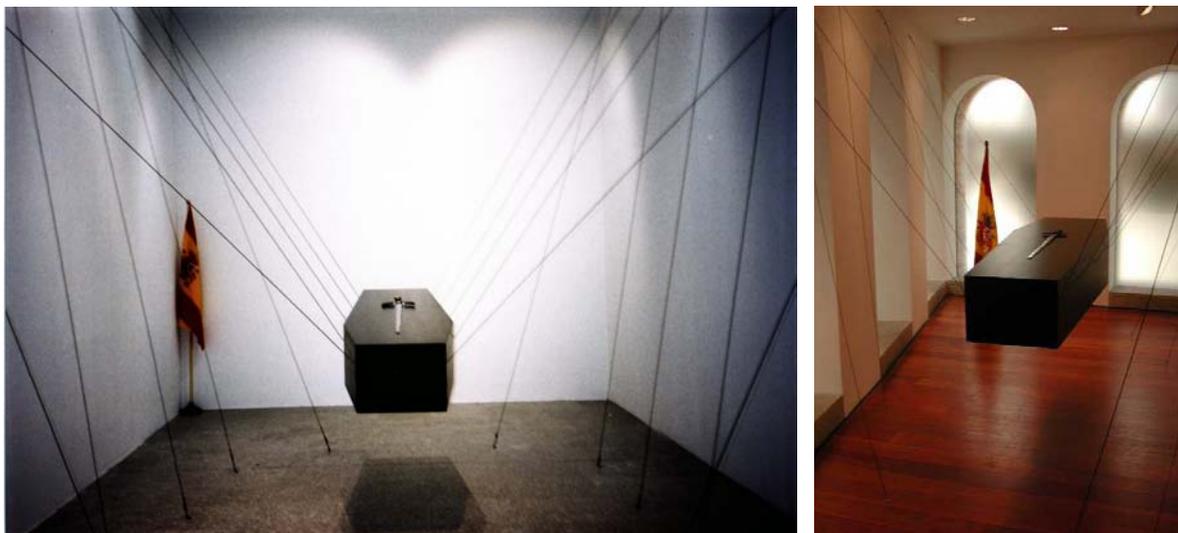


FIG. 9— *Madre Patria, 1942-1992*, instalación sonora (Archivo personal de la artista, París, 2006).

colonizados por los españoles, la población tenga tan presente el período de forzado desarraigo de su cultura y que sea tan crítica con ello. Mientras que, paradójicamente, en el imaginario colectivo español tal “descubrimiento” siga siendo uno de los timbres de gloria que se asocia al sentimiento patrio y a la identidad nacional y que, a diferencia de Latinoamérica, la academia en el Estado español adolezca de estudios post-coloniales. No es de extrañar que, justo detrás del enorme ataúd y fuera de las patas de la araña, la bandera de España ondee arrinconada sobre un asta, a diferencia de como se suele disponer en las dependencias oficiales del Estado.

### FIGURA DE ANÁLISIS 10 (FIG. 10)

#### *Femenino/Masculino o el sexismo en los diccionarios, proposición, 1993*

En las obras analizadas hasta el momento en este primer grupo de análisis, comprobamos que el enfoque de Esther Ferrer es muy distinto cuando aborda cuestiones relacionadas con la masculinidad a cuando trata aspectos vinculados a la femineidad y a las mujeres. De acuerdo al enfoque de nuestro estudio, esto es así debido a la más que manifiesta desigualdad que existe en la vida real entre unos y otras.

Como se perfila en el título de “Femenino/Masculino o el sexismo en los diccionarios” (1993r y 1999a) en el texto de su proposición (fig. 10) Esther Ferrer denuncia, desde una perspectiva feminista, el fuerte componente sexista hallado en, y citamos literalmente, “este instrumento de formación y deformación”. Al inicio del mismo, su autora declara que lo que presenta son una serie de notas preliminares desde las que invita a cualquiera (sin discriminación de ningún tipo) a participar en el análisis de las acepciones “Femenino”, “Masculino”, “Mujer” y “Hombre” recogidas en los diccionarios de la Comunidad Europea. A imagen de *Una proposición ZAJ*, Esther Ferrer plantea un texto, aunque de carácter más extenso y reflexivo que la citada obra, con el propósito de desencadenar una *acción* por parte del público.

Como también hace explícito en el texto, sus observaciones proceden del estudio del tratamiento que de estas definiciones se lleva a cabo desde varios diccionarios franceses, desde la versión del año 1995 del software informático Word, y de un diccionario español escrito por una mujer (María Moliner). Estas sólo son, como indicamos líneas atrás, un punto de partida para lo que se propone como una acción conjunta mayor:

“La idea era conseguir colaboraciones en todos los países de la Unión Europea que examinarán simplemente en diferentes diccionarios de cada lengua, la palabra femenino, masculino, hombre, mujer, con la intención de hacer luego

una publicación. Es importante porque en las escuelas los niños consultan los diccionarios, y éstos vehiculan un sexismo ancestral. La verdad es que algo han cambiado, pero tiene que cambiar más. Me acuerdo en los años 70 en los que empezamos a examinar los libros escolares, las imágenes, la mamá sistemáticamente limpiando, el papá leyendo el periódico sentado en un sillón, el niño subiéndose a los árboles o haciendo construcciones, la niña llorando de miedo o acunando a las muñecas. Esto también se reflejaba en los diccionarios y peor que eso, como puedes comprobar si has leído el texto a que te refieres “Femenino – masculino o el sexismo en los diccionarios”, que es su título [1999a]. Por ejemplo en alguno puede haber un montón citas para ilustrar el término mujer, todas de hombres ilustres, pero cuando se trata de definir hombre, prácticamente no hay ninguna cita de mujeres ni ilustres ni no ilustres, los hombres se definen a si mismos, las mujeres son definidas. Este “se” reflexivo y este “son” pasivo, puede aplicarse a muchas situaciones de la vida. [...] El lenguaje de todos los días en Francia y en España sigue siendo sexista en muchas ocasiones, incluso en los periódicos, la manera de definir a un ministro y a una ministra, es diferente y si tiene lugar el insulto, que a veces llegan a ello, es un insulto, con frecuencia, sexista.” (Braza, 2010).

### 1ª consulta de diccionario

**Femenino**, todo lo que es *propio de la mujer*; en ciertos diccionarios, la definición es: relativo a la mujer.

**Masculino**, todo lo que es *propio del hombre*, en todos los diccionarios consultados.

Curioso. Pero ¿qué es lo que en el caso del hombre es siempre propio y en el de la mujer puede ser relativo?

### 2ª consulta de diccionario

*Littré - Dictionnaire de la langue française* - Ed. 1987- Pág. 460, entrada **mujer**.

Primera definición: *el ser que en la especie humana pertenece al sexo femenino; la compañera del hombre // Es ciertamente mujer, tiene las tendencias, las cualidades, las gracias propias de su sexo (...)*

*Mujer seguido de la preposición de: Mujer de*

Evidentemente en la entrada **hombre** pág. 220 no aparece ninguna de estas categorías, (ni tan siquiera la de *paternidad*), como si los hombres no tuvieran *relaciones matrimoniales, ni comportamiento erótico sexual, ni psicología*, y la lengua francesa no tuviera *términos marcados sexualmente o de argot* referidos al hombre, aunque éstos se oigan regularmente en el francés hablado y los recojan los diccionarios de argot.

Con respecto a los *Insultos*, para este diccionario no existe una versión masculina. Quizá entre sus autores se encuentran algunos de los que actualmente se oponen furiosamente a la feminización de los nombres de profesiones en Francia, y que sin duda en su día se opusieron con más ardor todavía a la masculinización de los insultos referidos a las mujeres.

Para citar un solo ejemplo, una mujer en su comportamiento sexual puede ser: *corrompida, depravada, desvergonzada, licenciosa, lúbrica y viciosa*; oportunidades que no son en absoluto mencionadas en la rúbrica *hombre*. Para garantizar la autenticidad de este comportamiento *típicamente femenino* al parecer la cita correspondiente, una vez más del inefable Baudelaire que habla de la “*mujer impura*”, naturalmente. ¡Qué obsesión!

FIG. 10—Fragmentos de “Femenino/Masculino o el sexismo en los diccionarios” (Ferrer, 1999: 105 y 110).

Al observar las valoraciones de Ferrer, advertimos que se trata de un análisis rico en contenido pero también en puntos de vista. Ejemplo de ello es que, al hilo de sus consultas subraya, que salvo contadas excepciones, el sexo de quién elabora el contenido de las acepciones citadas es “masculino”, advierta y denuncie las relaciones establecidas entre femenino-mujer-pasivo-reflexivo y masculino-hombre-activo, ponga de relieve la clase de ideología de sus autores/as (reaccionaria y/o misógina, depende del caso) e indique la visión interesada y tergiversación de muchas de las citas recogidas:

“Responder a la cuestión de por qué los diccionarios insisten en mantener una imagen de la mujer negativa, estúpida, cargada de prejuicios —que nunca correspondió a la realidad y hoy menos que nunca, recogiendo los mismos lugares comunes en los años 80 que en sus ediciones de antes de la Segunda Guerra mundial [sic]- he comprobado este extremo —requería analizar una serie de puntos, entre ellos: qué dicen los diccionarios y cómo lo dicen, criterios en la elección de los autores citados; las citas elegidas y los cortes estratégicos; su sexismo y su insistencia en mantener ciertas asociaciones de palabras que trabajan el inconsciente y el hecho de que privilegien sistemáticamente el pensamiento masculino tanto para definir hombre como mujer.” (Ferrer, 1999a).

En torno a estas declaraciones, cabría mencionar que, como en *Madre-Patria, 1942-1992* (fig. 9), en este trabajo la artista, por un lado, hace visible y subraya que el sexo de quien construye el imaginario social, es “masculino”, y por otro, denuncia la instrumentalización de otra de las plataformas del saber más efectivas para con la construcción de la realidad social. Una vez más, Esther Ferrer denuncia, desde una perspectiva feminista muy cercana a la *queer*, que la reiteración lingüística es una poderosa arma que es capaz de retroalimentar y de naturalizar un discurso unidireccional sexista y clasista que va de lo cultural a lo social y viceversa.

## FIGURA DE ANÁLISIS 11 (FIG. 11)

### **Serie *El libro del sexo*, fotografía-intervenida, 1979, 1981-...**

FIG. 11.1 *La Caída. La serpiente es el animal más astuto de todos los animales que dios había creado*, 1981-...

FIG. 11.2 *Los árboles de la ciencia del bien y del mal*, 1979, 1983-1989

FIG. 11.3 *Música Celestial*, 1981

FIG. 11.4 *Música Angelical*, 1983

FIG. 11.5 *Eva*, s.d.

FIG. 11.6 *Adán*, s.d.

FIG. 11.7 *Sexo nacional y Sexo Internacional*, 1983-1989 ca.

FIG. 11.8 *Sexo violé o Il était une fois un sexe violé (Sexo violado o Érase una vez un sexo violado)*, 1983-1989 ca.

FIG. 11.9 *Educación Sexual*, 1982

FIG. 11.10 *FH/HF-FF/HH*, años 80-90



FIG. 11.1— *La Caída. La serpiente es el animal más astuto de todos los animales que dios había creado*, fotografía-intervenida, 1981-... (Archivo personal de la artista, París, 2006).

A principios de los ochenta, y en paralelo al desarrollo de los ensamblajes de la serie Pavés y a la ejecución de performances como *La primera media hora...* (1982), *Al ritmo del tiempo* (1983) y *Como una canción...* (1983), Esther Ferrer comenzaba a trabajar en una de sus más

prolíficas series: El libro del sexo. Esta se compone de más de una treintena de *páginas* –como ella suele llamarlas- cuyo elemento protagonista es una fotografía en blanco y negro del sexo de la artista. En cada una de éstas, y como sucede en *Antigua*, Ferrer ha intervenido *sobre* la fotografía con una serie de elementos exentos y/o grafismos (según el caso) para abordar un conjunto de problemáticas relacionadas con el sexo y la sexualidad de las mujeres, y en ocasiones puntuales, con la sexualidad de los hombres. Como estudiaremos a continuación, y en la línea de su producción periodística, la forma de tratar esta clase de ideas y/o conceptos será desde la normalidad y desde un punto de vista crítico, nada victimista sino belicista, y en la mayoría de los casos, desde el humor. Es significativo de ello que, en la mayoría de las *fotografías-intervenidas*, la artista aluda a “las santas escrituras” para, por un lado, denunciar la estigmatización que del sexo, del género y de la sexualidad de las mujeres se ha hecho desde la Iglesia católica, y por otro, reivindique el placer sexual para las mismas. Arroja luz sobre su posicionamiento la siguiente declaración:

“Para mí, el cuerpo no es el soporte del sufrimiento, eso es demasiado católico. Yo creo que el cuerpo es el soporte del placer”<sup>77</sup>.

Así, en la composición de ocho fotografías titulada *La Caída. La serpiente es el animal más astuto de todos los animales que dios había creado* (fig. 11.1), la artista interviene la imagen del genital “femenino” de ocho maneras distintas (unas veces dibujando una hoja de parra, otras escribiendo fragmentos de relatos bíblicos o incluyendo elementos simbólicos como “el ojo divino”, entre otras) para abordar aspectos relacionados con el disfrute sexual de las mujeres, y con el pudor y la vergüenza que, según la versión oficial que obvia a la trasgresora Lilith, sintió la primera mujer de la Tierra (Eva) tras su expulsión de El Paraíso (*Antiguo Testamento*). Ejemplo de ello es, que el tratamiento de ambos temas lo halleemos en dos piezas que forman parte de las versiones más antiguas de *La Caída* (*Música Celestial*; fig. 11.3)<sup>78</sup> y Los árboles de la ciencia del bien y del mal (serie que analizaremos posteriormente). En la primera, Ferrer reivindica el gozo sexual de las mujeres al relacionar formal y conceptualmente la imagen de su sexo con los *crescendos* y *decrescendos* prototípicos de la notación de una partitura musical para modular la intensidad del tono en la interpretación. De este modo, y como también ocurre en *Música Angelical* (fig. 11.4) (otra de las *páginas* de El libro del sexo), la artista procura una asociación de ideas entre los citados indicadores ascendentes y descendentes y el orgasmo, como consecuencia directa (García Muriana, 2005-2014) del acto sexual compartido (*Música Celestial*) o masturbatorio (*Música Angelical*). En palabras de la artista, *La Caída*:

“Empieza con «Música Celestial», la primera versión de esta fotografía me la perdieron, y decidí rehacerla, pero como es tan difícil copiarla, al final resultó otra

77 G. Crespo, Txema: “Esther Ferrer disecciona en Vitoria la historia del género de las actuaciones”, *El País*, 15/5/1999 (elpais.com [última consulta, 24/2/2014]).

78 Al respecto, cabría aclarar que la variante incluida en la primera versión de *La Caída* tiene escrita en la esquina superior izquierda la palabra “Edén”, circunscribiéndola así en El Paraíso.

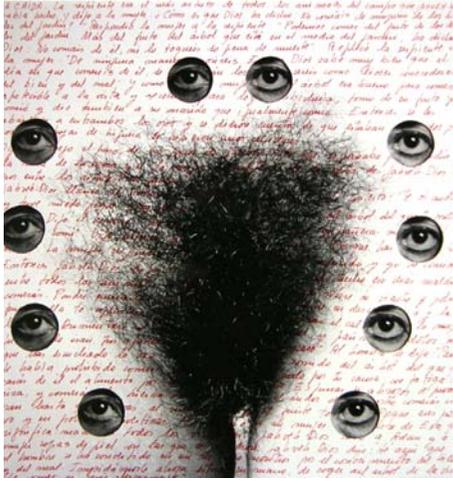


FIG. 11.2— *Los árboles de la ciencia del bien y del mal* (1 árbol), fotografía-intervenida, 1979, 1983-1989 (Archivo personal de la artista, París, 2006).



FIG. 11.3— *Música Celestial*, fotografía-intervenida, 1981 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

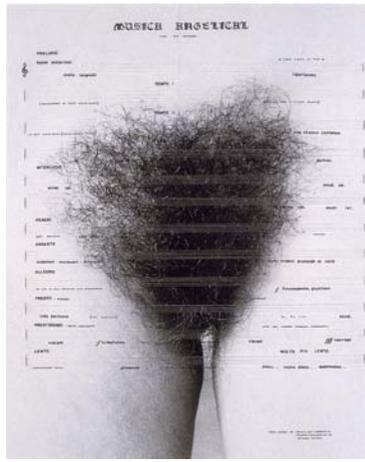


FIG. 11.4— *Música Angelical*, fotografía-intervenida, 1983 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

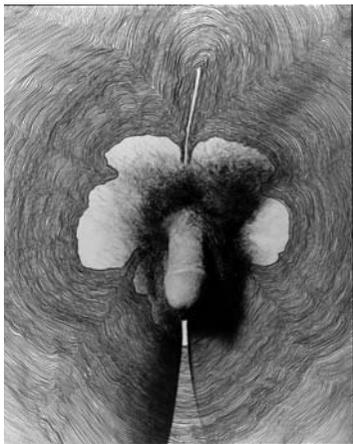
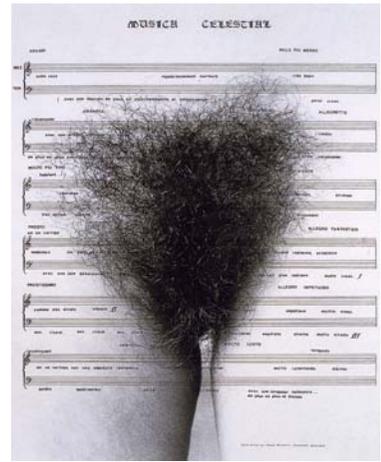


FIG. 11.6— *Adán*, fotografía-intervenida, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).



FIG. 11.5— *Eva*, fotografía-intervenida, s.d. (Archivo personal de la artista, París, 2006).



cosa, e hice otra página del «Libro del Sexo» con la misma idea pero realizada de forma diferente, está el pentagrama, y textos sacados de partituras de Couperin, Albeniz, Satie, etc., son las indicaciones para el intérprete, son muy curiosas, sensuales, eróticas, hasta tal punto que decidí que el texto fuera la narración de las etapas de una relación sexual, contada con frases extraídas de las partituras originales.” (Súnico, 2001: 262).

En la segunda obra (perteneciente a *Los árboles de la ciencia del bien y del mal*; fig. 11.2), la donostiarra sitúa alrededor del sexo retratado diversas fotografías de sus ojos recortadas en forma de círculo e incluye un extracto (escrito a mano) en el que describe el castigo que Dios impuso a Eva y Adán por trasgredir sus mandatos al comer de uno de los Árboles del Paraíso. La alusión a tal relato y a sus consecuencias, la hallamos de manera más explícita en la pieza titulada *Eva* (fig. 11.5), y de manera puntual, en la que se llama *Adán* (fig. 11.6). En las distintas versiones de *Eva* identificamos la burla o puesta en cuestionamiento del pudor de diferentes maneras: cuando oculta el sexo “femenino” con una hoja de parra que pende de un endeble alambre o que tiene forma de corazón y que, a su vez, hace las veces de antifaz (incluye la fotografía de los ojos de la artista), así como cuando alrededor del vello púbico siluetea la forma de una hoja que se expande hasta invadir la fotografía. Esto último también

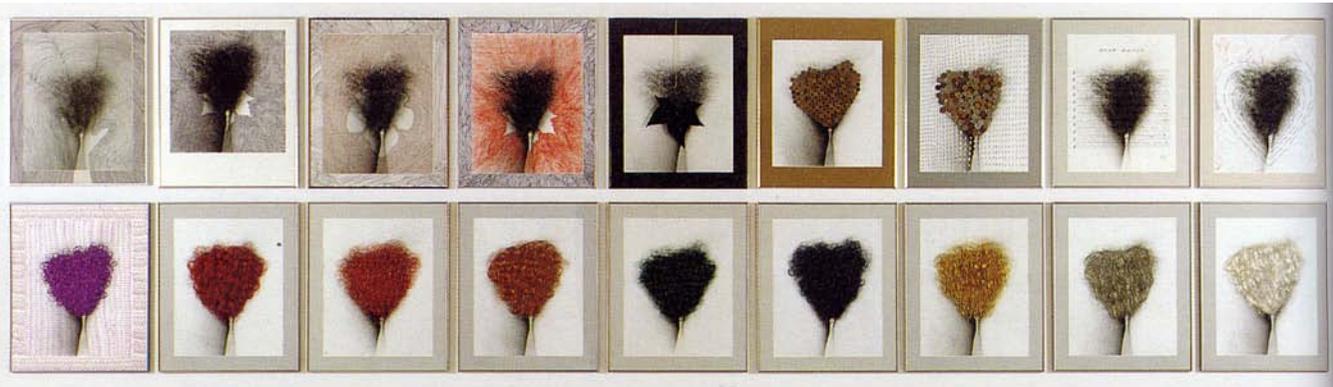


FIG. 11.2— *Los árboles de la ciencia del bien y del mal*, fotografía-intervenida, 1979, 1983-1989 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

ocurre en la única versión de *Adán*.

En *Los árboles de la ciencia del bien y del mal* (fig. 11.2), Esther Ferrer reitera su denuncia a la instrumentalización que, desde el discurso eclesiástico, se hace de las mujeres, y la amplía a otras acciones opresoras igual de antiguas que la Biblia. Para ello, y como indica en el título de esta serie ideada en 1979, la artista toma como referente los árboles de El Jardín del Edén (*Antiguo Testamento*), y a partir de éste y durante años 1983 y 1989 irá realizando las 18 *páginas* que la componen. Como en el caso de *La Caída* (fig. 11.1), Ferrer utiliza como

elemento principal una fotografía de su sexo en blanco y negro y *sobre ésta* interviene con distintos elementos gráficos y exentos. Entre los variados recursos empleados destacan, en primer lugar, los hilos de cobre de diversos colores (cuyo interés, según la artista, se podría remontar al paisaje industrial del País Vasco), y que si bien ocultan diferentes sexos también los convierten en atractivas y peligrosas joyas eléctricas. En segundo lugar, destacan el conjunto de monedas que cubre el vello púbico de dos de los sexos retratados. Y en tercer lugar, destacan las siluetas concéntricas que en forma de hoja hacen frondosos a distintos

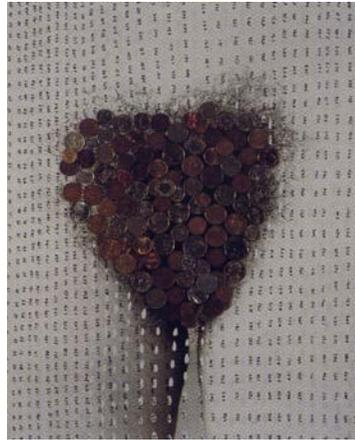
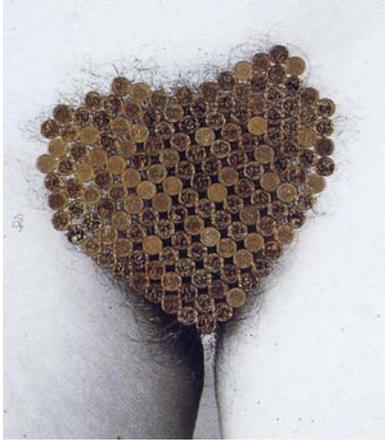


FIG. 11.7— *Sexo nacional* y *Sexo internacional*, fotografía-intervenida, 1983-1989 ca. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

FIG. 11.8— *Érase una vez un sexo violado* o *Sexo violé*, fotografía-intervenida, 1983-1989 ca. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

“árboles”.

Dado que en esta serie también se incluyen algunas de las obras y/o versiones de *Eva y Música Celestial*, a continuación nos centraremos en analizar tres piezas que son de sumo interés para con nuestra investigación. Estas son: *Sexo nacional*, *Sexo internacional* (fig. 11.7) y *Érase una vez un sexo violado* también titulada, *Sexo violé* (fig. 11.8). En las dos primeras, Esther Ferrer cubre, a modo de coraza, los sexos fotografiados con monedas francesas y de diversos países, respectivamente. De este modo, subraya/denuncia la productividad a la que el cuerpo de la mujer está sometida dentro del sistema económico-productivo hegemónico. Esto es así, bien sea bajo el pretexto del amor romántico (matrimonio, procreación y familia tradicional), bien sea en el ámbito de la prostitución no voluntaria (Ferrer, 1980c). Significativo de ello es que, a diferencia de lo que ocurre en *Euroretratos* (2001, 2002, ...) de la serie *El libro de las cabezas* o en las distintas versiones de *Sur le pavés de l'Argent...* (1972 ca.), la artista no recurra a la acción de escupir/vomitarse monedas o de sujetar en la boca, y a modo de cajero, una tarjeta de crédito, en el primer caso; u omita el cuerpo a favor de una referencia a la consigna de Mayo 68 a la que alude el título y los elementos principales de la segunda pieza. De esta forma,

Ferrer pone el foco de manera específica y explícita en la figura 11.7 sobre la relación sexo-economía, como una cuestión que forma parte de la realidad político-social.

Sin perder de vista el contexto religioso en el que se enmarca, en *Sexo violé* (fig. 11.8), Ferrer trata otra problemática social: la violación (Ferrer, 1980b). A diferencia de que como ocurriría en piezas posteriores como *La violación es un arma de guerra* de la serie *Juguetes Educativos* ((fig. 8) y *Madre Patria, 1942-1992* (fig. 9) en esta ocasión la artista lo aborda a través del juego de palabras desde el que se alude al color de la seda que cubre el sexo: violeta (*violet*, en francés) y al adjetivo “violado/a” (*violé*, en francés).



Esther Ferrer: *Euroretratos*, fotografía-intervenida, 2001-... // *Sur le pavés de l'Argent*, ensamblaje, 1972 ca. (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Respecto al tratamiento de tales problemáticas en la serie *El libro del sexo*, cabría mencionar en primer lugar, que paralelamente Esther Ferrer estaría haciendo visibles en su faceta periodística (Capítulo III) buena parte de las denuncias sociales que se relacionan con éstas<sup>79</sup>. En segundo lugar, que también de forma contemporánea, en la vía de actuación feminista-activista, estuvo involucrada en tales luchas (manifestaciones, asambleas, *acciones-protesta*, etc.; Capítulo III). Y en tercer lugar, que estos trabajos cumplen todos los requisitos de lo que ha sido denominado *Cunt Art* (*Arte del coño*). En este sentido, y habiendo dejado bien claro que entre nuestros objetivos no se encuentra el de encasillar bajo ninguna etiqueta el trabajo de la artista, cabría aclarar que el uso predominante de la imagen de la vulva y los temas tratados a partir del ésta ponen de relieve una imbricación formal, conceptual y política entre estas obras de Esther Ferrer y las de muchas artistas feministas de su generación. No obstante, es importante subrayar que, en el caso de esta creadora, estas piezas tiene como objeto, por un lado, denunciar problemáticas de gravedad como son: la violación, la pérdida de libertad de las mujeres en el terreno sexual, la compleja y extensa red que procura la interiorización social de los mandatos de sexo-género-sexualidad, entre otros. Y por otro, reivindican, desde la naturalidad (y no la naturalización), el derecho de las mujeres a ejercer una práctica sexual libre de condicionamientos morales, políticos, ideológicos o sociales.

79 Véase al respecto Bibliografía 2.



FIG. 11.9— *Educación sexual*, fotografía-intervenida, 1982 (Archivo personal de la artista, París, 2006).

Asimismo, en *Educación sexual* (fig. 11.9) y *FH/HF-FF/HH* (fig. 11.10), la artista amplía dicha reivindicación vinculándola a la importancia que debería tener la educación sexual en la sociedad, y a la libertad sexual de mujeres y hombres, con independencia de su sexo, género y orientación sexual, respectivamente. Para tales fines, en la primera, la artista interviene *sobre* la fotografía de su genital superponiendo, aproximadamente en el lugar donde se sitúa el clítoris, una imagen circular de sus manos simulando unas gafas. Así, a través de su título, de la fotografía de un sexo “femenino”, del gesto con las manos de tipo infantil superpuesto, y desde el humor, Ferrer hace hincapié en la citada necesidad social que evitaría, entre otras cuestiones, el contagio de enfermedades como el VIH y otras venéreas, o el embarazo no deseado. Todas estas problemáticas también fueron abordadas de forma reiterada en las vías de actuación periodística<sup>80</sup> y feminista-activista (Capítulo III). En la segunda, Esther Ferrer combina dos grupos de cuatro *fotografías-intervenidas* con un texto de Jacqueline Cahen<sup>81</sup>. En el primer grupo, las imágenes *sobre* las que trabaja se componen de dos sexos “femeninos” (en la parte superior) y dos sexos “masculinos” (en la parte inferior). En el segundo grupo mantiene la misma cantidad de vulvas y de penes pero su ubicación es inversa. En todos los casos, se aprecia que la silueta dibujada sobre los genitales es la de una mano, y que su expansión gráfica emula su vibración. Si tenemos en cuenta la disposición y el tratamiento de las *fotografías-intervenidas*, el título de la pieza y que la mano silueteada carece de elementos que indiquen el sexo de su dueño/a, este tocamiento orgiástico se inscribe dentro del ámbito de la heterosexualidad, homosexualidad, bisexualidad, etc. de manera “natural”:

80 Véase al respecto Bibliografía 2.

81 La poeta Jacqueline Cahen fue, junto a Jean Jacques Lebel, una de las organizadoras y *performers* del festival de performance y poesía en acción *Poliphonix*.

[P]—¿Crees que el azar tiene sexo?

[EF]—No tengo ni idea, pero lo que sí creo es que el amor no tiene sexo, y se puede querer a una persona de tu mismo sexo o no, depende de quién encuentres en tu camino. Puedo estar en un error, pero creo que todos somos bisexuales, aunque cada cual tenga sus preferencias. Es como la comida por ejemplo, unos prefieren el pescado y otros la carne, pero eso no quiere decir que no puedan comer carne o pescado. Claro que siempre hay puristas fanáticos, pero allá cada cual con sus puritanismos.” (Braza, 2010).

Por otro lado es importante mencionar, que el texto que une formalmente los dos conjuntos de fotografías, recoge los pensamientos de su autora, quien mientras sobrevolaba el polo norte, “se puso a pensar en que, en ese momento, en todas las partes del mundo, había gente que estaba abrazándose, besándose, estrechándose, etc., es decir, haciendo en amor.” (García Muriana, 2005-2014). En el idioma original, el fuerte componente sonoro y onomatopéyico con el que está escrito contribuye a seducir al/la lector/a. Esto potencia la idea de placer planteada en la obra por Esther Ferrer.

Asimismo, en el texto cedido por Cahen a petición de Ferrer para la obra, en ningún momento se alude al sexo, al género, al tipo de práctica u orientación sexual de quienes realizan las acciones que en él se describen. Ello refuerza el carácter positivo y “natural” con el que Esther Ferrer trata en esta pieza el placer sexual con independencia de quienes lo practiquen y del marco “regulador” (amor romántico u otros pactos). En este sentido cabría recordar que, como vimos en el Capítulo I, durante la dictadura, la homosexualidad fue perseguida y castigada por suponer una amenaza para con la ideología e intereses del régimen, y que hasta 1979 no fue despenalizada en España. De este modo, y como sucedía en los artículos escritos por la periodista, Ferrer se posiciona una vez más a favor de la libertad (en esta ocasión, sexual), superando y trasgrediendo así el orden social y las absurdas y naturalizadas

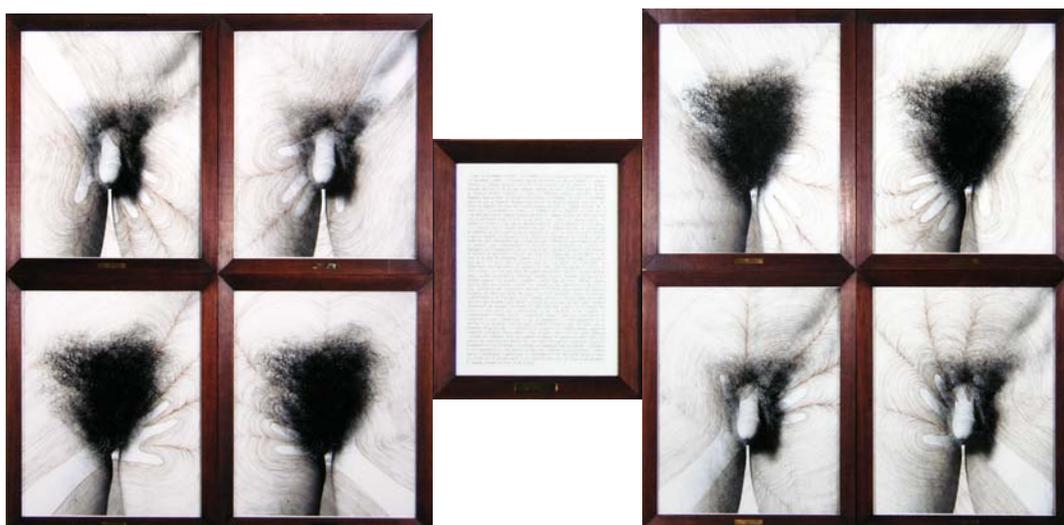
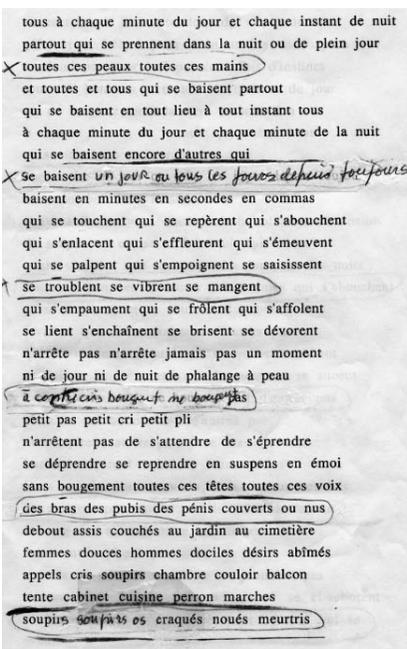
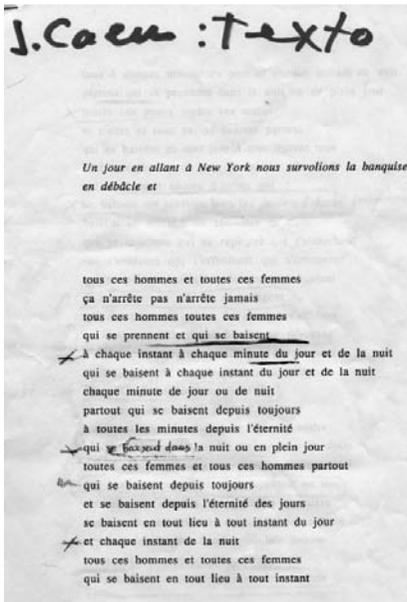


FIG. 11.10— FH/HF/FF/HH, fotografía-intervenida, años 80-90 ca. (Archivo personal de la artista, París, 2006).



Imágenes del manuscrito original de Caen para FH/HF-FF/HH, 1984 (Archivo personal de la artista, París, 2006); y T.L. de Sebastian Chisari, 2013.

Un día yendo a Nueva York sobrevolábamos la banquisa derrumbándose y todos esos hombres y todas esas mujeres eso no se detiene no se detiene nunca, eso no para, nunca para, todos esos hombres y todas esas mujeres que se cogen y que follan, a cada momento, en cada minuto del día y de la noche, que follan a cada momento del día y de la noche, a cada minuto del día o de la noche, por todas partes que se follan, desde siempre, todos los minutos desde la eternidad, que follan en plena noche o en pleno día todas esas mujeres y todos esos hombres por todas partes, que follan desde siempre, y follan desde el comienzo de los días, que follan en cualquier lugar, a cada momento del día, y a cada momento de la noche, todos esos hombres y todas esas mujeres, que follan en todas partes, a cada momento. Todos a cada minuto del día y a cada momento de la noche, por todas partes que se cogen en la noche o en pleno día, todas esas pieles, todas esas manos. Y todas y todos follan por todas partes, follan en cualquier lugar, a cada momento, a cada minuto del día y a cada minuto de la noche, que follan aún, otros que follan un día o todos los días, o desde siempre, follan en minutos, en segundos, en coma, que se tocan, que se sitúan, que se reúnen, que se entrelazan, que se rozan, que se emocionan, que se palpan, que se empuñan, que se agarran, se inquietan, vibran, se comen, que se untan, que se rozan, que se alocan, se unen, se encadenan, se rompen, se devoran, no se detienen, nunca se detienen ni un momento, ni un día, ni una noche de descanso de falange y piel a seguir moviendo o sin moverse, pequeño paso, pequeño grito, pequeño pliegue, nunca se detienen, a esperarse, a cogerse, de soltarse, de reemprenderse, una emoción de suspense, todas esas cabezas quietas, todas esas voces, brazos, pubis, penes, cubiertos o desnudos, de pie, sentados, acostados, en el jardín, en el cementerio, mujeres dulces, hombres dóciles, deseos deteriorados, llamadas, gritos, deseos deteriorados, llamadas, gritos, suspiros, habitación, pasillo, balcón, tienda, cabina, cocina, escalinata, escalera, suspiros, suspiros, agrietados, atados, dañados, conociendo algunos, otros no y se esperan y se buscan, se desvisten y se cubren y se besan por todas partes, sobre toda la tierra, en todas partes, en todo momento, a cada instante del día y cada hora de la noche, de pie, sentado, acostado, desnudo o vestido, todos esos hombres y todas esas mujeres que follan, y follan más, por todas partes, desde siempre, y follan y se hablan o se murmuran, y se emborrachan, se intoxican, o se infectan, lo dicen, lo callan, lo gritan y por todas partes y siempre, pasa del vientre a la cabeza, algunos lo sienten, otros no, hay algunos que esperan o rechazan, que nunca, pero no cambia nada, nunca cambia, todos y todas que se cambian o se venden, algunos compran, otros dan, otros violan, algunos tienen hambre, otros lloran, otros se duermen y gimen su placer y se alivian de sus deseos, se sirven y se follan, se extrañan, se sueltan, o se frotan y ruedan y se aplastan y se cansan, desaparecen, algunos se gustan, algunos engendran, otros no pero siempre y por todas partes, todos los días y todas las noches se esperan y se cogen y se follan, algunos se exhiben, otros se dejan llevar, o se controlan y se exigen, se esfuerzan y se exasperan, algunos se quieren, otros no, alguno que se conocen y otro no, pero siempre, por todas partes y en todos sitios de la tierra a cada instante del día y en todas las noches, hay por todas partes, todos esos hombres y todas esas mujeres, que todos, todos, todos desde siempre, y por siempre en la noche y todos los días vuelven rechazan de día y de noche, a cada instante y por todas partes, por todos rechazan sin parar, rechazan desde siempre, rechazan el fin del mundo. y a mí, ¿me quieres?

imposiciones relativas al trinomio sexo-género-sexualidad.

### CONCLUSIONES DEL GRUPO DE ANÁLISIS 1

Antes de dar paso al segundo grupo de análisis, quisiéramos subrayar varias cuestiones que confirman la hipótesis principal de nuestro estudio y que han sido puestas de relieve por las figuras que componen el grupo de análisis 1.

La primera es que en la vía de actuación artística Esther Ferrer aborda, con un claro posicionamiento a favor de la libertad, una serie de temas que, de acuerdo a lo estudiado en los Capítulos I, II y III están estrechamente vinculados a las experiencias vividas como bio-mujer en un contexto socio-cultural represivo, sexista, machista, heterocentrista y falocéntrico. Esto se ve demostrado en aquellos trabajos en los que:

- a) presenta la existencia de un cortocircuito entre el deseo de ser/hacer y el reducido margen de actuación de las mujeres de su generación (serie *Antigua* y *Elle était là*);
- b) reivindica su derecho a *accionar* con libertad, adueñándose de su cuerpo, de su tiempo y de los espacios (*Actions Corporelles*) y denuncia la reclusión de la mujer al ámbito doméstico (*Elle était là*);
- c) desmitifica el simbólico poder del falo (*Objeto Decididamente Recontextualizado*, *Robinet d'amour*, vela y candil);
- d) trasgrede el ideal de belleza (serie *Antigua*, *Autorretrato en el tiempo*, *Autorretratos manipulados*, *La evolución de las especies*);
- e) denuncia la obligatoriedad y el absurdo de los mandatos tradicionales a propósito del trinomio sexo-género-sexualidad: matrimonio, castidad, híper-femineidad, heterosexualidad, desempeño de las labores del hogar (*Una proposición ZAJ*, *El libro del sexo*, *Guantes para una mujer de la limpieza elegante*, entre otros);
- f) defiende el placer sexual sin discriminación de sexo, género ni orientación sexual (*Música Celestial*, *Música Angelical*, *FH/FM-FF/MM*);
- g) hace una crítica a las elisiones y tergiversaciones interesadas del relato/memoria histórico/a relativas a las mujeres y a otros colectivos oprimidos, a la instrumentalización del lenguaje en una dirección sexista, a la educación que fomenta la violencia, a los conflictos bélicos y a la violencia ejercida sobre las mujeres (*Madre patria, 1942-1992*, *Femenino/Masculino o el sexismo en los diccionarios*, *Juguetes educativos*, *Sexo violó o Érase una vez un sexo violado*).

La segunda es que, como sucedía en la vía de actuación periodística (Capítulo III):

- a) la elección de los temas depende de su voluntad y criterio, y responde a sus intereses e inquietudes personales;

- b) la forma de abordar dichos temas se puede reunir en dos grupos. Por un lado, está la crítica y/o denuncia a aquellos poderes que limitan la libertad de las personas (especialmente, la de las mujeres, la de los y las homosexuales y la de quienes se encuentran fuera del marco etnocéntrico, androcéntrico heteronormativo). Y por otro, está la defensa de la libertad, a veces desde la visibilidad, y otras desde la amplificación de determinadas voces/comportamientos disidentes a la norma;
- c) Ferrer profundiza en la compleja red desde la que se lleva a cabo la naturalización del trinomio sexo-género-sexualidad, y desvela algunas de sus principales estrategias;
- d) tales cuestiones forman parte de un marco mayor, en el que la artista actúa de acuerdo a su criterio (fundamentado éste en su experiencia vital), y desde su práctica fomenta la acción de (re)accionar y la libertad.

La tercera es que, en coherencia con su planteamiento artístico, en estas obras Esther Ferrer (Capítulos III y IV):

- a) decide la técnica, la disciplina, el procedimiento y los elementos de acuerdo a la idea o concepto que desea materializar;
- b) recurre a elementos de su cotidianeidad, entre los que se destacan, el cuerpo, el tiempo, el espacio y los objetos cotidianos, que le permiten una mayor libertad *realizativa*, y desde los que es capaz de contemplar la dimensión social de los mismos;
- c) comparte con otros y otras artistas de su generación la predilección por el empleo de “fragmentos de realidad” con los que aludir/tratar cuestiones que se relacionan con la vida, contribuyendo esto a la fusión arte-vida;
- d) comparte con otras/os artistas feministas y *queer* la denuncia el machismo y el sexismo; el tratamiento de temas vinculados a la opresión que, por motivos de su sexo, de su género y/o de su sexualidad sufren las mujeres en general y otras minorías en particular, y la defensa del placer sexual;
- e) emplea el humor y hace un uso formal del absurdo para dinamitar las estrictas convenciones alrededor del trinomio sexo-género-sexualidad que limitan la libertad de las personas.

La cuarta es que los trabajos analizados que versan sobre el **sexo** biológico denuncian la imposición del desempeño de los tradicionales roles y cometidos para las mujeres, así como su reclusión a determinados ámbitos de actuación. Paralelamente, cuando las piezas hacen referencia a los hombres, desmitifican aquellas nociones que se vinculan con la virilidad y critican el derecho de éstos a ejercer un determinado poder por el simple hecho de haber nacido con un sexo “masculino”.

La quinta es que en las obras analizadas que inciden en cuestiones de **género** Ferrer aborda

aspectos relacionados con la “femineidad” y la “masculinidad”, haciendo una crítica a su carácter estanco, obligatorio y unidireccional con respecto a un sexo biológico a su asimetría, y a su mistificación.

La sexta es que en las piezas analizadas que abordan la **sexualidad**, la artista hace una crítica a la Iglesia católica por haber estigmatizado el placer sexual de las mujeres e instrumentalizado su sexualidad durante siglos; hace visibles orientaciones no heterosexuales; reivindica un plan de educación sexual que fomente la no regulación de los afectos y del placer, y que tenga en cuenta sus consecuencias sin moralizar; denuncia la violencia sexual cometida por hombres en los conflictos bélicos y como arma de guerra, pero también, al margen de ello, en la productividad que en términos económicos comporta la sexualidad de las mujeres, y que puede entenderse desde el trabajo doméstico hasta el trabajo sexual no voluntario.

La séptima es que en las obras analizadas identificamos, *grosso modo*, dos formas de tratar los temas abordados. Una es desde la reflexión personal de carácter intimista pero que, en la línea de la consigna feminista “lo personal es político” se amplía a lo social. Y la otra es, a modo de grito, que implica una acción más directa en la que se identifica claramente su posicionamiento:

“Yo, particularmente, y lo repito muchísimas veces, no he hecho nunca “arte feminista”. Lo que quiero decirte es que yo no he considerado necesario en mi trabajo decir: «pues ahora hago arte feminista, ahora arte comprometido». En absoluto. Pero hay situaciones por ejemplo cuando pasa algo que verdaderamente sobrepasa todos los límites de la imbecilidad, y no puede ni debe soportarse, entonces si tengo una buena idea -que a veces desgraciadamente no la tengo- hago una “obra” que es simplemente como un grito. [...] Y si puedes, si tienes la suerte de que las ideas te vengan, pues haces una obra. Para mí, como te he dicho, estas obras son casi como un grito «¡Grito! ¡Que me oigan!». Por lo menos eso.” (García Muriana, 2006b).

Por todo ello, consideramos que en las obras que componen este primer grupo de análisis queda demostrada la hipótesis principal de nuestro estudio, aquella desde la que defendemos que, en la vía de actuación artística de Esther Ferrer se produce una fusión entre el arte y la vida. En ésta, sin duda, tienen cabida los principales intereses y preocupaciones de la artista, y ello se refleja que su forma de (re)accionar frente a las imposiciones relativas al trinomio sexo-género-sexualidad que atañen a la sociedad está en total coherencia con su modo de proceder en las vías artístico-educativa, periodística y feminista-activista. Como hemos ido exponiendo a lo largo de nuestro estudio, en todas ellas, y desde el ejercicio de la libertad, Esther Ferrer defenderá la acción individual libre y responsable, y supondrán una (re)acción por parte de la artista y/o una proposición para la (re)acción de los demás.

### 3.3.2. Sexo-género-sexualidad en relación al ámbito artístico (G2)

#### INTRODUCCIÓN AL GRUPO DE ANÁLISIS 2

Paralelamente al tratamiento de las problemáticas socio-culturales asociadas al trinomio sexo-género-sexualidad identificadas en las obras que conforman el grupo de análisis anterior, Esther Ferrer elaboraría un conjunto de trabajos en los que identificamos una (re) acción contraria a diversas maniobras de poder que han procurado y procuran la existencia de un fuerte componente machista y sexista dentro, desde y en torno al mundo del arte. Esto último, estrechamente vinculado a nuestra hipótesis, es refrendado por las siguientes cuestiones. En primer lugar, que a pesar de las trabas sociales, culturales e ideológicas de su época y de los contextos en los que ha vivido y/o frecuentado (Capítulo I), Ferrer se incorporara al escenario artístico (eminentemente masculino) en pleno tardofranquismo (Capítulo II). En segundo lugar, que durante su etapa como profesora de pintura, ni en el Taller de Libre Expresión Infantil y ni en la Escuela Piloto de Elorrio, se realizase una segregación por sexo de sus estudiantes (Capítulo II). En tercer lugar, que desarrollara buena parte de su trayectoria profesional en un colectivo artístico formado en su mayoría por hombres (Capítulo II). En cuarto lugar, que su presencia en el campo artístico se enmarque en el Arte de Acción, procurando esto su presencia y acción -sin intermediarios- en el circuito artístico, y la posibilidad de vivir en primera persona la reacción del público (Capítulos IV y III, respectivamente). En quinto lugar, que fuese una de las pocas mujeres artistas que penetraron en el masculinizado panorama del Arte de Acción a nivel nacional e internacional (Capítulos II y III).

En sexto lugar, que en su faceta periodística, por un lado, denunciase que la discriminación de las mujeres artistas se lleva a cabo de modo multi-localizado y en todas las esferas; y por otro, que confiriese visibilidad al trabajo de un buen número de creadoras que, de manera crítica y/o trasgresora, trataron temas vinculados con la libertad de las personas, o de forma más específica, de las mujeres (Capítulo III). Respectivamente, constatan lo anterior: su crítica y denuncia explícitas de la ausencia de las mujeres en diversos ámbitos de la producción cultural, así como del posicionamiento machista, clasista y sexista de quienes estuvieron en dichas posiciones de poder; su amplificación de la voz de muchas creadoras procedentes de ámbitos tan plurales como son la arquitectura, las artes plásticas y escénicas, el Arte de Acción, la vídeo-creación, la literatura, entre muchas otras, tal y como hemos subrayado en varias ocasiones.

Como defenderemos por medio de este segundo grupo de análisis, la crítica específica y, a menudo, explícita al machismo y al sexismo del ámbito artístico es también reconocible, además de en su actitud vital dentro de esta esfera, en buena parte de la producción plástica de Esther Ferrer.

## FIGURA DE ANÁLISIS 12 (FIG. 12)

*El caballero de la mano en el pecho*, performance de Eugenio de Vicente, 1967

Al remontarnos a los inicios de la trayectoria de Esther Ferrer, comprobamos que su incursión en el terreno artístico y el tipo de performances que ejecutaba levantaban algunas ampollas en la moral de la época. Corroboran tal afirmación las violentas reacciones del público a las que tuvo que hacer frente mientras que realizaba acciones como *El caballero de la mano en el pecho* de Eugenio de Vicente (fig. 12), pero también otras. Como nos explicaba la artista en referencia a esta “revisión/reinterpretación” de la pintura de nombre homónimo de El Greco (también conocida como *El juramento del caballero*, 1578-1580 ca.), formalmente la acción, realizada por dos personas, difiere de la del protagonista del citado cuadro:

“La acción está muy cuadrada, es decir, que está muy bien organizada. Aparezco yo. Me quedo un tiempo equis mirando al público, un tiempo que hemos acordado Juan y yo de antemano. En un momento determinado sale Juan. Nos ponemos los dos a mirar al público y pasado un cierto tiempo, Juan pone la mano sobre mi pecho, y estamos así equis tiempo. Y cuando lo hemos decidido, Juan quita la mano y nos vamos los dos.” (García Muriana, 2006b).



FIG. 12— *El caballero de la mano en el pecho*, performance de Eugenio de Vicente, 1967. Intervienen en 1968: EF y JH (Sarmiento, 1996)

El Greco: *El caballero de la mano en el pecho*, óleo sobre lienzo, 1578-1580 ca. ([www.elprado.es](http://www.elprado.es) [última consulta: 07/02/2014])

Respecto al lugar ocupado por Esther Ferrer en la versión *performática* de tan solemne retrato es fundamental destacar, por un lado, que fuera de las primeras performances a través de las cuales la artista saltaría a la arena pública e irrumpiría en un terreno que, como vimos en el Capítulo III y por los motivos explicitados entonces, hasta no hace mucho sólo fue ocupado por hombres. En ese sentido, cabría tener en cuenta el agravante franquista (Capítulo II). Y por otro, que se dejase tocar el pecho por un hombre y delante de un público, mayoritariamente educado en represión, en el puritanismo y la mojigatería, y bajo la amenaza de una posible intervención del Gabinete de la Censura o de las fuerzas del orden, así como de una nefasta repercusión mediática<sup>1</sup>. Al respecto, es importante mencionar que, según fuentes orales y documentos (Bibliografía 1), en la España de ese período las muestras de afecto en público eran motivo de escándalo y, en ocasiones, eran reprendidas (bien a base de insultos, bien con reprobaciones verbales, bien por medio de la agresión física). Arrojan luz sobre este tipo de comportamientos lo ocurrido durante la ejecución de esta performance en el País Vasco (Concierto ZAJ, Instituto Vascongado de Cultura, Bilbao, 1968):

“Por ejemplo, en Bilbao también, otra vez, cuando yo estaba haciendo *El caballero de la mano en el pecho*, subió un chico, y encendió un cigarrillo. Yo estaba con las manos así [brazos extendidos hacia abajo] y me ponía el cigarrillo cada vez más cerca, cada vez más cerca para ver hasta donde yo iba a... Y yo sentía el calor ya. Y llegó un momento que digo: «ahora me lo va a hincar en la mano». [...] la gente, entre el público alguien empezó a gritar: «¡Sádico! ¡Imbécil! ¡Vete de ahí! Y tal y cual». [...] Y entonces el chico que subió, le dio como vergüenza y se fue, pero porque la gente le interpeló.” (García Muriana, 2006b).

Sin embargo, y como demuestra el testimonio de la artista que recogemos a continuación, contrariamente a lo que pudiésemos suponer, la reacción del público norteamericano llegaba todavía más lejos en 1973:

“En Estados Unidos [1973] [...] Fue muy muy duro. Una en una universidad que no me acuerdo cuál era. Yo estaba haciendo una performance en la que miro al público sin hacer prácticamente nada más que mirarlo durante cierto tiempo. Quizá era *El caballero de la mano en el pecho*. [...] Y yo estaba mirando y entonces subió un chico que cogió un dólar y lo quemó y me lo ponía delante, así [hace el gesto con las manos] y luego lo tiraba. Dos dólares. Y al tercer dólar, la gente... [...] El público ha venido a ver lo que haces tú, no lo que va a hacer este tipo. Entonces les fastidia que este muchacho intervenga. Entonces subieron unos chicos y se lo llevaron.” (García Muriana, 2006b).

---

<sup>1</sup> En relación a ello, cabría recordar la declaración de Esther Ferrer desde la que afirmaba que la llamaban “puta” en los periódicos (Capítulos I, II y III).

Independientemente de si se trataba de la ejecución de la partitura diseñada por de Vicente, entendemos la quema de billetes como una forma metafórica de llamar “puta” a la artista por haber trasgredido los imperativos de género y sexualidad asociados culturalmente a su sexo tales como el puritanismo y la domesticidad, pero también como una manera de rechazarla dentro de la categoría “artista”. Tal y como declaraba Esther Ferrer: “Yo nunca he intentado provocar. Es la gente la que se provoca sola.” (Lucas, Antonio, 2008). Esta es una cuestión de sumo interés ya que, con cierta influencia del ZEN, las propuestas Ferrer –así como la de otros miembros de ZAJ-, a la vez que estimulan el pensamiento del/la observador/a, procuran silencios o vacíos sobre los que proyectar nuestras experiencias y la forma que tenemos de ver el mundo (Capítulos II y IV). En ambos casos, nuestra percepción está plagada de connotaciones culturales e ideológicas relativas a la época y al contexto en los que vivimos, estando muchas de ellas estrechamente vinculadas a los dictámenes sociales en relación al trinomio sexo-género-sexualidad:

“En esa misma sesión, en ese mismo día, estaba yo también haciendo una performance, y entonces vinieron a desnudarme. Como yo era la única chica, yo era sujeto de muchísimas... quiero decirte, conmigo se atrevían más fácilmente que con un hombre, *voilà!* [ahí está]. Entonces empezaron a desnudarme a mí. Como te puedes imaginar, yo no llevo nunca sujetador. Nunca he llevado en la vida sujetador. El muchacho no se lo esperaba. Porque en América son muy puritanos y en las universidades, y en aquella época sobre todo. Entonces me quitaron la chaqueta, me quitaron la blusa, y se dieron cuenta de que yo no tenía sujetador. A mí me da lo mismo, fíjate, ponerme desnuda. Me da absolutamente igual. Yo tranquila, que me desnudaran, me da lo mismo. Pero los espectadores... cuando vieron que no tenía sujetador, y que me iban a desnudar, entonces ya...” “Subió solo un estudiante o quizás eran dos. Pero vamos, luego se terminó porque la gente no les dejó continuar y nosotros continuamos haciendo lo que teníamos que hacer.” (García Muriana, 2006b).

Tal y como refuerza su declaración, la clase de convenciones socio-culturales a las que nos referíamos líneas atrás no sólo estuvieron sujetas al contenido y a la forma de la obra, sino que también lo estarían al tipo de agresiones (de corte sexual) que sufriría la artista. A pesar de todo ello, y como demuestra su prolífica trayectoria en el terreno del Arte de Acción, los comportamientos machistas y sexistas que también habían sido interiorizados por parte del público del arte, no impedirían a Esther Ferrer ejercer su derecho a hacer en libertad.

### FIGURA DE ANÁLISIS 13 (FIG. 13)

Serie *El libro del sexo*, fotografía-intervenida, 1979, 1981-...

FIG. 13.1 Una página del "libro del sexo". [1ª versión de *A partir del punto 0 un sexo ZAJ*], 1981

FIG. 13.2 *A partir del punto 0 un sexo ZAJ*, 1983



FIG. 13.1— Una página del "libro del sexo": [1ª versión de *A partir del punto 0 un sexo ZAJ*], fotografía-intervenida, 1981

FIG. 13.2— *A partir del punto 0 un sexo ZAJ*, fotografía-intervenida, 1983

En 1981, Esther Ferrer realizaba una de las primeras páginas de la serie *El libro del sexo*: *A partir del punto 0 un sexo ZAJ* (fig. 13.1). Dos años más tarde, exhibía en la exposición *Fuera de Formato* una segunda versión (fig. 13.2), que poco más tarde sería incluida en una de las composiciones de *Los árboles de la ciencia del bien y del mal* (Sarmiento, 1996: 194). Las dos versiones de esta obra están compuestas por una fotografía en blanco y negro del sexo de la artista, sobre la que se ha escrito a mano el título de la pieza y se han utilizado una serie de elementos gráficos. Concretamente, un círculo o cero que se sitúa en, o cerca, de la zona del clítoris y del que salen dos flechas (en la primera versión), tres secuencias de puntos que, sin llegar a converger, con su dirección apuntan a la citada zona de la vulva (en la segunda).

Así, a través del diálogo entre su forma y su contenido, Esther Ferrer hace explícito que el genital retratado pertenece a uno de los miembros de ZAJ, pero sobre todo, subraya que el sexo biológico de una artista mujer. Además de esto, el énfasis puesto en lugar donde tiene lugar el orgasmo clitoral ("el punto 0 -cero-"), muestra una nueva forma de dar visibilidad y reivindicar el placer sexual de las mujeres que, a diferencia de *Música Celestial* (fig. 11.3) o *Música Angelical* (fig. 11.4) se enmarca en el ámbito artístico (por medio de su alusión al contexto de producción del grupo ZAJ). En relación a ello, incluimos un fragmento de una entrevista reciente:

[P]—“Tu trabajo se caracteriza, entre otras cosas, por su sencillez y austeridad. Eliminas todos los elementos que no consideras necesarios para la comprensión de la obra ya se trate de un collage o de una performance. Sin embargo en series como “Música Celestial o “El libro del sexo” parece que hay una estética más cuidada, en la que cada elemento que acompaña la imagen del sexo participa en la creación de una estética concreta. ¿Consideras importante que en obras (objetuales) relacionadas con el feminismo esté presente la sensualidad o el placer?”

[EF]— Por lo de la sensualidad a la que haces referencia, no es la que considero importante ni no importante, aparece o no aparece, pero lo que si considero importante es expresar, cuando viene al caso, una sensualidad que es la nuestra, la mía, la de una mujer que además es artista y decirlo a nuestra manera, con nuestro propio lenguaje.” (Braza, 2010).

Tal y como se extrae de la respuesta de Ferrer y ocurre en la totalidad de su producción artística, aquellas obras en las que otorga un lugar protagonista al placer de las mujeres, surgen de su deseo y de voluntad, y están relacionadas una situación que, en buena medida, mantiene una estrecha relación con el contexto socio-cultural en el que se inscribe. Asimismo, en torno a su declaración, es fundamental recordar que, también durante el período que abarca su vida, la artista ha experimentado en primera persona el desigual trato entre hombres y mujeres en el ámbito artístico (Capítulos II y III). Ejemplo de ello, y de su posicionamiento mantenido al respecto, son los numerosos artículos y reportajes escritos por Esther Ferrer antes, durante y después de la realización de *A partir de un punto O un sexo ZAJ*, desde los que denunciaba las siguientes cuestiones: a) el papel otorgado a las mujeres en el mundo del arte (como objeto de inspiración y de representación), b) el veto histórico a su práctica artística; c) las limitaciones disciplinarias y temáticas impuestas (según su sexo y género) (Ferrer, 1980y; Ferrer, s.d./f; Ferrer, 1984b); d) la ausencia (exclusión/omisión) de creadoras en los círculos expositivos (Ferrer, 1987d; Ferrer, 1992d). Asimismo, se deben tener en cuenta las entrevistas realizadas a artistas mujeres y que son feministas como Agnès Varda (Ferrer, 1977s; Ferrer, 1966y), Françoise Janicot o Gina Pane (Ferrer, 1989a; Ferrer, 1989d; Ferrer, 1989c), por citar algunos ejemplos (Capítulo III).



Juan Hidalgo: *Biozaj apolíneo* y *Biozaj dionisiaco*, 1977 (Sarmiento, 1996: 177).

De la suma de todo lo expuesto en torno a nuestro análisis, entendemos que, a diferencia de cómo ocurre en Biozaj Apolíneo y Biozaj Dionisiaco (1977) en los que Juan Hidalgo fusiona el cuerpo de dos hombres y una mujer desnudos –presuponemos que son los de Ferrer, Hidalgo y Marchetti-, el objetivo de Esther Ferrer en *A partir de un punto O un sexo Zaj*, es distinguir claramente, dar visibilidad y reivindicar el sexo y la sexualidad de la artista. De este modo, resitúa a quien como señalaba en uno de sus artículos Ferrer, paradójicamente había sido agraciada con el don de la procreación pero no con el de la creación, dentro del marco de la creación artística (Bibliografía 2).

#### FIGURA DE ANÁLISIS 14 (FIG. 14)

**Serie El libro de las manos o serie Las manos de la artista<sup>2</sup>, 1977-...**

FIG. 14.1 *Las manos de la artista*, escultura, 1985-1999

FIG. 14.2 *Las manos de la artista o Autorretrato [con manos y ojo]*<sup>3</sup>, rayograma, 1977-2006



FIG. 14.1—*Las manos de la artista*, escultura, 1985-1999 (Salavarría, 2005).

En esta versión de *Las manos de la artista* (fig. 14.1) de las series *El libro de las manos* y *Las manos de la artista*, Esther Ferrer presenta enmarcadas entre cristales y a modo de díptico, dos radiografías de sus manos estiradas y silueteadas en rojo. Sobre éstas ha enumerado cada uno de los huesos que se reconocen en ambas imágenes, y al pie de ellas ha escrito

2 Dependiendo de la fuente el título de la serie a la que pertenecen las dos piezas a analizar varía, pudiendo ser de *El libro de las manos*, o de *Las manos de la artista* que, a su vez, es de la serie *El libro de las manos*. Lo mismo ocurre con el título de la fig. 14.2.

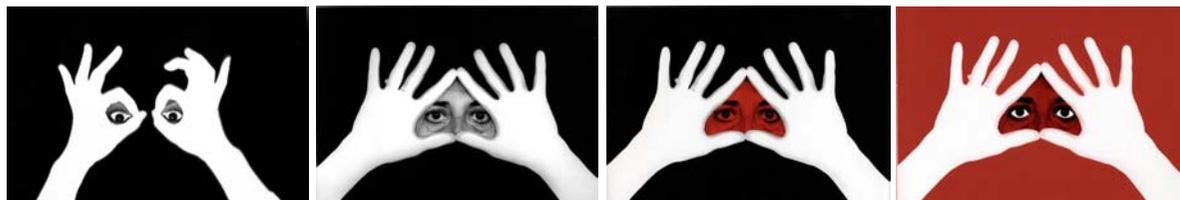
3 Para una mejor identificación, nos hemos permitido referenciar la obra en cuestión de esta manera, a falta de información relativa a su título, y por pertenecer al mismo grupo de trabajos que *Autorretrato con ojos*, *Autorretrato con manos y ojos blancos*, *Autorretrato en rojo*.

con rotulador las enunciaciones: “La mano izquierda de la artista” y “La mano derecha de la artista”. A través de la combinación de los citados elementos, por un lado, se refuerza lo indicado en el título de la obra: que el medio de creación/materialización pertenece a una mujer artista, y por otro, se subraya la igualdad anatómica y funcional entre las manos de una creadora y las de un creador, sin que por ello se pierda el carácter de singularidad que imprime la radiografía (dimensiones particulares, posibles marcas, etc.).

Nuestra primera observación, sitúa esta pieza en la misma línea que A partir de un punto O un sexo Zaj (fig. 13), difiriendo en el hecho de que en esta ocasión Ferrer pone el foco sobre las citadas “herramientas de trabajo”<sup>4</sup>, y no tanto sobre su sexo o su sexualidad. La segunda plantea una cuestión que será retomada una década más tarde en las obras Lienzo Femenino (fig. 15.1) y Lienzo Masculino (fig. 15.2), y reformulada en el seno de la performance Preguntas feministas (fig. 19). Nos estamos refiriendo a la pregunta de si existe o no una diferencia entre una obra producida por un artista y entre una que lo ha sido por una artista. La contestación a la misma, podemos encontrarla en el uso de la radiografía y el enumerado de los huesos de Las manos de la artista, pero también y como veremos más adelante en las dos primeras obras citadas, así como en varios artículos periodísticos publicados por Ferrer como aquéllos sobre Camille Claudel (Ferrer, 1984b, 1984c y 1984 d) o el titulado “Debate sobre la creatividad femenina” (Ferrer, sd./j), por citar dos de los ejemplos más claros.



FIG. 14.2—*Las manos de la artista* o *Autorretrato* [con manos y ojo], rayograma, 1977-2006. Manifestación pro-aborto, Madrid, década de los 80.



4 Cabe matizar, la condición de “interfaz” de las manos en el proceso creativo de Esther Ferrer, ya que como ella misma explica: “Cuando hago una obra estoy en ello. Luego se exterioriza en forma de producto, seguro, pero lo que en principio me interesa es un proceso de pensamiento.” (García Muriana, 2006b).

Siguiendo con un uso politizado de las manos de la artista, por otro lado, en *Las manos de la artista* también llamado *Autorretrato* [con manos y ojo] (fig. 14.2) de la misma serie que la pieza anterior, Ferrer presenta un rayograma de unas manos que enmarcan la fotografía de uno de sus ojos. La posición de éstas es idéntica al gesto empleado, sacudido con los brazos en alto, por las feministas proabortistas para representar icónicamente la enunciación: “nosotras parimos, nosotras decidimos”. La forma del recorte de la foto de su ojo es idéntica a la del hueco de las manos, y como ella remite a una vagina abierta. El fondo negro potencia visualmente la composición y focaliza el acto realizado “con las manos de / por la artista”. Y sus títulos nos revelan su condición de autorretrato, de autorrepresentación como artista mujer *en el marco del arte*, y por ello, circunscribe dicha acción dentro de su experiencia vital, como insinuaba la presencia de la imagen de uno de sus ojos en la obra.

De este modo, Esther Ferrer incluía en el masculinizado y todavía sexista mundo del arte un tema que responde a una problemática social de candente actualidad (entonces y ahora), y que si bien estaba comenzando a ser abordado por algunas artistas de su generación (Capítulo III), nunca lo había sido por un artista: el derecho al aborto. Al respecto, es interesante incluir la siguiente declaración de Ferrer:

“Uno de los logros mayores del feminismo, creo, ha sido quitarnos el miedo, arriesgarnos a utilizar nuestros propios lenguajes, fuera de los cánones establecidos, de ahí la diversidad maravillosa del arte hecho por mujeres hoy.” (Braza, 2010).

Tanto sus palabras como sus actos reflejan que, en coherencia con su posicionamiento vital y su sentido artístico, y paralelamente a su lucha por el derecho al aborto en las vías de actuación periodística (Bibliografía 2) y feminista-activista (Capítulo III), también con esta obra Esther Ferrer ensancha los límites preestablecidos, en este caso en el ámbito artístico.

## FIGURA DE ANÁLISIS 15 (FIG. 15)

### **Series *Qué hay detrás del lienzo/ Souvenirs* [Recuerdos]/ *Homenajes, ensamblajes*, 1987**

FIG. 15. 1 *Lienzo Femenino*, 1987

FIG. 15. 2 *Lienzo Masculino*, 1987

FIG. 15. 3 *Homenaje a Fontana*, ensamblaje, 1987 [cosido]

FIG. 15. 4 *Homenaje a Fontana*, ensamblaje, 1987 [con cremallera]

Como abocetamos líneas atrás, en *Lienzo femenino* (fig. 15.1) y en *Lienzo masculino* (fig. 15.2), (inicialmente titulados *Homenaje a Fontana*) e incluidos en la serie *Qué hay detrás del lienzo*, pero también en las llamadas *Souvenirs* (Recuerdos) y *Homenajes*, Esther Ferrer plantea la

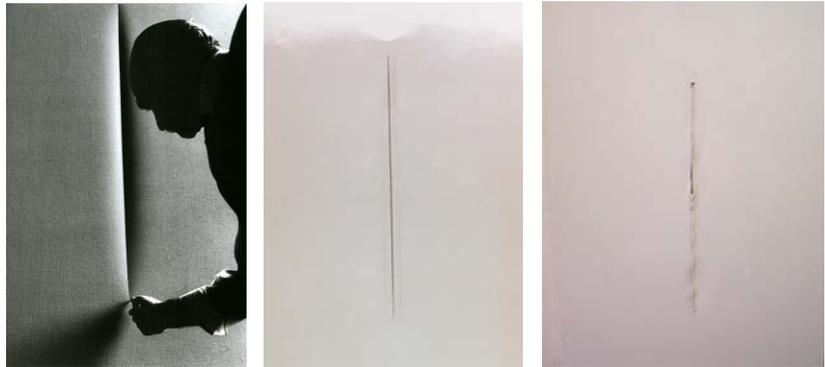


FIG. 15.1— *Lienzo femenino*, ensamblaje 1987.

FIG. 15.2— *Lienzo masculino*, ensamblaje 1987.

Lucio Fontana pintando.

FIG. 15.3— *Homenaje a Fontana*, ensamblaje 1987 [cosido].

FIG. 15.4— *Homenaje a Fontana*, ensamblaje 1987 [con cremallera].

pregunta de si existe o no una diferencia entre una obra realizada por una mujer o por un hombre. En la primera pieza la artista sitúa sobre un lienzo blanco una cremallera abierta por la que asoma una mata de pelos artificial que, por la forma en la que está dispuesta evoca al vello púbico de un pubis. En la segunda, coloca sobre otro lienzo blanco y atravesando el único agujero que hay en la tela un dildo realista sostenido por una horquilla. Arrojan luz sobre el contexto y el sentido de ambas piezas las palabras de la artista que incluimos a continuación:

“No es que toda la obra de Fontana me interese de la misma manera [...] pero las primeras me parecen geniales. Entonces decidí hacer una serie, «qué es lo que hay detrás del lienzo», puede haber un sexo, por ejemplo, masculino o femenino. Este sexo [presuponemos que se refiere al empleado en *Lienzo masculino*] lo compré en las tiendas de pornografía, como pesaba tanto, se caía, un día paseando por el bosque encontré esta horquilla, la limpié, y cuando volvía casa dije tate [sic] , maravilloso, así tengo el sexo derecho. Normalmente, la gente da una lectura feminista a la obra, etc., no me molesta en absoluto. Pero hay tantas cosas en el arte, en mi arte fruto del azar, del accidente enriquecedor que te lleva a un lugar al que de otra manera nunca hubieras llegado...” (Súnico, 2001: 256).

En relación a tal declaración y con objeto de fundamentar nuestro análisis, cabría mencionar las siguientes cuatro cuestiones. La primera es que la serie a la que pertenecen *Lienzo Femenino* y *Lienzo Masculino* se titula *Qué hay detrás del lienzo*, cuyo título plantea la pregunta a la que nos referimos al inicio de la presente figura de análisis (sobre el sexo de la autoría). La segunda es que como las dos obras que conservan el nombre de Homenaje a Fontana (figs. 15.3 y 15.4), tuvieron como detonante/centro de interés la serie *Agujeros del pintor gestual* que, en palabras de Esther Ferrer “Con todas las connotaciones psicoanalíticas que se pueden deducir, lo no dicho, etc. pero que desde el punto de vista artístico [...] a mí me fascina” (Súnico, 2001: 255). En las dos piezas tituladas Homenaje a Fontana, la artista lacera la tela –como lo hizo el artista italiano- y posteriormente, la cose o sobre ella pone una cremallera cerrada (depende de la pieza). La tercera es que las cuatro obras (figs. 15.1, 15.2, 15.3, 15.4) están también inseridas en la serie Homenajes, donde encontramos performances como *Homenaje a John Cage*, *Homenaje a Marcel Duchamp*, *Mallarmé Revisé* o *Malarmado revisado*, *Homenaje a Satie* y ensamblajes/esculturas como *Retrato imaginario de Satie*. Y la cuarta es que, si bien la pregunta de Ferrer tuvo como punto de partida la contemplación de las citadas obras de Fontana, lo único que quedó en manos del azar fue el hallazgo de la horquilla.

Al tener en cuenta todas esas cuestiones, en primer lugar, se pone de relieve la existencia de un paralelismo entre los intereses y métodos empleados en sus actividades artística, periodística y artístico educativa (Capítulos II y III): Ferrer elige el trabajo de artistas que “aportan y/o amplían” mediante la trasgresión de la norma (sea disciplinar, formal, técnica o temática), y desde ese centro de interés aborda cuestiones relacionadas, en esta ocasión, con el sexo biológico de quien crea (hombre o mujer artista). En segundo lugar, observamos que en los cuatro lienzos (figs. 15.1, 15.2, 15.3, 15.4), existe una (re)acción artístico-plástica, en este caso, relacionada con la citada serie de Fontana, a pesar o no de la fascinación que por él reconoce Esther Ferrer. No obstante, en ningún caso la acción de cerrar la raja resultante del que podría ser interpretado como un gesto violento en el proceder pictórico del artista

(en *Lienzo Femenino* y en los dos *Homenaje a Fontana*) debe ser entendida como un acto relacionado con la femineidad. Esto es así, máxime si tenemos en cuenta que también Ferrer ha rajado previamente el lienzo, y que su feminismo no es de carácter esencialista sino “vitalista”. Arroja luz sobre nuestra valoración el tratamiento que, con un punto de vista sarcástico y desde el humor, la artista hace de los elementos en *Lienzo Femenino* y *Lienzo Masculino* y también sus títulos, ya que de estos se reitera lo afirmado en algunos de sus artículos (Bibliografía 2) y en sus actos. Esto es que la diferencia entre el trabajo creativo realizado por un artista o por una artista sólo radica en el hecho de que éstos tienen genitales distintos. O dicho de otro modo, que el sexo biológico de quien crea no implica que lo realizado en el metafórico lienzo sea equiparable sin dejar de ser singular (subjetivo).

### FIGURA DE ANÁLISIS 16 (FIG. 16)

***L'uccello di Leonardo. Sobre el proyecto de una experiencia para medir la resistencia muscular de un pájaro (Leonardo Da Vinci), ensamblaje/escultura, 1999***



Leonardo da Vinci: *Codice sul volo degli uccelli*, varias imágenes, 1505.

FIG. 16— *L'uccello di Leonardo. Sobre el proyecto de una experiencia para medir la resistencia muscular de un pájaro (Leonardo da Vinci)*, bocetos y ensamblaje/escultura, 1999.

*L'uccello di Leonardo. Sobre el proyecto de una experiencia para medir la resistencia muscular de un pájaro (Leonardo Da Vinci)* se sitúa en la línea de aquellas obras en las que Esther Ferrer utiliza dildos y penes de plástico de pequeñas dimensiones para tratar, con sentido del humor y mediante lo absurdo, temas vinculados a la condición biológica, a la sexualidad y a la virilidad o a la masculinidad. No obstante, en esta ocasión tales aspectos son relacionados por la artista con el ámbito artístico, y a propósito Leonardo Da Vinci, una paradigmática figura del Renacimiento. Concretamente, y como indica su título, el referente tomado son los diferentes estudios que el artista italiano realizó en torno a la morfología y resistencia de las alas de los pájaros con objeto de inventar un artefacto con el que los seres humanos pudiesen también volar.

La reminiscencia a los proyectos desde los que Da Vinci vaticinaría la creación del helicóptero, se produce también al poner en diálogo con su título los elementos que la componen. Por un lado están las reflexiones textuales “L'uccello di Leonardo” y “la resistencia muscular de un pájaro” que ponen el foco de atención en el sexo y en la sexualidad del artista (donde cabe la interpretación de una metáfora entre pájaro o ucello y pene). Por otro, están los elementos que lo componen: un *dildo* metálico alado que no vuela, y que se desplaza por medio de determinados mecanismos sobre una plataforma con ruedas. Desde el conjunto descrito es inevitable pensar en la alusión realizada al pene y a la virilidad en el marco de un proyecto de ingeniería que resultó fallido, y no tanto en un homenaje al artista.

Habida cuenta de la relación simbólica existente entre masculinidad, heterosexualidad, virilidad y pene en el marco social, y a sabiendas de que la sexualidad del arquetipo de hombre del Renacimiento ha sido y sigue siendo objeto de especulaciones sobre su homosexual, la pieza de Esther Ferrer se nos presenta como una crítica al trinomio sexo-género-sexualidad, un cortocircuito a sus correlaciones estancas que arremete contra el sistema de consagración artístico por ser eminentemente machista y “masculinista”.

Evidentemente no se trata de una crítica a la homosexualidad –eso iría totalmente en contra a las convicciones de Ferrer-, sino de una denuncia/burla a las estrategias de narración y fijación de la Historia del Arte, y a los parámetros de consagración de la figura del artista-genio individual y masculino (Capítulo II)<sup>5</sup>. Como vimos en el Capítulo III, y en las obras en las que Esther Ferrer trataba la homosexualidad (grupo de análisis 1), el apoyo brindado por la artista al colectivo homosexual en sus facetas periodística y feminista-activista es más que revelador en ese sentido.

---

5 La propia Esther Ferrer amplía la narración y ya en sus artículos periodísticos reivindica, por ejemplo, la olvidada figura barroca de Artemisia Gentileschi (Biografía 2).

## FIGURA DE ANÁLISIS 17 (FIG. 17)

*Las tres gracias* (Serie Sillas), instalación, 1999



Rubens: *Las tres gracias*, óleo sobre lienzo, 1630-1635 (www.elprado.es [última consulta: 07/02/2014]).

FIG. 17— *Las tres gracias*, instalación, Biennale di Venezia, 1999.

En 1999, y con motivo de su participación en la Bienal de Venecia, Esther Ferrer realizaba una revisión del cuadro *Las tres gracias* pintado por Rubens (1630-1635) y anteriormente, de forma más pudorosa por pintores como Rafael Sanzio (1504). En su propuesta plástica de nombre homónimo (fig. 17), la artista sustituye los cuerpos de las tres jóvenes retratadas y que, en actitud jovial danzan desnudas, por tres sillas suspendidas en el aire. Este uso del elemento silla, conceptualiza el referente (cuerpo físico de la mujer) en el mismo sentido que provoca en *Una proposición ZAJ* (fig. 5) como quietud y pasividad, reforzando la cuestión de inmovilismo temporal mediante la suspensión de los tres cuerpos. Además de esto, sintetiza y sustituye el escenario natural representado en el cuadro con una alfombra roja en forma de triángulo y/o de pubis.

A través de esta permutación de los elementos, Ferrer elimina la referencia a la sensualidad y al canon de belleza “femeninos”, y pervierte el componente sexual (incluido en el original bajo el pretexto de la narración mitológica) al eliminarlo del cuerpo y desplazarlo al marco espacial sobre el que se sitúan las protagonistas. Asimismo, suprime la inclusión del cuerpo de la mujer como un objeto de representación “deseable” de su propuesta artística.

En paralelo a nuestras valoraciones es fundamental tener en cuenta que el tema del canon de belleza ha sido tratado por Esther Ferrer desde un punto de vista crítico en artículos como “El «Body-building», la última moda USA” (1981a), y cada vez que ejecuta su performance

*Íntimo y personal* (1971-...), así como cuando expone su obra *Autorretrato en el tiempo* o realiza desnuda acciones como *Por el camino de ida y vuelta* o *Las Cosas*. Al respecto, incluimos las declaraciones de la artista:

“Por ejemplo, mismamente, el trabajo de *Autorretrato en el tiempo* está formado por las «caras madre» por así decir más todas sus combinaciones, a partir del ochenta y uno. Con frecuencia las mujeres piensan que el hecho de exponer mi «degradación física», sin miedo, es muy feminista. No lo empecé por militancia feminista. Lo hice porque yo soy una persona, y tengo derecho sobre mi cuerpo y quiero expresar, a través de él, el paso del tiempo.

Cuando por ejemplo me pongo desnuda, hoy en día, en una performance, lo hago primero porque la performance me lo pide y por militancia. Cuando yo era joven, todo el mundo encontraba eso muy bien. Hoy es diferente, un cuerpo de mujer viejo, o se «embellece» o se «esconde». Era la época en que nos «poníamos en pelotas» por todas partes, y sin ningún problema. Ahora unos se «ponen en pelotas», pero una «pelota» muy estudiada, muy rebuscada, muy teatral. Yo me «pongo en pelotas» como en el cuarto de baño de mi casa cuando me voy a duchar. Incluso a veces, por ejemplo, concretamente en *Las Cosas*, depende como combine la acción, a lo mejor tengo una media puesta y otra no. O sea que es completamente ridículo, es completamente idiota y además, yo ya tengo el cuerpo de sesenta y ocho años. Hay muchas mujeres que dicen: «Bueno, esto ¿por qué no lo hace vestida?», o «¿por qué lo hace desnuda?». Como te he dicho lo hago un poco por militancia. Primeramente porque dentro del contexto y de la forma, la obra tiene que ser así si hago esa versión. Pero muchas veces lo hago por militancia puramente feminista, por militancia del derecho de la mujer de ser vieja. Y de exponer tu cuerpo. Y ¿por qué nos vamos a avergonzar de un cuerpo que envejece?» (García Muriana, 2006b).

Así pues, Ferrer deja bien claro que su (re)acción frente al canon de belleza no sólo pasa por la cuestión de las medidas sino que también toca enfoques tan poco abordados hasta hace muy poco como son el cuerpo viejo en el caso de las mujeres (en el caso de los hombres, cabe citar como paradigma el trabajo fotográfico de John Coplans desde la década de los ochenta).

Por otro lado, también es capital tener presente que la discriminación de las mujeres en el ámbito artístico ha sido abordada por Esther Ferrer desde distintas perspectivas y diferentes ámbitos. Ejemplo de ello es que participase en *acciones-protesta* de esta naturaleza en la vía de actuación feminista-activista, que pusiera de manifiesto en numerosos artículos la ausencia y/o la escasa presencia de creadoras en el circuito expositivo imperante, que

dedicase la mayoría de sus entrevistas y muchos de sus reportajes de prensa a artistas cuyo trabajo tenía un fuerte componente político, o que realizase estudios como “La otra mitad del arte”<sup>6</sup>. También ejemplo de ello es que, al igual que Linda Nochlin y su capital ensayo (1970), a la actividad de otras feministas, y curiosamente con anterioridad a la mediática y popular *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* de Guerrilla Girls (1989), Ferrer denunciase en su producción periodística que durante siglos las mujeres hayan sido objeto de representación en el arte, y no sujetos activos del mismo.



Varias imágenes de Esther Ferrer haciendo diversas performances a lo largo de su trayectoria.

En definitiva, los elementos que integran nuestro análisis nos llevan a afirmar que Las tres gracias de Esther Ferrer es lo que en O.R.G.I.A llamaríamos una “J.Oda”, ya que con ella no se propone homenajear a un artista o una obra paradigmática, sino formular una crítica a determinados aspectos que se relacionan con los mandatos sociales a propósito del trinomio sexo-género-sexualidad, y en este caso específico, más concretamente con el machismo y el sexismo identificados en la Historia del Arte con mayúsculas.

6 Desde éste pequeño estudio, Ferrer fue capaz de demostrar con datos el machismo de la crítica y de los comisarios de arte, de los galeristas, de los directores de revistas especializadas, en definitiva, de los hombres y de las pocas mujeres que se situaron en las distintas esferas de poder dentro del mundo de la cultura (Capítulo III y Anexo 4).

## FIGURA DE ANÁLISIS 18 (FIG. 18)

Serie *En el marco del arte*, 1997-...

FIG. 18.1 *En el marco del arte monumental*, proyecto e instalación [fecha del proyecto desconocida], 2007 [fecha de realización]

FIG. 18.2 *En el marco del arte falocrático*

FIG. 18.3 *En el marco del arte religioso*



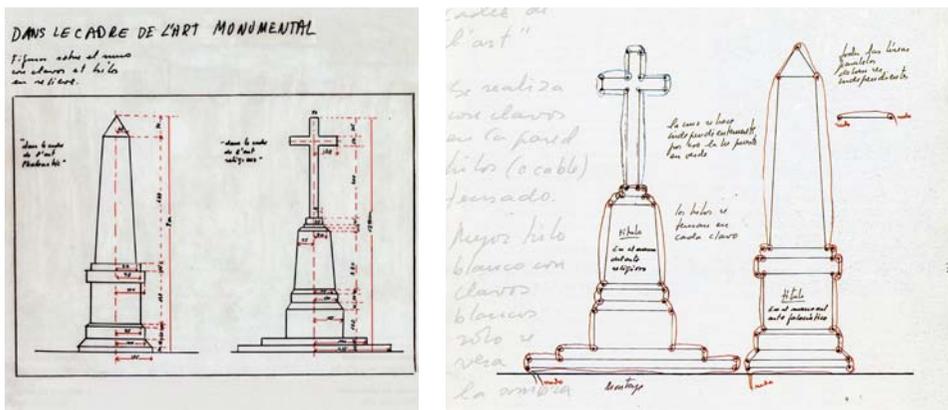
FIG. 18— *En el marco del arte monumental*, instalación, Galerie Satellite, París, 2007.

*En el marco del arte monumental* es un proyecto ideado por Esther Ferrer décadas antes de que la realizase en 2007 en la Galerie Satellite de París. Según se contempla en el libro publicado recientemente en el que se recogen buena parte de las maquetas realizadas por la artista a lo largo de su amplia trayectoria:

“La idea surge a partir de unos dibujos sacados del cuadernillo del colegio de la artista donde aparecían estas formas para dibujarlas con puntos.” (*Maquetas y dibujos de instalaciones*, 2011: 76).

Tal y como se puede observar en uno de los dos documentos elaborados por Ferrer para definir gráficamente su proyecto de instalación, su propuesta consiste en clavar sobre un muro blanco un conjunto de clavos y unir fuertemente con hilo, con cable o con elástico, la distancia entre estos puntos hasta completar cada una de las dos imágenes elegidas por la artista: un monolito de carácter aconfesional o pagano pero político, y otro de tipo religioso.

Posteriormente, al lado de cada uno de ellos se incluyen las enunciaciones: “En el marco del arte falocrático” (a la izquierda, fig. 18.2) y “En el marco del arte religioso” (a la derecha, fig. 18.3). Los dos croquis contienen una serie de acotaciones desde las que visualmente se recalca la similitud formal de los dos monolitos representados. En otro comentario anotado en el boceto, la artista se interesa por la proyección o sombra *arrojada* por los dos iconos, ya que ambos son elementos con un alto poder de significación de los espacios (en este caso públicos si tenemos en cuenta el título global de la obra) y de quien los habita. En este sentido es clara la alusión crítica al concepto de monumento como símbolo universal significativo impuesto por el poder dominante en un contexto histórico y geográfico (que no tiene mayor razón de ser incluso, para la Teoría del Arte desde el inicio de la posmodernidad). Todas estas reflexiones nos devuelven nuevamente al uso y apropiación del espacio que hace Esther Ferrer en sus performances de la serie Recorridos, y en su propuesta de que el espacio es para recorrerlo, para vivirlo.



Estudios preparatorios para *En el marco del arte monumental*.

Por otro lado, es significativo que la artista “dibuje” un obelisco y una cruz con clavos y sobre el espacio, ya que tal acción supone una agresión a través de la que se connota un espacio; pero que al mismo tiempo, los desmaterialice, haciéndolos en cierto modo desaparecer. Si sumamos a nuestro análisis que en el caso de Ferrer, la elección de los elementos y materiales está siempre al servicio de una idea o concepto, y que ésta a su vez procede de la experiencia vital de la artista, advertimos que en *En el marco del arte monumental* Esther Ferrer hace una crítica a la instrumentalización del arte al servicio del poder, en este caso político y religioso, así como también a la re-significación de los espacios colectivos. De modo concreto, *En el marco del arte religioso* vuelve a incidir en el peso simbólico de la cruz (Capítulo I), en una temática que ha sido abordada en otras obras pertenecientes a la misma serie (*Monoteísmo, Ateísmo, Politeísmo*, etc.), así como en un objeto al que Esther Ferrer ha recurrido en *Vía Crucis*. En ella equipara las numerosas prohibiciones impuestas desde el

orden socio-cultural a las con las que tenemos que convivir y respetar como si fuesen parte de nuestro camino al calvario (cada parada contiene un cartel con un dictamen social, tanto en la performance como en algunas versiones de la instalación). Por su parte, *En el marco del arte falocrático*, revisa la relación simbólica entre obelisco y falo como imágenes de poder “masculino” en una nueva vuelta de tuerca acerca del trato desigual en el ámbito artístico para hombres y mujeres, que como hemos ido apuntando, ha sido tratado en otras piezas, artículos periodísticos y acciones políticas feministas.

### **FIGURA DE ANÁLISIS 19 (FIG. 19)**

#### ***Preguntas feministas, performance, 1999***

Para clausurar este segundo grupo de análisis hemos elegido la última versión de la performance *Preguntas feministas* (Valencia, 2011) porque como se puede comprobar en las 61 cuestiones planteadas (fig. 19), en ella se contemplan muchos de los temas abordados por la artista de manera reiterada y explícita en las vías de actuación periodística y artística, y que también han sido leitmotiv de algunas de las manifestaciones y acciones-protesta en las que ha participado.

Como la mayoría de las performances de Esther Ferrer, ésta es una acción muy sencilla (procedimentalmente) que consiste: en informar al público en cómo se desarrollará, leer un conjunto de preguntas numeradas seguidas, conceder un turno de respuesta al público, y en abrir la posibilidad de encadenar un nuevo ciclo de preguntas y respuestas a la inversa (es decir, desde el público a la artista). En la segunda fase de la acción, Ferrer lanza un conjunto de preguntas seguidas, en sus palabras sobre “las mujeres”, “el arte”, y “las mujeres y el arte”, relacionadas con el feminismo, el arte y la política. Como se puede comprobar en el orden de formulación de las preguntas, éste está estrechamente relacionado con la formulación y el contenido de las mismas. Es una profundización progresiva que da cuenta de la alta elaboración de la acción a pesar de su minimalismo (Capítulo IV). En esta concatenación interrogativa, la artista inicia una especie de recorrido espacio-temporal en el que se reconocen muchas de sus preocupaciones y de sus (re)acciones. Por ejemplo, a la pregunta inicial “¿Está usted de acuerdo con la situación político-social?” le sigue una sobre la situación de las mujeres en ese mismo supuesto. Y sucesivamente amplía su interrogatorio planteando cuestiones sobre: el sexismo en el mundo del arte, en la institución, en las publicaciones específicas, en la crítica, en los conservadores y en las conservadoras de los museos, la relación generacional entre la lucha feminista anterior y las artistas feministas actuales, las posibilidades de triunfar de éstas, su preparación, la misoginia “femenina”, la conciliación laboral para una madre artista, la diferencia entre el trabajo artístico de un hombre y el de

una mujer, e incluso el papel que el arte político, feminista y/o *queer* puede llegar a cumplir, entre muchas otras.

“Estas preguntas son preguntas [...] que yo me he preguntado en el proceso de mi evolución y de mi trabajo. Entonces digo, si yo me las he planteado, seguramente que otros se las han planteado también. Y de la misma manera que yo intento responderlas, pienso que entre los que están aquí por ejemplo y otras veces que he hecho esta acción, pues entre todos podemos pensar mejor y encontrar a lo mejor una respuesta que será más inteligente que la que yo pueda dar personalmente.” (documento audiovisual incluido en Valero, 2012; transcripción libre).

Al respecto cabría apuntar las siguientes tres cuestiones. La primera es que, en *Preguntas feministas* vemos recogidas de manera ordenada, entrelazada y expansiva (como sucede en la mayoría de sus textos periodísticos y plantea la pedagogía Freinet) una serie de temáticas trabajadas en muchas de las obras analizadas en este último bloque. La segunda es que, al igual que en otras acciones como *Hablar por Hablar*, *Contar performances*, *Conferencia ZAJ* o *El arte de la performance*, Ferrer emplea su voz y el lenguaje para proponer una reflexión, y en este caso en concreto, transforma al público en *performer*. Y la tercera es que en esta acción se evidencia nuevamente (y si cabe de un modo más explícito) el alto grado de conciencia y de compromiso político de la artista.

A modo de conclusión, nos gustaría cerrar el análisis con un fragmento de esta versión de la acción (a partir de una grabación; Valero, 2012), correspondiente a la cuarta fase de la acción (un nuevo ciclo de preguntas formuladas por el público hacia la artista), que de tan revelador, no caben más comentarios:

[Pregunta de un chico del público] -“¿Es Esther Ferrer una artista feminista? Si sí, ¿eso la hace mejor artista?, si no ¿por qué demonios nos ha hecho todas estas preguntas?

EF- ¿Es que hay alguien que quiera responder a la pregunta? [riéndose] Pasan unos instantes “Voy a responder yo [...] Primeramente, yo soy una mujer feminista. De las fanáticas. [...] Supongo que esto destiñe en mi trabajo, aunque cuando yo me pongo a hacer una obra no digo «voy a hacer una obra feminista». En absoluto. Normalmente no es esa mi dinámica. [...]

Pero ocurre, con harta frecuencia que ocurre en la sociedad que nos rodea y en la cual vivimos, que ocurren una serie de hechos [...] que son inaguantables. Inaguantables para los hombres como para las mujeres, pero como por casualidad, la reacción es más rápida en las mujeres porque son normalmente las víctimas de esta situación. Entonces, a mí me dan ganas de gritar [pega un grito fuerte].

Como soy artista hago un grito artístico, que no sé si es una obra de arte o no, y me tiene absolutamente sin cuidado. **Pero yo tengo que reaccionar.**” (documento audiovisual incluido en Valero, 2012; transcripción libre; la negrita es nuestra).

Esta acción, en principio, si no hay accidentes que la desvíen hacia otros campos, se realizará de la siguiente manera. Leeré una serie de preguntas, muchas, sobre el arte y nosotras las mujeres. Quienes quieran responder a ellas, apuntan el n° de la pregunta, y al final, cuando haya terminado de leerlas, se sientan en mi lugar y van respondiendo. Terminadas las respuestas a las preguntas leídas, empezará un nuevo ciclo de preguntas, es decir, la persona que tenga una nueva pregunta, relativa a las respuestas dadas, nos la dice y se apunta en la lista de preguntas. Si hay tiempo, se comienza de nuevo el proceso, es decir, quienes tengan una respuesta a una pregunta de la segunda serie, responden. Como seguramente el tiempo se nos echará encima, lo más sensato es simplemente añadirlas a las ya existen y reflexionar sobre las posibles respuestas para la próxima ocasión. Si alguna entre Vds. tiene una idea más inteligente para realizar esta acción, no tiene más que decirlo.

1— *Están Vds. de acuerdo con la actual situación político-social?*

2— *Están Vds. de acuerdo con la situación de las mujeres en esta misma situación político social?*

3— *Están Vds. de acuerdo con la situación del arte en la actual situación político social?*

4— *Están Vds. de acuerdo con la situación de las artistas en el mundo del arte?*

5— *Existe todavía hoy una discriminación de hecho de la mujer artista?*

6— *Si en su opinión esta discriminación existe, cuales son las causas:*

- *el sexismo que reina en el mundo artístico y cultural en general?*

- *el sexismo de las instituciones y de quienes las dirigen?*

- *la incapacidad de las mujeres de imponerse porque no quieren o no pueden emplear los mismos métodos que los hombres artistas?*

- *o el hecho de que la mujer no es unidimensional?*

7— *Creer Vds. que la situación, incluso si continua siendo mala, ha mejorado estos últimos diez años?*

8— *Creer Vds. que la generación más joven actúa mejor que lo hicimos nosotras?*

9— *Creer Vds. que tienen más posibilidades de triunfar?*

10— *Porque son más independientes?*

11— *Porque están mejor preparadas?*

12— *Porque se han beneficiado de nuestra lucha?*

13— *Porque los tiempos son mejores?*

14— *Porque las mujeres artistas están de moda?*

15— *Porque son mejores artistas?*

16— *Porque son más agresivas?*

17— *Porque conocen mejor las leyes del mercado?*

18— *Porque han establecido una relación diferente con los hombres en general y con los del mundo del arte en particular?*

19— *Por qué cuando hay una exposición en la que solo hay expositoras se dice "una exposición de mujeres artistas", pero nunca una "exposición de hombres artistas" cuando en una exposición no hay ni una sola mujer?*

20— *Están Vds. por o contra las exposiciones de "mujeres artistas"?*

21— *Es que las exposiciones de mujeres son actualmente necesarias y útiles?*

22— *Consideran Vds. que cumplen el papel pretendido o todo lo contrario?*

23— *No sería más interesante inventar otras formas de hacer?*

24— *Puede la mujer artista hacer evolucionar la idea de arte?*

FIG. 19— *Preguntas feminsitas*, performance, 1999.

- 25— *Puede la mujer artista llevar el arte a territorios desconocidos hasta hoy, introduciendo en la expresión artística otros valores y esquemas de pensamiento?*
- 26— *Creer Vds. que los críticos de arte son imparciales a la hora de juzgar el trabajo de las mujeres?*
- 27— *Creer Vds. que los conservadoras/es de museos lo son?*
- 28— *Y los comisaras/os de exposiciones?*
- 29— *Creer Vds. que las críticas, conservadoras, comisarias, propietarias de galerías son solidarias de la lucha de las mujeres artistas?*
- 30— *Creer Vd. que hay una misoginia femenina real?*
- 31— *Creer Vds. que las mujeres en general y las artistas en particular se victimizan demasiado?*
- 32— *Creer Vds. que el hecho de ser feminista es un inconveniente para triunfar?*
- 33— *Creer Vds. que el hecho de tener hijos aumenta las dificultades?*
- 34— *Es que la diferencia en el trabajo artístico se debe al hecho de ser individuos diferentes o al de pertenecer a dos sexos diferentes?*
- 35— *Creer Vds. necesarios los cursos de “arte de mujeres” en las Universidades?*
- 36— *Se cree Vd. capaz de reconocer el trabajo de una mujer o de un hombre en una exposición en la que no conoce las/los artistas?*
- 37— *Creer Vds. que el trabajo de las artistas es específico?*
- 38— *Creer Vds. que el arte feminista puede desestabilizar la historia del arte?*
- 39— *Hay una diferencia entre la visión femenina del arte y la masculina?*
- 40— *Si sí, en que consiste?*
- 41— *Expresa el arte las relaciones de dominación que se manifiestan explícita o implícitamente entre lo masculino y lo femenino?*
- 42— *Han constatado Vds. manifestaciones de sexismo en las publicaciones y revistas especializadas?*
- 43— *Creer Vds. que en arte hay una estética pura y valores universales?*
- 44— *Suponiendo que el artista tenga un papel en nuestra sociedad, creen Vds. que la artista y el artista lo entienden de una forma diferente?*
- 45— *Si sí, dónde reside la diferencia?*
- 46— *Puede alguien definirme qué es el “arte feminista”?*
- Es que hay un concepto predeterminado de lo que es?*
- 47— *Es el llamado “arte feminista” un hijo natural, legítimo, ilegítimo, un bastardo, un híbrido, de lo que se denomina Arte con mayúsculas?*
- 48— *Es simplemente, una necesidad?*
- 49— *Es el arte feminista un “género” y por lo tanto una composición como todos los otros.*
- 50— *Que es más interesante hacer “arte feminista” o ser simplemente feminista?*
- 51— *Es el feminismo en general y el arte feminista en particular una herramienta más para favorecer el cambio social o es más que eso, por ejemplo una estrategia verdaderamente revolucionaria ?*
- 52— *Es que el arte feminista es necesariamente político?*
- 53— *Es que una artista feminista es activista obligatoriamente?*
- 54— *Es que el arte “feminista”, puede estar realizado por mujeres que no lo son absolutamente?*
- 55— *Puede, el arte feminista, ser un refugio a la falta de ideas?*
- 56— *Es que ser una artista feminista puede convertirse en una identidad o una marca?*
- 57— *Es que hay un buen arte feminista y un mal arte feminista?*
- 58— *Puede el arte feminista estar hecho por artistas hombres?*
- 59— *Esto supondría que hay hombres feministas, será posible?*
- 60— *Es que hay una estética específicamente heterosexual, homosexual, lesbiana, queer, transgénero, transexual, intersexo, o son también simplemente composiciones político sexuales o político sociales, que a lo mejor es lo mismo?*
- 61— *Quien pintó Altamira o Lascaux, las mujeres o los hombres, y a que estética corresponde entre las citadas en la pregunta nº 60?*

## CONCLUSIONES DEL GRUPO DE ANÁLISIS 2

Como hicimos en el grupo de análisis 1, a continuación resaltaremos diversas cuestiones que corroboran la hipótesis principal de nuestra investigación y que han sido puestas de manifiesto por las figuras que componen este segundo y último grupo de análisis.

La primera es que en la vía de actuación artística Esther Ferrer trata, con un claro posicionamiento a favor de la libertad, una serie de temas que, de acuerdo a lo estudiado en los Capítulos I, II y III están estrechamente vinculados a las experiencias vividas como bio-mujer en el terreno artístico, que durante siglos ha sido –y sigue siendo, aunque en menor medida- tan machista, sexista, heterocentrista y falocéntrico. Esto se ve demostrado en aquellas obras en las que:

- a) con su práctica artística, trasgrede las imposiciones a propósito del trinomio sexo-género-sexualidad desde las que se limita el espacio de actuación y la acción a las mujeres artistas (cualquiera de sus performances; *El caballero de la mano en el pecho*);
- b) se adueña/ocupa un lugar en el escenario artístico defendiendo así su derecho a hacer/ser en libertad (cualquiera de sus performances);
- c) reivindica su sexo y sexualidad desde su posición como mujer artista (*A partir de un punto 0 un sexo ZA*);
- d) desmonta la teoría desde la que se “esencializa” (en base al sexo biológico y al género) el trabajo de un y una artista (*Las manos de la artista; Autorretrato [con manos y ojo]; Lienzo Femenino y Lienzo Masculino*);
- e) desmitifica/desmonta la figura del artista-genio individual y masculino (*L'uccello di Leonardo*);
- f) denuncia la exclusión de las mujeres artistas en el circuito artístico, su ausencia en la Historia del Arte y su tratamiento como objeto de representación (*A partir de un punto 0 un sexo ZA; Las tres gracias*);
- g) critica la instrumentalización del arte al servicio de un poder falocéntrico que a su vez tiene la capacidad de significar/sexualizar el espacio público (*En el marco del arte monumental*);
- h) procura la profundización en torno a una serie de problemáticas que afectan principalmente de forma negativa a las mujeres artistas y que, Ferrer se ha planteado a lo largo de su vida (*Preguntas feministas*).

La segunda es que, como también ocurría en la vía de actuación periodística (Capítulo III):

- a) la elección de los temas tratados en su producción artística dependen de su voluntad y criterio, y responden a sus intereses e inquietudes personales;
- b) la manera de abordar esas temáticas es, bien desde la crítica/denuncia, o bien desde la defensa de la libertad;

- c) profundiza en la compleja red desde la que se naturaliza la exclusión o silenciamiento de las artistas mujeres del ámbito artístico y desvela algunas de las estrategias que lo hacen efectivo;
- d) tales cuestiones forman parte de un marco mayor, en el que la artista actúa de acuerdo a su criterio (fundamentado éste en su experiencia vital), y desde su práctica fomenta la acción de (re)accionar y la libertad.

La tercera es que, en coherencia con su planteamiento artístico, en estas obras Esther Ferrer (Capítulos III y IV):

- a) decide la técnica, la disciplina, el procedimiento y los elementos de acuerdo a la idea o concepto que desea materializar;
- b) emplea recursos procedentes de su entorno inmediato, entre los que se destaca el cuerpo y los objetos cotidianos que le permiten trabajar con una mayor libertad *realizativa*, y desde los que es capaz de contemplar la dimensión social de los mismos;
- c) comparte con otros y otras artistas de su generación la predilección por el empleo de “fragmentos de realidad” (Capítulo IV) con los que aludir/tratar cuestiones que se relacionan con la vida, contribuyendo esto a la fusión arte-vida;
- d) comparte con otras/os artistas feministas y *queer* la denuncia el machismo y el sexismo; un tratamiento de temas vinculados a la opresión que, por motivos de su sexo, de su género y/o de su sexualidad sufren las mujeres en general y otras minorías en particular, y la defensa del placer sexual;
- e) emplea el humor y hace un uso formal del absurdo para dinamitar los artificios entorno al trinomio sexo-género-sexualidad que limitan la libertad de las personas.

La cuarta es que en los trabajos analizados que versan sobre el **sexo** biológico reivindican su derecho como persona y mujer (y el de todas) a ser/hacer/crear en libertad en el ámbito artístico. En paralelo, cuando las piezas hacen referencia a los hombres, cuestionan/denuncian el poder que se les ha otorgado socio-culturalmente por su condición biológica (*L'uccello* y *Las tres gracias*), y el ejercicio del mismo de manera abstracta y simbólica (*Arte Monumental*).

La quinta es que en las obras analizadas que inciden en cuestiones de **género** Esther Ferrer denuncia en relación al ámbito artístico, por un lado, la imposición histórica de la femineidad como pasividad (objeto de contemplación, objeto de penetración, “sujeto en espera”) y referente de belleza; y por otro, la legitimidad de la acción para la masculinidad (del hombre).

La sexta es que en las piezas analizadas que abordan la **sexualidad**, la artista hace hincapié en el placer sexual de las mujeres al margen de la maternidad (*Autorretrato* [con manos y ojo]), en la histórica instrumentalización del cuerpo “femenino” en el terreno artístico como objeto de deseo y de la representación (*A partir de un punto O un sexo ZAJ*, *Lienzo Femenino* y *Las tres gracias*); la identificación de la orientación homosexual (*L'uccello*).

La séptima es que como sucede en el conjunto de obra del grupo de análisis 1, en las del grupo de análisis 2:

- a) Ferrer subraya el poder que tienen la Historia y la religión como agentes construcción de verdad desde los que se reiteran y/o refuerzan la naturalización de una subdivisión de la sociedad en términos “masculino” y “femenino”, con la limitación de ámbitos de actuación que eso conlleva;
- b) identificamos idénticas maneras de afrontar los temas citados con anterioridad, desde las que también se revela su combativo posicionamiento a favor de la libertad. Por un lado, desde la reflexión personal de carácter intimista pero que, en la línea de la consigna feminista “lo personal es político” amplía a lo público. Y por otro, desde la incompreensión y la impotencia, haciéndose esto manifiesto en una *obra-grito*.

Por todo ello, consideramos que también en las obras que componen este segundo grupo de análisis queda demostrada la hipótesis principal de nuestro estudio, aquella desde la que defendemos que, en la vía de actuación artística de Esther Ferrer se produce una fusión entre el arte y la vida. En ésta, sin duda, tienen cabida los principales intereses y preocupaciones de la artista, y ella se refleja que su forma de (re)accionar frente a las imposiciones relativas al trinomio sexo-género-sexualidad en el terreno artístico está en total coherencia con su modo de proceder en las vías artístico-educativa, periodística y feminista-activista. Como hemos ido exponiendo a lo largo de nuestro estudio, en todas ellas, y desde el ejercicio de la libertad, Esther Ferrer defenderá la acción individual libre y responsable, y supondrán una (re)acción por parte de la artista y/o una proposición para la (re)acción de los/as demás.





## **\_V CONCLUSIONES**

Para abordar las conclusiones de nuestra tesis, a continuación relacionaremos los objetivos descritos en la Introducción con el contenido y las conclusiones parciales de los Capítulos I, II, III y IV con el fin de argumentar que, a través de su cumplimiento, queda demostrada la hipótesis principal de nuestra investigación. Aquella desde la que defendemos que, en la producción artística de Esther Ferrer se produce una fusión entre el arte y la vida, y por ello en ella se reconoce el tratamiento del trinomio sexo-género-sexualidad como un signo actitudinal característico de su forma de (re)accionar ante la pérdida de libertad de las personas y las experiencias vividas (reflejo autobiográfico).

1. A partir del análisis del represivo contexto socio-político franquista en el que Esther Ferrer vivió hasta los 35 años de edad (1937-1973) y de las medidas biopolíticas implantadas a lo largo de la dictadura, queda demostrado que, por su condición de bio-mujer la artista se vio afectada negativamente por los límites de actuación y los cometidos trazados para las mujeres de su generación y su marco histórico-cultural. (Capítulo I)
  
2. Del estudio de las medidas biopolíticas instauradas en Francia y de los acontecimientos ocurridos en París en 1968, y habiendo hecho explícita la presencia de Esther Ferrer en él desde finales de la década de los sesenta (viajes esporádicos, residencias y *Conciertos ZA*), queda demostrado que sus inquietudes personales, políticas y artísticas la llevaron a ampliar su conocimiento/experiencia en torno:
  - a la situación político-social española (vista desde el punto de vista del país vecino);
  - a las problemáticas socio-políticas que dieron lugar a que se desencadenase en París el fenómeno conocido como Mayo 68;
  - a las nuevas corrientes del arte de vanguardia extranjeras;
  - a las ventajas e inconvenientes de ser emigrante española y mujer en Francia, y de las mujeres francesas. (Capítulo I y II)
  
3. A través del examen de la política artístico-cultural franquista desde la que se impuso un modelo de arte desde el que se fomentaban los valores y la ideología del régimen, y que cortó de cuajo los lazos con el arte de vanguardia, queda demostrado que:
  - el arte y la cultura “consumidos” por Esther Ferrer en España estuvieron muy politizados y omitieron una parte importante de la práctica artística anterior y contemporánea;

- el escenario artístico-cultural en el que se formó y produjo arte estuvo plagado de trabas e inconvenientes para quienes, como ella, dirigieron su investigación y práctica artísticas en la dirección del renovado arte de las segundas vanguardias que, en ese momento histórico se estaba desarrollando en el extranjero. (Capítulos II y III)
4. Del estudio del período en el que Esther Ferrer se formó como artista (antes de conocer a ZAJ), de las actividades artístico-educativas desarrolladas entonces, y del carácter comprometido de algunos de quienes más le influyeron entonces, queda demostrado:
- su conocimiento parcial e interés por el arte de vanguardia, incluido aquí el Arte de Acción;
  - su inclinación por una práctica artística no politizada es decir, al servicio de una ideología institucional (aunque sí política) situada a favor de la libertad;
  - el ejercicio de una labor formativa igualitaria para niños y niñas desde la que fomentó el aprendizaje a través de la práctica (experiencia) -al margen de los prototípico compartimentos estancos del saber-, y el pensamiento y la acción libre y responsable;
  - que desde su práctica artística y educativa desafió tanto las imposiciones a propósito del trinomio sexo-género-sexualidad como las bases de la tradición artística heredera de la "academia";
  - que sus intereses artísticos se dirigieron en el sentido opuesto a la corriente imperante en el Estado español y en la misma dirección que la vanguardia artística extranjera más actual. (Capítulo II)
5. Del estudio del influjo de la situación político-social post II Guerra Mundial en el nuevo enfoque del arte, y de las nuevas fórmulas creativas de la generación precedente con la que parcialmente se relacionó Esther Ferrer, así como del análisis de su trayectoria en ZAJ, de su sentido artístico y de las características formales, procedimentales y temáticas de su práctica artística, queda demostrado que la artista:
- comparte con muchas de las corrientes de vanguardia de mediados del siglo XX un interés por aunar formal, procedimental y temáticamente el arte con la vida;
  - se enmarcó principalmente dentro de la corriente de vanguardia más rupturista de la época (el Arte de Acción), y contribuyó a su expansión, proliferación y consolidación. (Capítulos II y IV)

6. Del estudio de la trayectoria de Esther Ferrer en ZAJ y del análisis de su producción artística desde la óptica formal, procedimental y temática, queda demostrado que la artista:
  - participó activamente en la configuración y en el desarrollo de un proyecto de gran envergadura que fue pionero en la España franquista que fue el nexo fundamental con la vanguardia internacional del Arte de Acción (Jonh Cage; Yoko Ono, Allison Knowles, o Dick Higgins de Fluxus; Jean Jacques Lebel, entre otros/as);
  - aportó un carácter más plástico desde un punto de vista formal y procedimental al grupo (recordemos que con excepción de Esther el resto de componentes provenían del ámbito de la música y/o la literatura experimentales);
  - aportó al grupo una serie de temáticas relacionadas con la situación de opresión vivida por las mujeres de su generación, en relación a su sexo biológico, a su género y a su sexualidad;
  - fue la primera mujer que desarrolló en el Estado español una trayectoria profesional en el marco del Arte de Acción;
  - perteneció al reducido grupo de mujeres que irrumpieron en la escena del Arte de Acción a nivel internacional;
  - fue una de las pocas mujeres artistas que desde la década de los 60 se hizo un hueco el machista y exclusivista terreno del arte.
  
7. Del estudio de la situación de las mujeres anterior y posterior a uno de los períodos de mayor agitación social de mediados del siglo XX (Guerra de Vietnam, Mayo 68, conflictos coloniales, etc.) y del influjo de ésta en la eclosión del Feminismo de 2ª Ola; del análisis de la relación de todo ello con la biografía de Esther Ferrer, su lectura de textos feministas, anarquistas, budistas Zen, y su participación activa en las principales arenas públicas francesas, queda demostrado que:
  - el interés de la artista por la problemática social y por el feminismo surge durante el período franquista;
  - su compromiso por la defensa de la libertad de las mujeres le llevó a (re) accionar, por un lado, ampliando investigación y reflexión acerca del alcance de su opresión, de las estrategias empleadas para tal fin y de las esferas desde las que esto tuvo lugar; y por otro, desde la praxis en las vías de actuación feminista-activista (manifestaciones, asambleas, reuniones en *petit comité*, *acciones-protesta*, etc.) y periodística (artículos, entrevistas y reportajes). (Capítulos II y III).

8. A partir del análisis de la producción periodística elaborada por Esther Ferrer desde los treinta y nueve años hasta los sesenta (1976-1997), queda demostrado que:
- la artista llevó a cabo una labor informativa de suma importancia para con la sociedad y la cultura españolas que, en buena medida, contribuyó a reanudar los lazos entre los movimientos feministas español e internacional, así como entre el arte de vanguardia español y extranjero;
  - defendió de forma reiterada la libertad de expresión y los derechos de las mujeres y de otros colectivos oprimidos socialmente por su sexo biológico, por su género o por su sexualidad (el homosexual, el de las trabajadoras sexuales, entre otros), les dio visibilidad y divulgó sus problemáticas y los avances en su lucha;
  - introdujo en el raquítico contexto artístico-cultural general del Estado español desde el inicio de la transición democrática el trabajo de pensadores y pensadoras críticos, así como el de artistas hombres, y de forma pionera, el de artistas mujeres. Sus aportaciones, a menudo, supusieron una trasgresión bien de la tradición cultural, bien del orden social, bien de los mandatos a propósito del trinomio sexo-género-sexualidad;
  - desentrañó y denunció algunas de las estrategias de poder desde las que se limitó la libertad de las mujeres profesionales o no, y se omitió su labor y sus reivindicaciones evitando así su calado social. (Capítulo III)
  - reivindicó la presencia de mujeres artistas en las exposiciones colectivas, eventos culturales y/o artísticos, ferias de arte, artículos de prensa y reportajes en revistas especializadas, etc.
  - añadió al relato histórico un conjunto de voces procedentes de los ámbitos políticos, artísticos, etc., que bien por motivos de su sexo, de su género y/o de su sexualidad, o bien por intereses ideológicos, habían sido omitidas/silenciadas.
9. A partir del estudio de los diferentes ámbitos desde los que Esther Ferrer apoyó la lucha feminista, del examen del calado que el feminismo tuvo en la praxis artística, y del análisis de la selección de obra de la artista (grupos de análisis 1 y 2), queda demostrado que:
- como en las vías de actuación feminista-activista y periodística, en la artística Ferrer abordó una serie de problemáticas relacionadas con las mujeres (artistas o no) desde las que, por un lado, denunció su opresión, y por otro, defendió su derecho a la libertad en los terrenos sexual, social y profesional;
  - el tratamiento de los referenciados temas en su obra, tuvo lugar de manera

contemporánea al momento en el que la causa feminista traspasó el ámbito de lo social e irrumpió en la práctica artística de quienes han sido consideradas como “artistas feministas” (Capítulos II, III y IV).

10. De los análisis de la idea del sentido artístico de Esther Ferrer, y del estudio del aspecto disciplinar, formal, procedimental y temático de su producción artística, queda demostrado que:

- la *experiencia* (su vida, su proceso, su praxis, etc.) juega un papel capital como motor, como materia prima y como detonante procedimental. Esto pone de manifiesto una clara conexión entre su vida y su obra (reflejo autobiográfico) y está en coherencia con su idea del sentido artístico;
- el objetivo de la artista es de carácter “hedonista” (responde a su deseo y le procura placer), anarquista (responde a su criterio y a su voluntad) y pro-libertario (responde a su voluntad de ser libre y responsable, y de que los/as demás también lo sean);
- el tiempo, el espacio y la presencia son la columna vertebral a través de la que se articula su trabajo en los sentidos formal, procedimental y temático, y que éstos a su vez responden a la definición de performance de la artista (“el arte del tiempo, del espacio y de la presencia) y a la base de la vida efectiva o “realidad”;
- la performance es la disciplina que mejor describe/se adapta a la idea de sentido artístico de Esther Ferrer, y por ello “contamina” el resto de su producción artística, independientemente de la disciplina en la que se enmarquen sus obras (en un camino de ida y vuelta);
- el uso de los elementos tiempo, espacio y presencia, de los materiales pobres y objetos cotidianos, de los sonidos y silencios, así como la utilización de procedimientos que afectan a la construcción de la obra (des-contextualización, re-contextualización, repetición, azar) y a su evolución (series, de la acción al objeto y viceversa, transformación de la obra a causa del tiempo) demuestran la citada contaminación, y responden a su idea del sentido artístico;
- tanto la elección de las disciplinas, de las técnicas, de los elementos, y las características de los mismos (precariedad cuantitativa, precariedad material, tratamiento formal absurdo), como los procedimientos de construcción de la obra (des-contextualización, re-contextualización, repetición, azar) que afectan a su evolución de la obra (series, de la acción al objeto y viceversa, transformación de la obra a causa del tiempo), revelan la prioridad que confiere al concepto frente a la forma;
- la predilección por los elementos tiempo, espacio y presencia, así como por la

sobriedad cuantitativa y la precariedad de los materiales le permiten trabajar con una mayor libertad *realizativa* y abordar el concepto de un modo directo, claro y conciso;

- la temática abordada, como en su faceta periodística, responde a sus intereses y deseos, y tiene como referente muchas de las experiencias vividas por la artista;
- en el tratamiento de los temas se identifica su posicionamiento personal en relación a la acción del tiempo y del espacio sobre una presencia (transformación), y en relación a la acción de una presencia en un tiempo y en un espacio (transformación);
- su forma de (re)accionar artístico-plástica, como en la vía de actuación periodística, se articula en torno a si es una reflexión, una denuncia o una reivindicación, y de manera singular incluye -de forma más o menos explícita- su sentido del humor, y su tratamiento del absurdo (temático, formal).

11. Del estudio del Arte Feminista en relación al examen exhaustivo de las figuras de los grupos de análisis 1 y 2, queda demostrado que:

- el trabajo de Esther Ferrer comparte con el de algunas de las artistas feministas de su generación –y de la actual-, el tratamiento de temas que fueron/son capitales en las vindicaciones de la lucha feminista y LGTBO, así como -y para éste fin- el empleo de materiales procedentes del ámbito de lo cotidiano y del cuerpo (en acción, fragmentado, representado, etc.);
- su forma de abordar esta clase de temáticas ha sido y es realizada desde la denuncia de la opresión, y desde la reivindicación de su libertad responsable -y la de los/as demás-;
- la confluencia entre su pensamiento y actividad feministas, y su sentido y práctica artísticas, así como la fusión entre el arte y la vida, y que una parte significativa de su producción se inscriba en tales direcciones, pone de relieve el fuerte carácter feminista de ésta última, independientemente de que ella no se auto-identifique como “artista feminista”, que supone una categoría absoluta: en nuestras palabras, no es *solo* una artista feminista).

12. Del análisis de su idea del sentido artístico en relación al estudio de las figuras de los grupos de análisis 1 y 2, queda demostrado que:

- ha abordado de manera reiterada las imposiciones a propósito del trinomio sexo-género-sexualidad en relación a los ámbitos socio-cultural (G1) y artístico

(G2) desde un posicionamiento crítico y reivindicativo, desde los inicios de su trayectoria artística y hasta la actualidad;

- la combativa actitud vital de Esther Ferrer, como un claro “reflejo autobiográfico”, está en confrontación con los discursos y con las acciones que, desde ámbitos como la política, la religión, la medicina, la jurisprudencia, la cultura o la sociedad, entre otros, reducen los márgenes de actuación de los individuos por motivos de sexo, de género y/o de sexualidad, su visibilidad y su derecho a *ser* en libertad;
- desde su praxis artística, como desde las otras tres vías de actuación (artístico-educativa, periodística y feminista-activista), defiende la capacidad de acción, de (re)acción y de pensamiento de las personas, como una manera de (re)accionar al esquema de dominación-sumisión (jerárquico y de binomios) en el que se estructura todavía hoy día el orden hegemónico.

13. Del uso metodológico de los estudios visuales y de los estudios feminista y *queer* en relación al estudio de las figuras de los grupos de análisis 1 y 2, queda demostrado que:

- al combinar el examen de cuestiones disciplinares, materiales, técnicas (estrategias de un análisis artístico prototípico) con el análisis de su actividad artístico-educativa, periodística, y feminista-activista, se han obtenido unos resultados-conclusiones hasta el momento inéditos en el estudio de la producción artística de Esther Ferrer.

Por todo lo expuesto, consideramos que Esther Ferrer ha realizado una gran contribución desde un punto de vista formal, procedimental y temático al arte de los ss. XX y XXI. Pero además, y de manera indisoluble a lo anterior, su (re)acción -leitmotiv en su producción artística-, en forma de reflexión, grito o denuncia, ha supuesto y sigue suponiendo una respuesta comprometida con el derecho a *ser* en libertad de todas las personas, sea cual sea su sexo, su género y/o su sexualidad. Si como dice Aristóteles la política es “el arte de lo posible”<sup>1</sup>, ella ha sabido generar y proyectar vías abiertas a la posibilidad a través de su trabajo, más allá de demagogias, doctrinas, categorías, y márgenes o rutas preestablecidas. Pues como enuncia el título de la performance que ilustra la portada de esta tesis doctoral, “Se hace camino al andar”.

---

1 Aristóteles (330 a J.C. ca.) *Política*





## **\_VI BIBLIOGRAFÍA**

# BIBLIOGRAFÍA 1

## FUENTES IMPRESAS, FUENTES ELECTRÓNICAS Y FUENTES ORALES

Este documento aúna las fuentes que han sido usadas de manera directa para la documentación de nuestra investigación. Se articula del siguiente modo: fuentes impresas, fuentes electrónicas, y fuentes orales. Dentro del epígrafe fuentes impresas, se ha distinguido entre: monografías, publicaciones periódicas, actas de congresos, conferencias inéditas transcritas y tesis doctorales. Dentro de cada uno de los grupos, el documento sigue un orden alfabético ascendente<sup>1</sup>.

---

1 Para conocer más información sobre las fuentes, véase la Introducción de la tesis.

# 1. FUENTES IMPRESAS

## 1.1. MONOGRAFÍAS

- AIZPURU, Margarita (1997): *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*. Bilbao: Koldo Mitxelena
- ALARIO TRIGUEROS, M<sup>a</sup> Teresa (2008): *Arte y Feminismo*. Madrid: Nerea, <Arte Hoy>
- ALIAGA, Juan Vicente [coord.] (2004): *Hannah Höch*. Madrid: MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia [eds.] (2013): *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This side up – MUSAC
- AMESTOY, Santos (1996): "Pintar la duración real". En: AMESTOY, Santos (1996): *Sistiaga. Pintura, dibujos eróticos, films. 1958-1996*. Bilbao: Sala Rekalde
- AMORÓS, Celia; DE MIGUEL, Ana [eds.] (2005): *Teoría Feminista: de la ilustración a la globalización*. Madrid: Minerva Ediciones, vol. 2: <Del feminismo liberal a la posmodernidad>
- ARRIAGA, Juanma; GOLVANO, Fernando (2004): *Constelación Gaur: una trama vanguardista del arte vasco*. Vitoria: Fundación Caja Vital Kutxa
- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario (2000): *El Arte de Acción*. Madrid: Nerea, <Arte Hoy>
- AZNAR, Yayo; MARTÍNEZ, Pablo [eds.] (2012): *Arte Actual. Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo - Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivo.
- BARD, Christine (1998): *Les garçonnnes. Modes et fantasmés des Années folles*. París: Flammarion.
- BELBEL, María José (2005): "Construir a través de las generaciones. Una traducción de ida y vuelta.", en VV.AA.: *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*, Universidad de Valencia
- BELLO, Katnira; OROZCO, Luis A. [coord.] (2009): *Esther Ferrer. TRANSacciones*. México DF: MUAC-UNAM
- BLESSING, Jennifer [ed.] (1997): *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography*. Nueva York: Guggenheim Museum
- BONITO OLIVA, Achille [com.] (1990): *Ubi Fluxus ibi motus, 1990-1962*, Milán: Mazzotta
- BOURDIEU, Pierre (2003): *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOURDIEU, Pierre (2005). *La dominación masculina*. Madrid: Anagrama.
- BREA, José Luis (2003): "Estudios Visuales. Nota del Editor"; *Estudios Visuales*, n.º 1, pp. [5]-7.
- BUTLER, Judith (2001 [1990]): *El género en disputa. EL feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós/PUEG/UNAM
- BUTLER, Judith (2004 [1997]): *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis
- BUTLER, Judith (2008 [1993]): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Argentina: Paidós, 2ª edición
- CAPPÍ, Alberto; MICCINI, Eugenio [dir.] (2001): *Performance*. Mantua: Editorial Sometti - Ayuntamiento de Mantua, Colección <Archivo della Poesia del '900>, vol 10

- CHEVRIER, Jean-François [com.] (2005): *Art i utopia: L'acció restringida*. Barcelona: Actar; Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)
- COMBALÍA, Victoria [com.] (1997): *Arte Español para el fin de siglo*. Valencia: Àmbit Serveis Editorials
- CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco [eds.] (2005): *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona-Madrid: Egales
- DÍAZ CUYÁS, José J. [dir.] (2009): *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía
- DÍAZ SANCHEZ, Julián (2000): *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco. Metáforas del Movimiento Moderno*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- ESCARIO, Pilar; ALBERDI, Inés; LÓPEZ-ACCOTTO, Ana Inés (1996): *Lo personal es político. El Movimiento Feminista en la transición*. Madrid: Instituto de la Mujer/Ministerio de Asuntos Sociales
- Esther Ferrer*. Bialystok: Galeria Arsenal, 2000 (Polonia)
- Esther Ferrer*. Roskilde: Museet For Samtidskunst (Dinamarca), 2001
- ETXEBERRIA, Hasier (2005): "Entrevista a Esther Ferrer", en SALAVARRIA MONFORT, Ana [dir.] (2005): *Al ritmo del tiempo. Esther Ferrer*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, pp. 25-31
- FERRANDO, Bartolomé; GONZÁLEZ, Francesc [coord.] (1991): *II Festival de Performance i Poesía d'acció*. Valencia: Generalitat Valenciana
- FERRER, Mathilde (1989): "Art Féministe 1970". En FERRER, Mathilde y COLAS-ADLER, Marie-Hélène [eds.] (1989): *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts
- FIELDS, Jill [ed.] (2011): *Entering the Picture: Judy Chicago, The Fresno Feminist Art Program and the Collective Visions of Women Artists*. New Directions in American History. Londres: Routledge.
- FIGAREDO, Rubén [ed.] (2009): *zaj. Colección Archivo Conz*. Madrid: Circulo de Bellas Artes de Madrid
- FOUCAULT, Michel (1998 [1976]): *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI
- GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa [ed. lit.]; FOLGUERA CRESPO, Pilar; ORTEGA LÓPEZ, Margarita; y SEGURA GRAÍÑO, Cristina [coords.] (1997): *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis
- GOLDBERG, Roselee (1988): *Performance Art*. Madrid: Destino
- GÓNZALEZ DE DURANA, Javier [com.] (2004): *Laocoonte Devorado: Arte y violencia política*. Granada : Diputación Provincial de Granada
- GROSENICK, Uta [ed.] (2002): *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen
- GUASCH, Ana M<sup>a</sup> (1985): *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980. Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*, Madrid: Akal
- JANICOT, Françoise (1984): *Poesie en Action*. París: Loques/Nèpe, Issy-les-Moulineaux

- KATZ, Vincent (2003): *Black Mountain College: Experiment in Art*, Cambridge: The MIT Press
- LUSSAC, Olivier (2004): *Happening & Fluxus. Poliexpressivité et pratique concrète des arts*. París: L'Harmattan
- MARCHÁN FIZ, Simón (1997<sup>7</sup> [1972]): *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal
- MARCO, Carles D. [coord.] (1998): *Imágenes de culto. Arte sacra para el siglo XXI*. Valencia: Diputación de Valencia, <Colección Imagen>, nº 51
- MARTEL, Richard [dir.] (2001): *Art Action 1958-1998*. Quebec: Inter Editeur
- MARTEL, Richard [ed.] (2004): *Arte Acción 1958-1998*. Valencia: IVAM
- MARTÍN DE ARGILA, María Luisa y ASTIARRAGA, Carlos [dir.] (1997): *De Juan Hidalgo (1957-1997)*. Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno
- MAUR, Karin v. [ed.] (1997): *Magie der Zahl. In der kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Staatsgalerie, pp. 142, 155, 265
- MAYAYO, Patricia (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra
- MUÑOA, Pilar (2006): *Oteiza: La vida como experimento*. Irún: Alberdania
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar (2004): *Mujeres españolas en las artes plásticas*. Madrid: Síntesis
- NIELFA CRISTÓBAL, Gloria [ed.] (2003): *Mujeres y Hombres en la España Franquista: Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense de Madrid
- O.R.G.I.A (2005): “Bastos, copas, oros espadas y dildos. Los reyes de la baraja española”, en VV.AA.: *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*, Universidad de Valencia
- OLIVARES, Rosa [dir.] (2011): *Esther Ferrer: En cuatro movimientos*. Álava: Fundación Artium de Álava
- OSBORNE, Raquel [ed.] (2012): *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980*. Madrid: Fundamentos
- OTEIZA, Jorge (1993): *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Pamplona: Pamiela, 5ª ed.
- PALMA BORREGO, María José (2001): *Contra la igualdad. Historia del Movimiento de Liberación de las Mujeres en Francia y Crítica Feminista al Psicoanálisis y a la Filosofía*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
- PARCERISAS, Pilar (2007): *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal
- PARCERISAS, Pilar y BADIA, Montse (1992): *Idees i actituds, entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica
- PARDO SALGADO, Carmen (2001): *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, <Colección Letras Humanas>
- PÉREZ, David (2008): *Sin Marco: Arte y Actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia
- PÉREZ, David [dir.] (1999): *Esther Ferrer: España en la XLVIII Bienal de Venecia*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores
- PHELAN, Peggy; RECKITT, Helena [eds.] (2001): *Art and Feminism*. Londres: Phaidon

- PICAZO, Gloria [coord.] (1993): *Estudios sobre la performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro
- PINEDA, Empar (1992): “Propuestas emancipatorias del feminismo”. *Iniciativa Socialista*, nº 21, Madrid
- QUERAL, Rosa [com.] (2005): *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier; ZABALBEASCOA, Anatxu [com.] (2001): *Minimalismos, un signo de los tiempos*. Madrid: Aldeasa
- ROIG CASTELLANOS, Mercedes (1986): *A través de la prensa: La mujer en la historia (Francia, Italia y España) (Siglos XIII-XX)*. Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer, <Serie Estudios 3>
- SARMIENTO, José Antonio [dir.] (1996): *ZAJ*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- SENTAMANS, Tatiana (2010): *Amazonas Mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Madrid: Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, Ministerio de Cultura
- SENTAMANS, Tatiana; TEJERO, Daniel (2010): *I Congreso Internacional Cuerpos/Sexualidades Heréticas y Prácticas Artísticas. Antecedentes históricos en el Estado español. De la teoría a la práctica y viceversa*, Generalitat Valenciana.
- SENTÍS, Mireia (1994): *Al límite del juego*. Madrid: Adora Ediciones
- SOTO VIÑOLO, Juan (1996): *Querida Elena Francis*. Barcelona: Círculo de Lectores
- STILES, Kristine y SELZ, Peter (1996): *Theories and documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. University of California Press
- SUZUKI, D.T. y FROMM, Erich (2008): *Budismo Zen y Psicoanálisis*. México: Fondo de Cultura Económica
- THÉBAND, Françoise [dir.] (2003<sup>3</sup> [1993]): *El siglo XX*; en DUBY, Georges; PERROT, Michelle [coord.]: *Historia de las mujeres. El siglo XX*. Madrid: Taurus, vol. V.
- TIÓ BELLIDO, Ramón [com.] (1989): *París por supuesto...* Madrid: Ministerio de Exteriores, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social y Ministerio de Cultura
- TUSELL, Javier (2007 [1998]): *Historia de España en el siglo XX*. Madrid: Taurus, vol. 3: <La dictadura de Franco>
- VALERO, Paula [com.] (2012): *Zonas de recursos//EL Arte en Acción (2003 <París-Brasil-Buenos Aires-Valencia> 2012)*. Valencia: Sala Parpalló-Diputación de Valencia [DVD complementario]
- VERGINE, Lea (1974): *Il corpo come linguaggio (la Body-art e storie simili)*. Milán: Giampaolo Prearo Editore
- VVAA (1984): *I Festival Nacional de Vídeo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes
- VVAA (1994): *L'esperit de Fluxus*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies [libreto exposición]
- VVAA (2000): *Le Fin D'un Millénaire*. Marseille: V.A.C. Ventabren Art Contemporain
- VVAA (2001): “Esther Ferrer. Theory and Practice”. EN: *3rd Internacional Performance Festival Odense. For Eyes and Ears*, Odense
- VVAA (2004): *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. MACBA, Arteleku y UNIA; tomo I

- VVAA (2005a): *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. MACBA, Arteleku y UNIA; tomo II
- VVAA (2005b): *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. MACBA, Arteleku y UNIA; tomo III
- VVAA (2006): *Cultura y Ocio I. La mirada del tiempo 16: Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, vol. XVI, Madrid: El País S.L.
- VVAA (2006): *Cultura y Ocio II. La mirada del tiempo 17: Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, vol. XVII, Madrid: El País S.L.
- VVAA (2006): *La Dictadura Franquista I. La mirada del tiempo 5: Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, vol. V, Madrid: El País S.L.
- VVAA (2006): *La Dictadura Franquista II. La mirada del tiempo 6: Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, vol. VI, Madrid: El País S.L.
- VVAA (2006): *La Guerra Civil I. La mirada del tiempo 3: Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, vol. III, Madrid: El País S.L.
- VVAA (2006): *La Guerra Civil II. La mirada del tiempo 4: Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, vol. IV, Madrid: El País S.L.
- VVAA (2006): *La II República. La mirada del tiempo 2: Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, vol. II, Madrid: El País S.L.
- VVAA (2006): *La Transición. La mirada del tiempo 7: Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, vol. VII, Madrid: El País S.L.
- VVAA (2006): *Toros y fiestas populares. La mirada del tiempo 19: Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, vol. XIX, Madrid: El País S.L.
- VVAA (2011): *Esther Ferrer. Maquetas y dibujos de instalaciones 1970/2011*. Madrid/Vitoria-Gasteiz: Exit Publicaciones/Centro Cultural Montehermoso
- VVAA (2012): *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. MACBA, Arteleku y UNIA; tomo VII
- WARR, Tracey [ed.] (2006): *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon
- WITTIG, M. (2005 [1981]): “No se nace mujer”. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid-Barcelona: Egales

## 1.2. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- “Curtida en las «performances»”. *El País*, <Babelia>, 10/10/1998, p. 19
- “El grupo «Zaj», en París”. *El País*, <Espectáculos>, 19/02/1977, p. 24
- “Esther Ferrer, todas las sonrisas del mundo”. *Lápiz*, nº 149/150, Madrid, enero-febrero, pp. [38-41]
- “Esther Ferrer”. *Art Press*, <Avant-Garde et fin de siècle. Special 69/96>, París, nº 17, 1996
- “Exposiciones. Esther Ferrer”. *Lápiz*, nº 81 Madrid, noviembre 1991, pp. 78-79
- “Les Coses. Esther Ferrer”. *La O*, Plaerdemavida Associació Feminista, Valencia 1995 --
- “Esther Ferrer proposa Eulàlia Valldossera”. *La zero*, nº 0, III-IX/1995, p. 20
- AGUIRIANO, Maya (1993): “Esther Ferrer en acción”. *El Diario Vasco*, <Cultura y

Espectáculos>, 22/12/1993, p. 65

–AGUIRIANO, Maya (1994): “Esther Ferrer”. *Zehar*, nº 25, San Sebastián V/VI/1994, pp. 3-6

–AGUIRIANO, Maya (1996): “Tres discursos indirectos”. *El Diario Vasco*, <Cultura y Espectáculos>, 27/01/1996, p. 5

–AGUIRIANO, Maya (1996): “ZAJ. Memoria y presente del grupo”. *El Diario Vasco*, San Sebastián, 9/3/1996, p. 7

–AGUIRIANO, Maya (1997): “Esther Ferrer. El caos y el orden del universo”. *El Diario Vasco*, San Sebastián, 20/12/1997, p. 7

–AGUIRIANO, Maya (1998): “Esther Ferrer. Creadora genial en múltiples modalidades del arte”. *El Diario Vasco*, San Sebastián, 17/1/1998, p. 7

–ALIAGA, Juan Vicente (1996): “ZAJ”. *Artforum*, Estados Unidos, abril, pp. 108-109

–ALIAGA, Juan Vicente (2008): “Judith Butler. Interrogando el mundo [entrevista]”. *ExitBook*. nº 9: <Feminismo y Arte de género>, Madrid: ExitMedia, pp. 54-61

–AMÓN, Santiago: “Cuarenta Años de Artes Plásticas. Dirigismo y espejismo cultural”. *Común*, n.º 3, Bilbao, 1979, pp. 53-62

–ANAVITARTE, Ana (1996): “El Reina Sofía expone los orígenes del arte conceptual en España a través del grupo Zaj”. *ABC*, <Cultura>, 24/01/1996, p. 48

–BARBER, Llorenç (2002): “Músicas de cielo y suelo o sobre la composición del lugar”. *Acto, revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n.º 1; [webpages.ull.es/users/reacto/pg/n1/11.htm](http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n1/11.htm) [última consulta: 22/05/2012]

–BRAZA, Alba (2010): “Esther Ferrer: an interview”. *n.paradoxa. International Feminist Art Journal*, vol. 25, Londres, pp. 21-27

–CANALS, Xavier (1989): “Joan Brossa y el grupo Zaj, entre otros creadores, ensayan la capacidad de concentración”. *El País*, 4/11/1989

–COLLADO, Gloria (1994): “Esther Ferrer ante el espectador”. *Lápiz*, nº 108, Madrid, pp. 36-41

–DE ALFONSO, Carlota (1999): “Esther Ferrer. El espacio está para recorrerlo”. *El Punto de las Artes*, Madrid, octubre, pp. 22-28

–DÍAZ-CUYAS, José (1989): “ZAJ: tonto el que lo lea”. *Arena*, nº 2, Madrid, abril, pp. 56-62 [pp. 63-67 inglés]

–*ExitBook*. nº 5: <Performance>, 2006, Madrid: ExitMedia

–F.H. (1989): “Celebración de Zaj”. *El País*, <Exposiciones. Artes>, 25/11/1989, p. 5

–FOUCAULT, Michel (1978 [1967]): “Espacios otros utopías y heterotopías”. *Carrer de la ciutat*, 1978, n.º 1

–GÓMEZ ISLA, José (2000): “Animales mediáticos. El papel del arte en la cultura de masas”. *Lápiz*, nº 161, Madrid, marzo, pp. 19-29

–HUICI, Fernando (1985): “Orden y aroma del espacio”. *El País*, <Exposiciones. Artes>, 5-6/04/1985, p. 2

–HUICI, Fernando (1996): “El Aliento de Zaj”. *El País*, <Babelia>, 10/02/1996, p. 23

–JARQUE, Fietta (1989): “Zaj: «Somos los cómicos del arte»”. *El País*, <La Cultura>, 6/11/1989, p. 42

–JIMÉNEZ, Carlos (1989): “Zaj: en el oído, «Esplendor del vacío»”. *Lápiz*, nº 56, Madrid,

febrero, pp. 41-48

- LABELLE-ROJOUX, Arnaud (1994): “Salon de Musique”. *Artefactum. Magazine of Contemporary Art in Europe*, Bélgica, 1, marzo, pp. 30-31
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura (2001): “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid.
- LÓPEZ ROJO, Alfonso (2000): “Ars sonora”. *Lápiz*, Madrid, nº 160, pp. 79-91
- LORENTE, Manuel (1998): “Esther Ferrer, en la senda de Zaj”. *ABC*, <El Cultural>, 5/11/1998, p. 37
- LUCAS, Antonio (2008): “Esther Ferrer: «No pierdo el tiempo provocando a nadie»”. *El Mundo*, <Cultura>, Madrid, 22/11/2008
- MARTÍ, Octavi (2005): “La mujer luchadora (Entrevista: Simone Veil)”. *El País*, 2/10/2005
- MARTÍN, Carmelo (1982): “El grupo Zaj clausuró la 1ª Semana de Música y Poesía Contemporáneas”. *El País*, <Espectáculos>, 23/11/1982, p. 44
- MEAURIO, Javier (1997): “La realidad cambiante de Esther Ferrer, en una exposición en el Koldo Mitxelena”. *El Diario Vasco*, <Cultura y espectáculos>, San Sebastián, 4/12/1997, p. 72
- OLIVARES, Rosa (1985): “Esther Ferrer en busca del número primo”. *Lápiz*, nº 24, Madrid, marzo-abril, pp. 50-51
- OLIVARES, Rosa (1991): “Autorretrato”. *Lápiz*, Madrid, nº 82 y 83, diciembre 1991 – enero 1992
- OLIVARES, Rosa (2003): “Esther Ferrer. Yo como cualquier otro”. *Exit*, nº 1, Madrid, pp. 36-41
- PEREA, Juan Miguel (2004): “Grupo Gaur 40 años más tarde”. *Hika*, nº 157
- PÉREZ, David (1994): “Arte y Modernidad en la España del Siglo XX. Los ecos sin voz”. *Lápiz*, nº 104, Madrid, junio, pp. 16-25
- POLITI, Giancarlo (1999): “The Venice Biennale”. *Flash Art*, nº 208, octubre, p.77
- PRECIADO, Beatriz/Beto (2004): “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans”. *Zehar*, nº 54: «La repolitización del espacio sexual», San Sebastián, pp. 20-27
- QUIÑONERO, Juan Pedro (1972): “Zaj, una ruina”. *Informaciones*, Madrid, 06/06/1972
- ROCHETTE, Anne; SAUNDERS, Wade (1994): “Esther Ferrer at the Fondation Cartier”. *Art in America*, Nueva York, noviembre, pp. 141-142
- ROJAS, Javier (2006): “La artista encarga de abrir «Contenedores 2006», la muestra de acción de Sevilla [Entrevista a Esther Ferrer]”. *Sevilla DC*, febrero 2006, Sevilla, junio, pp. 4-5
- SAN MARTÍN, Francisco Javier (1999): “Entrevista con Esther Ferrer. Exponer la música”. *Lápiz*, nº 156, Madrid, septiembre, p. 38-47
- SOLANS, Piedad (2000): “Exposiciones. Esther Ferrer, en Arca y Associació d'Artistes Visuals de les Illes Balears (AAVIB), Palma de Mallorca”. *Lápiz*, Madrid, junio, nº 164, p. 82
- SOROLLA, José A. (1989): “Arroyo, Barceló, Saura y Sicilia, en la Casa de España de París”. *El País*, <La Cultura>, 4/02/1989, p. 34
- TORRES, David G. (1999): “Bienal de Venecia. A por todas”. *Lápiz*, nº 156, Madrid, septiembre, pp. 27-37

- VILLA, Rocío de la (2005): "Mujeres, arte y feminismo. No es un problema de género". *Exit Express*, nº 12, Madrid, mayo, pp. 8-11
- ZAYA, Octavio (1989b): "Zaj y Fluxus". *Arena*, nº 2, Madrid, abril, pp. 68-72
- ZILBETI, M. y OTAEGUI, M (2009): "Entrevista. Esther Ferrer". *Zehar*, nº 65: <Performance>, Arteleku, San Sebastián, pp. 12-20

### 1.3. ACTAS DE CONGRESOS, CONFERENCIAS INÉDITAS Y TESIS DOCTORALES

- FERRANDO, Bartolomé; GONZÁLEZ ROYO, Carmen (2000): "La sexualidad en el arte de acción: Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Carles Santos". *Texturas*, nº 11, Vitoria, 2000, pp. 105-112 (Publicado con anterioridad en las actas del congreso homónimo *Miradas sobre la sexualidad en el arte y en la literatura del siglo XX en Francia y en España*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 139-148)
- GARCÍA MURIANA, Carmen (2008): "La acción de Esther Ferrer: ¿puede una práctica artística originada en los sesenta continuar vigente?". *Legítimos y Bastardos. Últimas derivaciones plásticas de la producción audiovisual y las prácticas performativas*, Palau d'Altea Centre d'Arts, Fundación Klein-Schreuder y Facultad de BBAA de Altea, Universidad Miguel Hernández, 2008 [inédito]
- GARCÍA MURIANA, Carmen (2009): "Esther Ferrer. La re-acción como leitmotiv: Rebeliones y vindicaciones desde las tripas". *I Jornadas de Teoría del Arte Feminista y de Género en España*: «Una historia "pendiente" del arte español», Centre Cultural "Sa Nostra", Palma de Mallorca, 1-3/04/2009 [inédito]
- GARCÍA MURIANA, Carmen (2013): "Esther Ferrer: biopolítica, autobiografía y performance". *X Tepoztlán Institute for Transnational History of the Americas: Embodied Politics: Race, Sexuality and Performance*, Tepoztlán, México, 24-31/07/2013 [actas de congreso]
- GUTIÉRREZ SERNA, Mónica (1997) *Fuera de formato : evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*. Universidad Complutense de Madrid [tesis doctoral]
- O.R.G.I.A (2008): "Flori-cultura subversiva. Representación en un acto". *Intersecciones disciplinarias y producción de cuerpos sexuados: Conocimiento y cuerpos diaspóricos*, UIMP, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Valencia 2008 [inédito]
- PÉREZ RODRIGO, David (1992): *El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad ZAJ*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia [tesis doctoral]
- RODRÍGUEZ SÚNICO, María Teresa (2001): *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer*. Universidad de Sevilla (10/05/2001); dirigida por D. Manuel Álvarez Fijo [tesis doctoral]
- TEJERO OLIVARES, Daniel (2006): *El quehacer artístico como una búsqueda y/o reivindicación de una identidad gay: tres artistas en la Comunidad Valenciana durante la década de los 90*. Universidad Politécnica de Valencia (2003); dirigida por Dña. Natividad Navalón Blesa [tesis doctoral] ISBN: 97888468987484

## 2. FUENTES ELECTRÓNICAS

- “Esther Ferrer”, *Metrópolis*, La 2, emisión: 18/11/2011; <http://www.rtve.es/television/20111110/esther-ferrer/474451.shtml> [última consulta: 10/10/2013].
- AROZAMENA AYALA, Ainhoa (2010-...): “Galería Barandiarán”. *Auñamendi Eusko Entziklopedia* (plataforma digital de documentación) [www.euskomedia.org/aunamendi/55747](http://www.euskomedia.org/aunamendi/55747) [última consulta: 15/04/2012].
- AUSTIN, J.J. (1955): *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- COTTINGHAM, Laura (1998): *Not For Sale. Feminism and Art in the USA during the 1970s*, 90 minutos.
- DELGADO BELTRÁN DE HEREDIA, Itxaro (2011): *Esther Ferrer: En cuatro movimientos* [entrevista]. Álava: Artium, <http://vimeo.com/30893314> [última consulta: 1/04/2013] (Transcripción libre del audio).
- *Esther Ferrer: Encuentros de Pamplona* (entrevista concedida por la artista en el marco del proyecto Encuentros de Pamplona 1972). Madrid: MNCARS, 2009 <http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/2009/encuentros-pamplona/esther-ferrer.html> [última consulta: 25/04/2012]
- ESTONÉS LASA FONDOA, Bernardo (2010-...): “Amable Arias Yebra”. *Auñamendi Eusko Entziklopedia* (plataforma digital de documentación) [www.euskomedia.org/aunamendi/3649](http://www.euskomedia.org/aunamendi/3649) [última consulta: 15/04/2012].
- FERRER, Esther (1996c): “El poema de los números primos”. <http://www.estherferrer.net/Textos/poema.html> [última consulta: 14/10/2013]
- FERRER, Esther (s.d./c): “Performance y utopía”. Seminario del Instituto de Altos Estudios Artísticos *L’abri et l’utopie*, París; <http://www.estherferrer.net/Textos/utopiatic.html> [última consulta: 14/10/2013]
- FERRER, Esther (s.d./d): “Install-acción”. [Traducción de la propia Esther Ferrer del texto
- FERRER, Esther (1999): “Installation: Similitudes et differences”. *Inter Art Actuel*, nº 74, Québec (Canadá), 1999, pp. 26-28; <http://www.estherferrer.net/Textos/installc.html> [última consulta: 14/10/2013]
- GARCÍA MURIANA, Carmen (2005-2014): Correspondencia epistolar electrónica con Esther Ferrer.
- GARCÍA MURIANA, Carmen (2006a): “Autorretrato a pesar mío” [transcripción libre inédita]. Documentación videográfica personal de la conferencia homónima de Esther Ferrer. *XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid*, Canal de Isabel II, 20-22/04/2006. Texto con más información que el publicado en VVAA (2008): *En Primera Persona: la Autobiografía: XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid. Servicio de Documentación y Publicaciones. *Jornades Catalanes de la Dona*, Cataluña 1976. (Empar Pineda y Joana Bonet: “La noticia y el feminismo”. <http://www.prensacadiz.com/la-noticia-y-la-vida/noticia-y-feminismo.html> [última consulta: 15/01/2013]).

- José Antonio Sistiaga. *Galería Barandiarán (San Sebastián)*, vimeo.com/19452447 [última consulta: 25/04/2012].
- MANCEBO, Juan Agustín (1995): “Castillejo, José Luis: La escritura que yo busco es la que libera de la marca, la que no siempre está escrita”. (entrevista). Madrid, junio 1995; [www.uclm.es/cdce/sin/sin2/casti.htm](http://www.uclm.es/cdce/sin/sin2/casti.htm) [última consulta: 7/06/2012]
- PÉREZ, David [dir.] (2007): *Querer Hacer, Querer Comprender. Esther Ferrer conversa con Rosa Olivares*. Colección <La voz en la Mirada. 2º Seminario de diálogos con el arte. La persistencia en la actitud: acciones y reacciones>, vol. 5 Valencia: Universidad Politécnica de Valencia [DVD]
- PÉREZ, Rosa (2009): “Vuelve Michael Nyman a Radio3 (entrevista a E. Ferrer)”. *Fluido Rosa*, RNE/Radio3, febrero 2009 (podcast) <http://blog.rtve.es/fluidorosa/2009/02/index.html> [última consulta: 3/10/2013]
- SAEMANN, Andrea; GRÖGEL, Katrin [eds.] (2007): *Esther Ferrer*. Colección <Performance Saga, Begegnungen mit Pionierinnen der Performancekunst, Interviews 01-08>, nº 1, Zurich: Edition Fink, Verlag für zeitgenössische Kunst [DVD]
- SALA, Teresa (2005): “El arte es más que mi modo de vida: es mi vida” (entrevista con J.A. Sistiaga fechada). *Eskonews & Media* (revista digital), 11-18/03/2005, [www.euskonews.com/0292zbn/elkar\\_es.html](http://www.euskonews.com/0292zbn/elkar_es.html) [última consulta: 15/04/2012]
- SALA, Teresa (2009): “Esther Ferrer. Artista” (entrevista con Esther Ferrer). *Eskonews & Media* (revista digital), 20-27/02/2009, [www.euskonews.com/0474zbn/elkar\\_es.html](http://www.euskonews.com/0474zbn/elkar_es.html) [última consulta: 15/04/2012]
- VALERO, Paula [com.] (2012): *Zonas de recursos//EL Arte en Acción (2003 <París-Brasil-Buenos Aires-Valencia> 2012)*. Valencia: Sala Parpalló-Diputación de Valencia [DVD complementario]

### 3. FUENTES ORALES

- GARCÍA MURIANA, Carmen (2006b): “Una Conversación con Esther Ferrer”. Estudio de la Artista, París, mayo [véase Anexo 3]. EN: GARCÍA MURIANA, Carmen (2014): *Esther Ferrer: La (re)acción como leitmotiv*. Alicante: Universidad Miguel Hernández de Elche [tesis doctoral].
- NAVARRETE, Carmen; RUIDO, María y VILA, Fefa (2004a): Entrevista a Esther Ferrer [París, 2004]. Publicada parcialmente en VVAA (2004): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. MACBA, Arteleku y UNIA; tomo I, pp. 130-131 [parte inédita usada con el permiso de las autoras].
- NAVARRETE, Carmen; RUIDO, María y VILA, Fefa (2004b): Entrevista a Mathilde Ferrer [París, 2004]. Se hace referencia a ella y se citan breves extractos en VVAA (2004): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. MACBA, Arteleku y UNIA; tomo I



# BIBLIOGRAFÍA 2

## ESCRITOS DE ESTHER FERRER EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Esta bibliografía es de carácter inédito, y por ende supone una contribución de la tesis. Ha sido confeccionado a partir: a) de la búsqueda continua en hemerotecas físicas y electrónicas a partir del conocimiento de su participación en diversas publicaciones durante su etapa de producción periodística (2005), información corroborada en la conversación mantenida en 2006 (Anexo 3); y b) del vaciado y documentación de los archivadores físicos del Archivo de la artista en París (2010)<sup>1</sup>. El documento sigue un orden cronológico ascendente, y dentro de cada año, las referencias han sido ordenadas alfabéticamente, también en modo ascendente.

---

<sup>1</sup> Para conocer los períodos exactos en los que Esther Ferrer escribió para diversas publicaciones, véase el apartado 2.1.1. del Capítulo III (especialmente, en relación a los artículos que no se han podido fechar con exactitud por falta de datos en el documento revisado, en los que en su referencia, cuando ha sido posible se ha incluido un período aproximado de publicación).

# 1976

- FERRER, Esther (1976a): “Orgías y misterios de Hermann Nitsch. La sangre como color y como tema”. *El País*, <Arte>, 30/12/1976, p. 23
- FERRER, Esther (1976b): “Ben Vautier se expuso a sí mismo. Y se fijó un cartel: Mírame, es suficiente”. *El País*, <Reportaje>, 09/12/1976
- FERRER, Esther (1976c): “Primera exposición póstuma de Calder”. *El País*, <Cultura> Madrid, 23/12/1976

# 1977

- FERRER, Esther (1977a): “Marcel Duchamp inaugura el Centro Pompidou”. *El País*, <Cultura>, 20/02/1977
- FERRER, Esther (1977b): “«Para los pájaros», una reflexión más allá del silencio. Libro-entrevista con el compositor John Cage”. *El País*, <Cultura>, 4/03/1977
- FERRER, Esther (1977c): “Las «radios libres», un fenómeno en auge”. *El País*, «Sociedad», 05/10/1977, pp. 25-26
- FERRER, Esther (1977d): “El feminismo, entre la autonomía y la lucha de clases”. *El País*, <Sociedad/Reportaje> Madrid, 21/06/1977, p. 24
- FERRER, Esther (1977e): “Entrevista con el presidente del Sindicato de Siquiatras de Francia. «Hay que ir en contra de la organización de un poder psiquiátrico»”. *El País*, <Sociedad>, 29-09-1977, p. 25
- FERRER, Esther (1977f): “«El intelectual no debe estar al servicio ni del poder ni del pueblo». Entrevista con Bernard Henri Levy”. *El País*, <Libros>, 27/07/1977, p. 19
- FERRER, Esther (1977g): “Juicio contra seis feministas francesas que intervinieron en un aborto”. *El País*, <Sociedad>, 12/03/1977, p. 21
- FERRER, Esther (1977h): “Los homosexuales se organizan contra la represión”. *El País*, <Sociedad>, 07/07/1977, p. 21
- FERRER, Esther (1977i): “Exposición-homenaje a las víctimas de la sociedad”. *El País*, <Cultura>, 27/08/1977
- FERRER, Esther (1977j): “Sesenta años de pintura rusa «oficial»”. *El País*, <Cultura>, 19/08/1977
- FERRER, Esther (1977k): “Polémicos «nuevos» filósofos”. *Diario de Barcelona*, <Cultura. Crónicas desde París>, Barcelona, 17/07/1977, p. 24
- FERRER, Esther (1977l): “«París-Nueva York» en el Museo de Arte Moderno”. *Diario de Barcelona*, <Cultura. Crónicas desde París>, Barcelona, 13/09/1977, p. 25
- FERRER, Esther (1977m): “La rentrée de la avalancha de la nueva prensa y de la disidencia”. *Diario de Barcelona*, <Cultura. Crónicas desde París>, Barcelona, 25/09/1977, p. 25
- FERRER, Esther (1977n): “Concierto de Carlos Santos en París. Interpretó obras de John Cage”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 12/02/1977
- FERRER, Esther (1977o): “Festival Internacional de Cine Fantástico en París”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 17/03/1977
- FERRER, Esther (1977p): “George Sand, su vida y su época. Exposición-homenaje en París

- en el centenario de su muerte". *El País*, <Cultura>, Madrid, 18/03/1977
- FERRER, Esther (1977q): "Termina en París el Festival de Cine Fantástico". *El País*, <Cultura> Madrid, 01/04/1977
- FERRER, Esther (1977r): "La prensa feminista celebra su primer encuentro internacional". *El País*, <Sociedad>, Madrid, 02/04/1977
- FERRER, Esther (1977s): "Agnes Varda y la fuerza vital femenina Entrevista con la realizadora francesa: feminismo y cine". *El País*, <Cultura>, Madrid, 23/04/1977
- FERRER, Esther (1977t): "Entrevista con la novelista exiliada en París". *El País*, <Cultura>, Madrid, 28/05/1977
- FERRER, Esther (1977u): "Julio Cortázar: literatura y fascismo". *El País*, <Reportaje>, Madrid, 02/07/1977
- FERRER, Esther (1977v): "Las comunas de «análisis accional» se extienden por Europa". *El País*, <Última-Reportaje>, Madrid, 18/09/1977
- FERRER, Esther (1977w): "Carmelo Bene y los ritmos africanos en el Festival de Otoño de París". *El País*, <Cultura>, Madrid, 30/09/1977, p. 30

## 1978

- FERRER, Esther (1978): "Feria Internacional de París". *El País*, <Cultura>, 26/10/1978
- FERRER, Esther (1978b): "Elecciones legislativas francesas: Candidatura verde: ecologismo, una forma de vivir". *Egin*, <Opinión>, Hernani, 08/03/1978, p.14
- FERRER, Esther (1978c): "Jornadas internacionales de radios libres en París: Emisoras piratas contra el monopolio informativo". *Egin*, <Opinión>, Hernani, 12/04/1978, p. 14
- FERRER, Esther (1978d): "Mayo del 68: algo más que una revuelta estudiantil (I): Cuando la realidad se duerme en las cátedras, se despierta en la calle". *Egin*, <Opinión>, Hernani, 07/05/1978, p. 14
- FERRER, Esther (1978e): "Mayo del 68: algo más que una revuelta estudiantil (II): Contra la escuela-cuartel y la fábrica-prisión". *Egin*, Hernani, 10/05/1978
- FERRER, Esther (1978f): "Mayo del 68: algo más que una revuelta estudiantil (III): Gobierno y oposición tratan de controlar el impulso revolucionario". *Egin*, <Opinión>, Hernani, 11/05/1978, p. 14
- FERRER, Esther (1978g): "Mayo del 68: algo más que una revuelta estudiantil (y IV): Un sueño revolucionario que echó raíces". *Egin*, <Opinión>, Hernani, 12/05/1978, p. 14
- FERRER, Esther (1978h): "Alain Krivine: «Todavía estamos aprendiendo de mayo 68»". *Egin*, <Temas>, Hernani, 25/05/1978, p. 16
- FERRER, Esther (1978i): "S.O.S. mujeres maltratadas: Violencia pública y privada contra la mujer". *Egin*, <Opinión>, Hernani, 02/07/1978, p. 13
- FERRER, Esther (1978j): "A vueltas con la democracia en la información: en radio, la libertad es posible". *Egin*, <Opinión>, Hernani, 01/11/1978, p. 18
- FERRER, Esther (1978k): "Una colaboración «Claca-Miró»: «Mori el Merna» o lo grotesco del poder". *Egin*, <Kultura> Hernani, 03/11/1978, p.27

- FERRER, Esther (1978l): “La inseminación artificial, un atentado al machismo”. *Egin*, Hernani, 02/12/1978
- FERRER, Esther (1978m): “Las niñas mártires no celebrarán el «año internacional del niño»”. *Egin*, <Opinión>, Hernani, 30/12/1978, p. 13
- FERRER, Esther (1978n): “Inaugurada en París la Feria Internacional de Arte Contemporáneo”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 20/10/1978
- FERRER, Esther (1978o): “El arte japonés, sorpresa en el Festival de Otoño de París”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 07/11/1978
- FERRER, Esther (1978p): “«Alfredo» – Jornadas Internacionales de Radios Libres en París”. *Punto y Coma*, <Noticias>, nº 7, 1ª Quincena, 05/1978
- FERRER, Esther (1978q): “Penas de amor de una gata inglesa”. *Punto y Coma*, <Teatro>, nº 7, 1ª Quincena, 05/1978
- FERRER, Esther (1978r): “«La violencia significa el fin del pensamiento» [Entrevista a Maria Antonietta Macciocchi]”. *Punto y Coma*, <La teoría>, nº 6, 2ª Quincena, 04/1978
- FERRER, Esther (1978s): “La inseminación artificial humana: los bancos de esperma”. *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, nº 351, Barcelona, 8-14/12/1978
- FERRER, Esther (1978t): “El Taller Estudio de John Cage”. *Punto y Coma*, 11-12, Barcelona

## 1979

- FERRER, Esther (1979a): “Cinco años de la «ley Veil»”, *El País*, <Sociedad>, 24/04/1979, p. 30
- FERRER, Esther (1979b): “Prácticas rituales y violación de derechos humanos/1. Treinta millones de niñas y adolescentes son sometidas a mutilaciones sexuales”, *El País*, <Reportaje/Sociedad>, 17/03/1979
- FERRER, Esther (1979c): “Prácticas rituales y violación de derechos humanos/2. La infibulación y la excisión anulan la capacidad sexual de la mujer”, *El País*, <Reportaje/Sociedad>, 18/03/1979
- FERRER, Esther (1979d): “Año Internacional del Niño. El problema de los niños mártires: Entrevista con el Dr. Strauss”, *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, nº 357, Barcelona, 29/01/1979, pp. 72-73
- FERRER, Esther (1979e): “Las marionetas de Paul Klee, expuestas en París”. *El País*, <Sociedad>, 21/02/1979; [www.elpais.com/hemeroteca](http://www.elpais.com/hemeroteca) [última consulta: 10/10/2006].
- FERRER, Esther (1979f): “Retrospectiva Magritte”. *El País*, <Crítica/Cultura>, 01/02/1979; [www.elpais.com/hemeroteca](http://www.elpais.com/hemeroteca) [última consulta: 10/10/2006].
- FERRER, Esther (1979g): “El Museo de Arte Ruso Contemporáneo en el exilio reúne más de 700 obras de cien pintores. Entrevista con su director, Alexandre Gleser”. *El País*, <Cultura>, 02/08/1979
- FERRER, Esther (1979h): “La ley francesa del aborto, un paso todavía insuficiente”. *Egin*, <Opinión>, Hernani, 02/02/1979, p.13
- FERRER, Esther (1979i): “El tiempo de las estaciones, una exposición para la historia

- moderna. Se exhibe en el complejo cultural Georges Pompidou, de París" *El País*, <Cultura>, Madrid, 07/02/1979
- FERRER, Esther (1979j): "Los cortometrajes burlescos de George Méliés. En París se exhiben diecisiete obras inéditas". *El País*, <Crítica-Cultura>, Madrid, 07/04/1979
- FERRER, Esther (1979k): "Hiperrealismo: el arte de la frustración". *El País*, <Crítica>, Madrid, 24/05/1979
- FERRER, Esther (1979l): "Los «vagabundos celestes» y las nuevas generaciones rescatan un espacio poético abierto". *El País*, <Reportaje>, Madrid, 16/06/1979
- FERRER, Esther (1979m): "Un antiguo mercado de París, convertido desde ayer en «fórum artístico»". *El País*, <Cultura>, Madrid, 05/09/1979
- FERRER, Esther (1979n): "La sexualidad y el dinero, en el Museo Nacional de Arte Moderno de París". *El País*, <Cultura>, Madrid, 22/09/1979
- FERRER, Esther (1979o): "Campaña por la modificación de la ley francesa del aborto. «Ningún hombre decidirá por nosotras»". *Ere*, <Sociedad>, San Sebastián, Año 1, nº 6, 18-25/10/1979, pp. 42-43
- FERRER, Esther (1979p): "París-Moscú: escapar del control". *Ere*, <Cultura>, San Sebastián, Año 1, 22-27/10-4/11/1979, pp. 49-51
- FERRER, Esther (1979q): "El parto sin dolor, ese mito manipulado". *Ere*, <Sociedad>, San Sebastián, Año 1, nº 11, 22-29/11/1979, pp. 44-45
- FERRER, Esther (1979r): "Herencia Picasso. El precio de la hospitalidad francesa". *Ere*, <Cultura>, San Sebastián, Año 1, nº 13, 6-13/12/1979, pp. 53-55
- FERRER, Esther (1979s): "Año Internacional del Niño. El problema de los niños mártires: Entrevista con el Dr. Strauss". *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, nº 357, Barcelona, 29/01/1979, pp. 72-73
- FERRER, Esther (1979t): "Vasectomía anticonceptiva en Francia". *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, nº 369, Barcelona, 19/04/1979, pp. 24-33
- FERRER, Esther (1979u): "La andrología, en Francia: Entrevista con el Dr. Fonty, del Hospital Antoine-Béclère de Clamart". *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, nº 380, Barcelona, 6-12/07/1979, pp. 21-24
- FERRER, Esther (1979v): "«El intelectual»: coloquio internacional de psicoanálisis". *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, Barcelona, 15/09/1979, p. 21
- FERRER, Esther (1979w): "«El tiempo de las estaciones»: Exposición del Centro de Creación Industrial en el Centro Cultural Georges Pompidou". *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, nº 361, Barcelona, 16/02/1979, pp. 107-109
- FERRER, Esther (1979x): "Exposición París-Moscú. Centro Cultural Georges Pompidou". *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, nº 391, Barcelona, 5-11/10/1979, pp. 129-134
- FERRER, Esther (1979y): "XXV Edición de los Encuentros de Bichat". *Jano*, <Crónica Internacional. París>, nº 381, Barcelona, 6-12/07/1979, pp.18-22
- FERRER, Esther (1979z): "John Cage, entre la disciplina matemática y el azar. Entrevista con el escritor, micólogo, dibujante y compositor.". *El País*, <Arte>, nº 3, Madrid, 17/11/1979, pp.18-22

# 1980

- FERRER, Esther (1980a): “Aprender Idiomas a ritmo de escoba y bayeta. Informe testimonio: De <au pair>, españolas en París”. *Dunia*, Año V, nº 68, febrero 1980, pp. 36-39
- FERRER, Esther (1980b): “Gisele Halimi. «La violación no es sólo un crimen sexista, sino cultural». *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, Año 2, 24-31/01/1980, pp. 29-32
- FERRER, Esther (1980c): “Declaraciones de la presidenta de la Asociación Parisina de Acción y Defensa de las Mujeres Prostituidas: «Pretendemos que nos respeten»”. *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, 13/08/1980, pp. 21-24
- FERRER, Esther (1980d): “Entrevista con el Dr. Odent. Parir en el agua”. *Ere*, <Mujer>, San Sebastián, 8/10/1980, pp. 33-35
- FERRER, Esther (1980e): “Esther Ferrer Una razón más para continuar”. *El País*, <Tribuna-Cultura>, Madrid, 17/04/1980
- FERRER, Esther (1980f): “Más de trescientos artistas participan en la Bienal de París”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 24/09/1980
- FERRER, Esther (1980g): “Bienal de París: un poco de todo y por su orden”. *El País*, <Artes>, Madrid, 04/10/1980, pp. 3-4
- FERRER, Esther (1980h): “La tecnología descubre la inquietante vida interior de las obras maestras”. *El País*, <Última -Reportaje>, Madrid, 09/12/1980
- FERRER, Esther (1980i): “Polémica exposición en el Centro Pompidou. Dalí, de la genialidad al histrionismo”. *Ere*, <Cultura>, San Sebastián, Año 2, nº 20, 1-8/02/1980, pp. 54-55
- FERRER, Esther (1980j): “Mujeres que quieren ser madres y seguir solteras”. *Ere*, <Sociedad>, San Sebastián, Año 2, nº 21, 7-13/02/1980, pp. 44-45
- FERRER, Esther (1980k): “May Picqueray: «Ni Dios ni dueño»”. *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, Año 2, nº 26, 14-21/03/1980, pp. 29-32
- FERRER, Esther (1980l): “El psicoanálisis, de nuevo a debate. Lacan o el padre severo persevera”. *Ere*, <Cultura>, San Sebastián, Año 2, nº 26, 14-21/03/1980, pp. 49-52
- FERRER, Esther (1980m): “Jorge Semprum: «Mi única razón de vivir es la vida misma»”. *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, Año 2, nº 29, 3-10/04/1980, pp. 29-32
- FERRER, Esther (1980n): “Se ofrece: Refugio a mujeres maltratadas”. *Ere*, <Mujer>, San Sebastián, Año 2, nº 28/29, 3/04/1980, pp. 44-46
- FERRER, Esther (1980o): “Hombres que no quieren concebir”. *Ere*, <Mujer>, San Sebastián, Año 2, nº 35, 15-22/05/1980, pp. 42-43
- FERRER, Esther (1980p): “Paco Ibáñez: «Vivo en estado permanente de canción»”. *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, 4/06/1980, pp. 29-32
- FERRER, Esther (1980q): “María Casares: «Teatro y vida son lo mismo»”. *Ere*, <Entrevista> San Sebastián, 18/06/1980, pp. 30-33
- FERRER, Esther (1980r): “«Polaroid Art», el arte de lo instantáneo”. *Ere*, <Cultura>, San Sebastián, 23/07/1980, pp. 52-53
- FERRER, Esther (1980s): “Autora de «Voyage en Picasso». Helene Parmelin: Picasso y la pasión creadora”. *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, 30/07/1980, pp. 21-24

- FERRER, Esther (1980t): “Viejas y nuevas formas de vida. Vagabundos, nómadas, viajeros”. *Ere*, <Sociedad>, San Sebastián, 27/08/1980, pp. 25-28
- FERRER, Esther (1980u): “Arte joven en París. XI Bienal Internacional de París. Joven arte, arte joven”. *Ere*, <Cultura>, San Sebastián, 15/10/1980, pp. 39-41
- FERRER, Esther (1980v): “Caluche, candidato a la presidencia francesa: «No sé nada de política, no me interesa, no voto, no tengo programa, ni nada que enseñar salvo mi culo»”. *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, 24/10/1980, pp. 27-31
- FERRER, Esther (1980x): “Forum de Les Halles. Exposición sobre «Art Forain»”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, nº 419, Barcelona, 18-24/04/1980, pp. 137-139
- FERRER, Esther (1980y): “La otra mitad de la vanguardia 1910-1940”. *Ere*, nº 26, año 2, San Sebastián, 14-21/03/1980, pp. 46-47

## 1981

- FERRER, Esther (1981a): “El «body building», la última moda USA”. *Ere*, <Sociedad>, San Sebastián, 20/05/1981, pp. 27-29
- FERRER, Esther (1981b): “Exposición de Pablo Gargallo en el Museo de Arte Moderno de París”. *El País*, <Cultura>, 18/01/1981
- FERRER, Esther (1981c): “El Kabuky japonés presenta en París su teatro subversivo”. *El País*, <Cultura>, 10/12/1981
- FERRER, Esther (1981d): “Exposición en París del arte alemán de hoy”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 11/02/1981
- FERRER, Esther (1981e): “El compositor John Cage desentraña el mundo caótico de una novela de Joyce. Estreno en París de la obra «Roaratorio»”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 20/02/1981
- FERRER, Esther (1981f): “Los caballos de la plaza de San Marcos de Venecia pasean por el mundo su misteriosa historia”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 09/06/1981
- FERRER, Esther (1981g): “«París-París, 1937-1957»: el arte de la guerra y la posguerra en una gran exposición del Centro Pompidou”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 24/06/1981
- FERRER, Esther (1981h): “«La identidad italiana», representada por las dos últimas décadas de su pintura en el Centro Pompidou, de París”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 24/07/1981
- FERRER, Esther (1981i): “El barroco domina en el otoño artístico de París. Tres exposiciones de este estilo abiertas en la capital francesa”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 03/12/1981
- FERRER, Esther (1981j): “De la asociación por el derecho a morir con dignidad. Michel Lee Landa: «Hay que reconocer el derecho a morir»”. *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, 14/01/1981, pp. 23-26
- FERRER, Esther (1981k): “Exposición en Bobourg de París: Las corrientes realistas en los años veinte”. *Ere*, <Cultura>, San Sebastián, 21/01/1981, pp. 37-?
- FERRER, Esther (1981l): “A.F.I.: Nuevo centro de documentación de mujeres. Contra una información machista”. *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, 25/02/1981, pp. 34-35
- FERRER, Esther (1981m): “Libe ha muerto, viva Liberation”. *Ere*, <Sociedad>, San Sebastián, 14/03/1981, pp. 25-28

- FERRER, Esther (1981n): “Por la transgresión, contra la norma”. *Ere*, <Sociedad>, San Sebastián, 1/04/1981, p. 29
- FERRER, Esther (1981o): “El arte alemán de hoy”. *Ere*, <Cultura>, San Sebastián, 22/04/1981, pp. 42-43
- FERRER, Esther (1981p): “Como una brisa de mayo del 68”. *Ere*, San Sebastián, 20/05/1981, p. 17
- FERRER, Esther (1981q): “Sean Mac Bride, fundador de Amnistía Internacional”. *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, 10/06/1981, pp. 18-21
- FERRER, Esther (1981r): “Marguerite Lacarriere: La dulce profesión de sopladora de azúcar”. *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, 3/06/1981, pp. 22-24
- FERRER, Esther (1981s): “Centro Cultural del Marais. Hokusai, «el loco de la pintura» y su tiempo”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, nº 452, Barcelona, 2-8/01/1981, pp. 85-86
- FERRER, Esther (1981t): “El año internacional del minusválido. Exposición «Diferencias, ¿indiferencia?»», en el Centro Cultural Georges Pompidou”. *Jano*, nº 469, Barcelona, 1-7/05/1981, pp. 120-122
- FERRER, Esther (1981u): “París-París 1937/57 Centro Cultural Georges Pompidou”. *Jano*, nº 492, Barcelona, 11/1981, pp. 103-105

## 1982

- FERRER, Esther (1982a): “La obra de Pollock, expuesta en el Pompidou, refleja la vida legendaria y trágica del pintor”. *El País*, <Cultura>, 07/03/1982
- FERRER, Esther (1982b): “«Existe un fascismo cotidiano que se ejerce contra la mujer». Entrevista con Yvette Roudy, ministra francesa de los Derechos de la Mujer”. *El País*, <Sociedad>, 03/05/1982, p. 25
- FERRER, Esther (1982c): “La muerte de una niña de tres meses en Francia reaviva las críticas contra la escisión ritual”. *El País*, <Sociedad>, 11/08/1982
- FERRER, Esther (1982d): “Retratos de mujeres dominan en la exposición picassiana abierta en el Marais de París. La antológica del malagueño se complementa con una muestra de la obra de Vostell”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 04/06/1982
- FERRER, Esther (1982e): “Francia reúne toda la obra de Braque para conmemorar el centenario del pintor de «la emoción contenida»”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 01/07/1982
- FERRER, Esther (1982f): “París y Madrid celebran el 70º aniversario del compositor vanguardista norteamericano John Cage. La Fundación March le dedica su segunda «velada fonética»”. *El País*, <Cultura> Madrid, 06/10/1982
- FERRER, Esther (1982g): “Los tambores de Calanda, Rabal y las hormigas españolas protagonizan el homenaje a Buñuel en París”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 19/11/1982
- FERRER, Esther (1982h): “Grand-Palais de París. Una gran aventura: la creación de la escritura”. *Jano*, nº 538, Barcelona, 15-21/10/1982, pp. 120-123
- FERRER, Esther (1982i): “Ives Tanguy: la fidelidad surrealista”. *Jano*, Barcelona, 24-30/09/1982, pp. ¿?-102
- FERRER, Esther (1982j): “Centro audiovisual Simone de Beauvoir”. *El País*, Madrid

# 1983

- FERRER, Esther (1983): "Artistas del mundo entero exponen en París sus obras contra el 'apartheid'". *El País*, <Cultura>, 27/12/1983
- FERRER, Esther (1983b): "«La oreja olvidada»". *Jano*, nº 551, Barcelona, 14-20/01/1983, pp. 103-104
- FERRER, Esther (1983c): "Museo Nacional de Historia Natural. Los frescos del desierto del Gobi". *Jano*, Barcelona, 1983, pp. 159-161
- FERRER, Esther (1983d): "Centro Georges Pompidou. Yves Klein". *Jano*, <Información médica profesional>, nº 569, Barcelona, 20-26/05/1983, pp. 149-151
- FERRER, Esther (1983e): "Gran Palais de París. Eduard Manet (1832-1883)". *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 573, Barcelona, 17-23/06/1983, pp. 127-129
- FERRER, Esther (1983f): "Las dos caras de la imagen: Magritte y la publicidad". *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 576, Barcelona, 8-14/07/1983, pp. ¿?-96
- FERRER, Esther (1983g): "La pintura napolitana de Caravaggio a Giordano". *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 583, Barcelona, 23-29/09/1983, pp. 128-130
- FERRER, Esther (1983h): "«La Exposición de las Exposiciones»". *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 585, Barcelona, 7-13/10/1983, pp. 141-142
- FERRER, Esther (1983i): "Colección Gulandris-Grand Palais. El arte de las Cícladas". *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 592, Barcelona, 25/11-1/12/1983, pp. 127-131
- FERRER, Esther (1983j): "Grupo Cobra, una serpiente en París". *Lápiz*, <Tendencias/ Movimientos>, nº 2, enero 1983, pp. 18-23
- FERRER, Esther (1983k): "El cuadro es un enemigo violento [Entrevista a Eduardo Arroyo]". *Lápiz*, <Pintura>, nº 3, febrero 1983, pp. 24-29
- FERRER, Esther (1983l): "Los muros tienen la palabra". *Lápiz*, <Pintura>, nº 4, marzo 1983, pp. 44-47
- FERRER, Esther (1983m): "El aspecto misterioso de los objetos. Giorgio de Chirico en París". *Lápiz*, <Pintura>, nº 5, abril 1983, pp. 16-20
- FERRER, Esther (1983n): "Yves Klein: «El azul es mi color»". *Lápiz*, <Pintura>, nº 6, mayo 1983, pp. 40-43
- FERRER, Esther (1983o): "El Cristo de Cimbaue salvado de las aguas.". *Lápiz*, <Restauración>, nº 7, junio 1983, pp. 47-50
- FERRER, Esther (1983p): "Los frescos del desierto de Gobi". *Lápiz*, <Arqueología>, nº 8, julio 1983, pp. 44-46
- FERRER, Esther (1983q): "Magritte: los dos polos de la imagen". *Lápiz*, <Pintura>, nº 9, octubre 1983, pp. 17-19
- FERRER, Esther (1983r): "Anticuarios para todos los gustos". *Lápiz*, <Antigüedades>, nº 11, diciembre 1983, pp. 44-46
- FERRER, Esther (1983s): "Australia: Dos mundos al otro extremo del mundo". *Lápiz*, <Pintura/ Escultura>, nº 11, diciembre 1983, pp. 52-55

# 1984

- FERRER, Esther (1984a): “París expone ‘el siglo de Kafka’ con el fetichismo de todos los objetos que el escritor quiso destruir”. *El País*, <Cultura>, 30/07/1984; www.elpais.com/hemeroteca [última consulta: 10/10/2006]
- FERRER, Esther (1984b): “Museo Rodin. Camille Claudel (1864-1943)”. *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 620, Barcelona, 8-14/06/1984, pp. ¿?-97
- FERRER, Esther (1984c): “Camille Claudel, ¿víctima de su locura o de la de otros?”. *El Globo* [original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]
- FERRER, Esther (1984d): “Exposición antológica de Camille Claudel”. [original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]
- FERRER, Esther (1984e): “Rousseau, ni aduanero ni ingenuo”. *El País*, <Artes>, 27/10/1984, p. 4.
- FERRER, Esther (1984f): “Intrivista a Eduardo Arroyo: Il quadro? Un nemico violento che ho sfidato per la mia Spagna”. *Leader*, <Suplemento Leader Arte>, Año IV, nº 4, Roma, 04/1984, pp. 12-16
- FERRER, Esther (1984g): “E il pioniere del West sognò di inventare l’arte degli States”. *Leader*, <Suplemento Leader Arte>, Año IV, nº 6, Roma, 06/1984, p. 24
- FERRER, Esther (1984h): “[título sin identificar]”. *Jano*, <Medicina y Humanidades>, nº 619, Barcelona, 1-7/06/1984, pp. ¿?-90
- FERRER, Esther (1984i): “Grand Palais de París. La colección Ménil”. *Jano*, <Medicina y Humanidades>, nº 621, Barcelona, 15-21/06/1984, pp. 105-108
- FERRER, Esther (1984j): “Obras maestras de la pintura americana (1760-1910)”. *Jano*, <Medicina y Humanidades>, nº 622, Barcelona, 22-28/06/1984, pp. 109-112
- FERRER, Esther (1984k): “Le Louvre des Antiquaires. Charles Schneider, maitre verrier”. *Jano*, <Medicina y Humanidades>, nº 626, Barcelona, 20/07-6/09/1984, pp. 49-51
- FERRER, Esther (1984l): “Grand Palais. París. Tesoros de la antigua Nigeria”. *Jano*, <Medicina y Humanidades>, nº 627, Barcelona, 7-13/09/1984, pp. 68-72
- FERRER, Esther (1984m): “«Balthus» en el Centro Cultural Georges Pompidou”. *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 599, Barcelona, 13-19/01/1984, pp. 89-92
- FERRER, Esther (1984n): “Australia en el Festival de Otoño de París”. *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 600, Barcelona, 20-26/01/1984, pp. 85-88
- FERRER, Esther (1984o): “Artistas del mundo entero contra el «apartheid»”. *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 601, Barcelona, 2/02/1984, pp. 117-122
- FERRER, Esther (1984p): “Homenaje a Rafael en el quinto centenario de su nacimiento”. *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 603, Barcelona, 10-16/02/1984, pp. 113-119
- FERRER, Esther (1984q): “«Rodin, las manos, los cirujanos»”. *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 605, Barcelona, 24/02/1984
- FERRER, Esther (1984r): “Museo de Artes Decorativas. Los Forquet: una dinastía de joyeros franceses”. *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 608, Barcelona, 16-22/03/1984, pp. 109- ¿?

- FERRER, Esther (1984s): “Exposición «Bonnard» en el Centro Georges Pompidou”. *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 611, Barcelona, 6-12/04/1984, pp. 125-126
- FERRER, Esther (1984t): “Rousseau en el Grand Palais”. *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº Extra, Barcelona, 10/1984, pp. 120-121
- FERRER, Esther (1984u): “Centro Georges Pompidou. Retrospectiva de De Kooning”. *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 631, Barcelona, 5-11/10/1984, pp. 121-125
- FERRER, Esther (1984v): “Tres proyectos en vías de realización. El Gran Louvre, el Museo de Orsay y el Museo Picasso”. *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 635, Barcelona, 2-8/11/1984, pp. 119-122
- FERRER, Esther (1984w): “La obra sobre papel de Marc Chagall en el Centro Georges Pompidou”. *Jano*, <Medicina y Humanidades. Reportaje>, nº 633, Barcelona, 19-25/10/1984, pp. 117-121
- FERRER, Esther (1984x): “Richard Serra: «se hace camino al andar»”. *Lápiz*, <Escultura>, nº 14, marzo 1984, pp. 21-23
- FERRER, Esther (1984y): “Una dinastía de joyeros”. *Lápiz*, <Joyería>, nº 17, junio 1984, pp. 64-66
- FERRER, Esther (1984z): “Georges Jeanclos: La escultura como pasión”. *Lápiz*, <Escultura>, nº 18, julio 1984, pp. 52-[57]
- FERRER, Esther (1984za): “Anselm Kiefer. Entre el presente y la historia”. *Lápiz*, <Pintura>, nº 19, octubre 1984, pp. 52-53
- FERRER, Esther (1984zb): “La historia de Ruth [Francken]”. *Lápiz*, <Fotografía>, nº 20, noviembre 1984, pp. 62-65
- FERRER, Esther (1984zc): “La visión panorámica de Joachim Bonnemaison”. *Lápiz*, <Fotografía>, nº 21, diciembre 1984, pp. 45-49
- FERRER, Esther (1984zd): “Intime et personnel: une proposition ZAJ (Mode d’emploi)” *Banana Split*, nº 12, Marsella/Aix-en-Provence, enero-mayo, pp.107-117

## 1985

- FERRER, Esther (1985): “Telas para monumentos y espacios. Christo: «La gente no conoce mi nombre, pero conoce mis obras». Tras 10 años de gestiones, el artista empaqueta el Pont Neuf, el puente más antiguo de París”. *El País*, <Entrevista> Madrid, 22/09/1985
- FERRER, Esther (1985b): “El Centro Pompidou de París expone la colección de Kahnweiler y rinde homenaje a Joan Miró”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 03/01/1985
- FERRER, Esther (1985c): “La exposición ‘Los inmateriales’ muestra en París la decrepitud de la modernidad”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 17/05/1985
- FERRER, Esther (1985d): “Proyectos monumentales para una ciudad. Una inmensa habitación para el impresionismo”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 17/09/1985
- FERRER, Esther (1985e): “El fármaco abortivo RU 486, presentado en el Hospital Bicêtre: Puede interrumpir embarazos de menos de 6 semanas” *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> nº 644-H, Barcelona, 25/01-05/02/1985, p. 16
- FERRER, Esther (1985f): “Primeros dictámenes del Comité de Ética: El uso científico de

fetos humanos, la investigación en seres vivos y las técnicas de reproducción artificial".

*Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, nº 646-H, Barcelona, 18/02-01/03/1985, pp. 18-19

–FERRER, Esther (1985g): "El SIDA podría estar causado por más de un virus: Los virólogos franceses dudan de que el HTLV III sea el auténtico". *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 29, nº 661-H, Barcelona, 30/09-11/10/1985, pp. 557-558

–FERRER, Esther (1985h): "Dos nuevas técnicas de diagnóstico en el servicio hospitalario: Permiten establecer el mapa del funcionamiento del cerebro". *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 29, nº 662-H, Barcelona, 12-23/10/1985, pp. 759-760

–FERRER, Esther (1985i): "La Seguridad Social francesa cumple 40 años: El sistema parece haber entrado en crisis y necesita una revisión". *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 29, nº 664-H, Barcelona, 05-16/11/1985, pp. 1250-1251

–FERRER, Esther (1985j): "Gran Palais. París. «El impresionismo y el paisaje francés»". *Jano*, <Arte>, nº 652, Barcelona, 1-12/05/1985, pp.115-116

–FERRER, Esther (1985k): "Jean Helion, loco por la pintura". *Lápiz*, <Pintura>, nº 23, febrero 1985, pp. 62-65

–FERRER, Esther (1985l): "La Bienal de París. Grandeza y miseria de la imagen". *Lápiz*, <Exposiciones>, nº 25, mayo 1985, pp. 16-20

–FERRER, Esther (1985m): "Wolf Vostell o el exilio de la incompreensión [Entrevista]". *Lápiz*, <Otros lenguajes>, nº 25, mayo 1985, pp. 22-27

–FERRER, Esther (1985n): "Los inmateriales". *Lápiz*, <Exposiciones>, nº 27, julio 1985, pp. 36-38

–FERRER, Esther (1985o): "Museo del Louvre, la pirámide de la discordancia". *Lápiz*, <Museos>, nº 27, julio 1985, pp. 61-64

–FERRER, Esther (1985p): "Christo empaqueta, por fin, el Pont Neuf". *Lápiz*, <Otros lenguajes>, nº 28, octubre 1985, p. 67

–FERRER, Esther (1985q): "En clave de Klee". *Lápiz*, <Pintura>, nº 30, diciembre 1985, pp. 16-17

## 1986

–FERRER, Esther (1986a): "«La música, la bien amada embrujada» de Paul Klee.

Presentada en París una exposición que recoge la pasión musical del pintor". *El País*, <Cultura>, Madrid, 11/01/1986

–FERRER, Esther (1986b): "El Centro Georges Pompidou de París expone una muestra sobre el esplendor y la decadencia de Viena. El museo ha recopilado gran parte de las obras de Klimt, Schönberg y Kokoschka". *El País*, <Cultura>, Madrid, 27/03/1986

–FERRER, Esther (1986c): "Robert Wilson o el virtuosismo de la iluminación. El creador norteamericano presenta su montaje de «Alcestes» en el Festival de Otoño de París". *El País*, <Cultura>, Madrid, 27/09/1986

–FERRER, Esther (1986d): "La abstracción reaparece en París. La Feria Internacional de Arte Contemporáneo, un termómetro del mercado artístico 16º Festival de Otoño de París". *El País*, <Cultura>, Madrid, 31/10/1986

- FERRER, Esther (1986e): “París, «tomada» por la fotografía. 90 exposiciones ocupan galerías, tabernas y capillas”. *El País*, <Crítica>, Madrid, 26/11/1986
- FERRER, Esther (1986f): “Debate nacional en Francia: la experimentación sobre enfermos comatosos”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> (Medicina y Humanidades, nº 1), Vol. 30, nº 707, Barcelona, 12-17/01/1986, p. 17
- FERRER, Esther (1986g): “Las comadronas francesas autorizadas a efectuar ecografías: Polémica sobre competencias”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> (Medicina y Humanidades, nº 6), Vol. 30, nº 716, Barcelona, 07-12/03/1986, pp. 20-21
- FERRER, Esther (1986h): “Nuevo método de diagnóstico de las enfermedades congénitas”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> (Medicina y Humanidades, nº 7), Vol. 30, nº 718, Barcelona, 19-24/03/1986, pp. 19-20
- FERRER, Esther (1986i): “Euroespoir, proyecto europeo de lucha contra el cáncer: De llevarse a cabo, la mortalidad podría reducirse en un 10%”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> (Medicina y Humanidades, nº 10), Vol. 30, nº 722, Barcelona, 12-17/04/1986, pp. 21-22
- FERRER, Esther (1986j): “Rechazo a las experiencias terapéuticas sobre pacientes en estado vegetativo crónico: El Comité de Ética francés se define sobre la cuestión”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> (Medicina y Humanidades, nº 12), Vol. 30, nº 726, Barcelona, 06-11/05/1986, pp. 26-27
- FERRER, Esther (1986k): “Cambio de política sanitaria en Francia”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> (Medicina y Humanidades, nº 13), Vol. 30, nº 727, Barcelona, 12-17/05/1986, pp. 31-32
- FERRER, Esther (1986l): “El SIDA en Francia”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> (Medicina y Humanidades, nº 14), Vol. 30, nº 729, Barcelona, 24-29/05/1986, pp. 95-96
- FERRER, Esther (1986m): “¿Peligra efectivamente el secreto médico”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> (Medicina y Humanidades, nº 15), Vol. 30, nº 731, Barcelona, 05-10/06/1986, p. 10
- FERRER, Esther (1986n): “Las «medicinas paralelas» se institucionalizan en Francia: El gobierno subvenciona con 25 millones de francos una Fundación”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> (Medicina y Humanidades, nº 3), Vol. 31, nº 736, Barcelona, 05-10/07/1986, pp. 13-14
- FERRER, Esther (1986o): “París 23-25 de junio de 1986: II Conferencia Internacional sobre el SIDA”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> (Medicina y Humanidades, nº 4), Vol. 31, nº 738, Barcelona, 17/07-05/09/1986, pp. 27-29
- FERRER, Esther (1986p): “Los médicos generalistas franceses cada vez más activos: Se está estructurando un sindicato autónomo para defender sus intereses”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> (Medicina y Humanidades, nº 7), Vol. 31, nº 742, Barcelona, 24-29/09/1986, pp. 19-20
- FERRER, Esther (1986q): “Rapidez y eficacia de los servicios de urgencia franceses”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> (Medicina y Humanidades, nº 12), Vol. 31, nº 742, Barcelona, 24-29/09/1986, pp. 19-20

750, Barcelona, 11-16/11/1986, pp. 19-20

–FERRER, Esther (1986r): “El Plan Chalandon de lucha contra la droga, muy discutido por los especialistas, fundamentalmente médicos”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, (Medicina y Humanidades, nº 14) Vol. 31, nº 754, Barcelona, 05-10/12/1986, pp. 21-22

–FERRER, Esther (1986s): “Fernando Lerín, un abstracto irreductible”. *Lápiz*, nº 31, enero 1986, pp. 48-50

–FERRER, Esther (1986t): “La tapicería en Francia, 1945-1985. Una tradición viviente”. *Lápiz*, <Textil>, nº 32, marzo 1986, pp. 30-35

–FERRER, Esther (1986u): “Francia: falsos vecinos”. *Lápiz*, <Pintura/Escultura>, nº 33, abril 1986

–FERRER, Esther (1986v): “Curt Asker: sans toit ni loi”. *Lápiz*, <Otros lenguajes>, nº 35, julio 1986, pp. 48-52

–FERRER, Esther (1986w): “Del poder de la imaginación a la imaginación del poder. La aventura surrealista alrededor de André Breton”. *Lápiz*, <Textil>, nº 35, julio 1986

–FERRER, Esther (1986x): “The Western Sculpture”. *Lápiz*, <Escultura>, nº 36, octubre 1986, pp. 42-46

–FERRER, Esther (1986y): “Agnés Varda. Un archivo de imágenes y sensaciones [Entrevista]”. [*El Globo* o *Jano*] , <Escultura>, nº 484, año 11. 1986, pp. 18-20

## 1987

–FERRER, Esther (1987a): “La exposición sobre «El Japón de las vanguardias», en París, muestra a los pioneros de las «performances». *El País*, <Cultura>, 27/02/1987

–FERRER, Esther (1987b): “Los dibujos-documento de Antonin Artaud, en el Centro Pompidou. «Maldición a quien los considere como obras de arte»”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 15/07/1987; [www.elpais.com/hemeroteca](http://www.elpais.com/hemeroteca) [última consulta: 10/10/2006].

–FERRER, Esther (1987c): “Las mil y una historias de Julian Schnabel. Con sólo 35 años, el artista neoyorquino presenta una retrospectiva en el Centro Pompidou”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 03/03/1987

–FERRER, Esther (1987d): “La otra mitad del arte”. *Lápiz*, <Estudios Arte>, nº 44, 10/1987, pp. 7-8

–FERRER, Esther (1987e): “Lentes con memoria”. *El Globo*, <Cultura / París/ Veinte años de GAMMA>, 30/10/1987, p. 100

–FERRER, Esther (1987f): “Nazi hasta la médula”. *El Globo*, <Cultura / Libros/ La verdad sobre Heidegger>, 13/11/1987, 84-85

–FERRER, Esther (1987g): “Jeanne Moreau vuelve a los escenarios franceses. La actriz representa en el Festival de Otoño de París «El relato de la sirvienta Zerline», de Hermann Broch”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 28/01/1987

–FERRER, Esther (1987h): “Los terremotos inspiran una exposición en el Grand Palais de París”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 20/04/1987

–FERRER, Esther (1987i): “El Centro Pompidou de París adelanta el diseño del fin de siglo. Ocho diseñadores anticipan «la expresión estilística del año 2000»”. *El País*,

<Cultura>, Madrid, 11/05/1987

–FERRER, Esther (1987j): “El alarido de Wuppertal. El hacer expresionista de Pina Bausch fascinó a la crítica y el público de París”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 23/05/1987

–FERRER, Esther (1987k): “Renzo Piano, el placer de construir. Los experimentos con las formas y materiales de un arquitecto «biotecnológico»”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 21/11/1987

–FERRER, Esther (1987l): “Luces del Norte. La pintura escandinava 1885-1905”. *Jano*, <Arte>, Vol. 32, nº 778, Barcelona, 5-11/06/1987, pp. 113-114

–FERRER, Esther (1987m): “El futuro de la protección social”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 32, nº 757, Barcelona, 09-15/01/1987, pp. 27-28

–FERRER, Esther (1987n): “El Consejo de Ministros aprueba el nuevo Proyecto de Ley de Reforma Sanitaria: Se trata de un proyecto que al parecer no ha satisfecho a nadie”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> Vol. 32, nº 759, Barcelona, 23-29/01/1987, p. 30

–FERRER, Esther (1987o): “Guía Ética Europea para inspirar la conducta profesional de los médicos: En su redacción participaron representantes de todos los países de la Comunidad Económica Europea”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 32, nº 768, Barcelona, 27/03-02/04/1987, pp. 19-20.

–FERRER, Esther (1987p): “Próxima comercialización del RU 486”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 32, nº 769, Barcelona, 03-09/04/1987, pp. 20-21

–FERRER, Esther (1987q): “Planificación de los trasplantes de órganos”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 32(nº 770), Barcelona, 10-16/04/1987, p. 21

–FERRER, Esther (1987r): “Petición de los médicos franceses en contra de la eutanasia activa”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 32, nº 773, Barcelona, 01-07/05/1987, p. 23

–FERRER, Esther (1987s): “Acuerdo franco-norteamericano sobre el SIDA”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 32, nº 776, Barcelona, 22-28/05/1987, pp. 23-24

–FERRER, Esther (1987t): “Perfil de la carrera médica, diferencias entre generalistas y especialistas”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 33, nº 780, Barcelona, 19-25/06/1987, pp. 25-26

–FERRER, Esther (1987u): “La huelga de los estudiantes de medicina, un catalizador del creciente malestar de los generalistas franceses”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 33, nº 783, Barcelona, 10-16/07/1987, p. 16

–FERRER, Esther (1987v): “En el año 2000, de los 200.000 médicos franceses, 70.000 serán mujeres”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 33, nº 785, Barcelona, 04-10/09/1987, pp. 14-16

–FERRER, Esther (1987w): “Medidas de urgencia para salvar la Seguridad Social francesa”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 33, nº 787, Barcelona, 18-24/09/1987

–FERRER, Esther (1987x): “El termalismo francés en el banquillo”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 33, nº 791, Barcelona, 16-22/10/1987, p. 14

–FERRER, Esther (1987y): “MEDICON TV”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional.

Francia>, Vol. 33, nº 793, Barcelona, 30/10-05/11/1987, p. 33

–FERRER, Esther (1987z): “La lucha contra el tabaquismo insiste en dos puntos: protección de los jóvenes y de los no fumadores”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 33, nº 794, Barcelona, 06-12/11/1987, pp. 20-23

–FERRER, Esther (1987za): “La Justicia francesa declara ilícita la práctica de «madres portadoras»”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 33, nº 796, Barcelona, 20-26/11/1987, p. 22

–FERRER, Esther (1987zb): “Menstruación y tentativas de suicidio”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 33, nº 798, Barcelona, 04-10/12/1987, pp. 17-18

–FERRER, Esther (1987zc): “La prevención pasa por el preservativo”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 33, nº 799, p.2223, Barcelona, 11-17/12/1987, p. 11

–FERRER, Esther (1987zd): “Entrevista con Gae Aulenti. Museo de Orsay, el s. XIX en todo su esplendor”. *Lápiz*, nº 39, febrero 1987, pp. 19-22

–FERRER, Esther (1987ze): “Cuatro ceramistas norteamericanos”. *Lápiz*, <Textil>, nº 41, mayo 1987, pp. 42-45

–FERRER, Esther (1987zf): “2001, Odisea del diseño”. *Lápiz*, <Diseño>, nº 42, junio 1987, pp. 48-50

–FERRER, Esther (1987zg): “Agua y aire en la obra de Jacqueline Monnier”. *Lápiz*, <Otros lenguajes>, nº 43, verano 1987, pp. 40-43

–FERRER, Esther (1987zh): “Una Arabia feliz y trágica”. *Lápiz*, nº 45, noviembre 1987, pp. 48-50

–FERRER, Esther (1987zi): “Lucio Fontana. Ni pintura, ni escultura, sino formas”. *Lápiz*, <Otros lenguajes>, nº 46, diciembre 1987, pp. 42-46

## 1988

–FERRER, Esther (1988a): “Lucien Freud, nieto del creador del psicoanálisis, expone en París paisajes, interiores y retratos”. *El País*, <Cultura>, 04/01/1988; [www.elpais.com/hemeroteca](http://www.elpais.com/hemeroteca) [última consulta: 10/10/2006]

–FERRER, Esther (1988b): “El ‘mayo 68’ entra en los Inválidos. Una amplia exposición recuerda el mes en que París fue capital del mundo”. *El País*, <Cultura>, 06/05/1988; [www.elpais.com/hemeroteca](http://www.elpais.com/hemeroteca) [última consulta: 10/10/2006]

–FERRER, Esther (1988c): “Una exposición en París anticipa el bicentenario de la Revolución Francesa”. *El País*, <Cultura>, 05/06/1988

–FERRER, Esther (1988d): “Esplendor y pobreza”. *El Globo*, nº 13, <Cultura/Arte/Exposición en París de Mario Merz>, 01-07/01/1988, pp. 66-67

–FERRER, Esther (1988e): “El camino de la vida”. *El Globo*, <Cultura /Testimonio/Lisa Fittko y la diáspora judía>, 22/01/1988, pp. 70-71

–FERRER, Esther (1988f): “El placer de la mirada”. *El Globo*, <Cultura/Cómic/Obras maestras del erotismo>, 12/02/1988, pp. 72-73

–FERRER, Esther (1988g): “Simone Weil, una filósofa absoluta”. *El Globo*, <Cultura / Pensamiento>, 30/05/1988, pp. 90-91

–FERRER, Esther (1988h): “Lagadec, un estudioso de las catástrofes”. *El Globo*,

<Medioambiente / Sociedad>, 04/06/1988, pp. 67-69

–FERRER, Esther (1988i): “Recuerdos del sueño FRANCÉS”. *El Globo*, nº 31, 06-12/05/1988, pp. 69-71.

–FERRER, Esther (1988j): “El camino hacia «Les demoiselles d’Avignon»”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 06/02/1988

–FERRER, Esther (1988k): “Michel Piccoli triunfa en París con «Cuento de invierno», de Shakespeare”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 05/04/1988

–FERRER, Esther (1988l): “Los asistentes a unas jornadas europeas del libro abogan por una política cultural común”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 19/04/1988

–FERRER, Esther (1988m): “Presentada en Francia una versión lírica de la obra de Lorca «Bodas de sangre»”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 31/05/1988

–FERRER, Esther (1988n): “«La Celestina», de Maurice Ohana, cierra la temporada de ópera de París. Arturo Tamayo dirige la representación, con un montaje de Jorge Lavelli”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 13/06/1988

–FERRER, Esther (1988o): “Exposición antológica de falsos en París”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 16/06/1988

–FERRER, Esther (1988p): “La continuidad caracteriza una edición sin sorpresas ni riesgos artísticos”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 03/10/1988

–FERRER, Esther (1988q): “Un duelo final entre el amor y la muerte. «No volveré jamás», la última obra de Kantor, estrella del Festival de Otoño de París”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 12/10/1988

–FERRER, Esther (1988r): “Noventa exposiciones hacen de París la capital mundial de la fotografía. En la ciudad del Sena se celebra el Mes de la Foto”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 11/11/1988

–FERRER, Esther (1988s): “El discreto encanto de Zurbarán”. *Jano*, <Arte>, Vol. 34, nº 822, pp.2714-2717, Barcelona, 3-9/06/1987, pp. 130-133

–FERRER, Esther (1988t): “Información al gran público: el Código Europeo contra el Cáncer”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 34, nº 803, Barcelona, 22-28/01/1988, p. 25

–FERRER, Esther (1988u): “Medicinas paralelas: la Academia de la Medicina Francesa separa «el grano de la paja»”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 34, nº 804, pp.277-278, Barcelona, 29/01-04/02/1988, pp. 13-14

–FERRER, Esther (1988v): “Consejo de Europa: reglamentación de los trasplantes de órganos”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 34, nº 805, Barcelona, 05-11/02/1988, p. 14

–FERRER, Esther (1988w): “Cooperación internacional contra el SIDA: Nacen en París dos Fundaciones Internacionales”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 34, nº 807, Barcelona, 19-25/02/1988, p. 22

–FERRER, Esther (1988x): “Control de la demografía médica: proyecto de ley”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 34, nº 808, Barcelona, 26/02-03/03/1988, p. 18

- FERRER, Esther (1988y): “Balance y nuevas directrices del programa de prevención del SIDA”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 34, nº 809, Barcelona, 04-10/03/1988, p. 17
- FERRER, Esther (1988z): “Tratamiento de cancerosos a domicilio gracias al minitel: Un servicio del Instituto Gustave-Roussy de París”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 34, nº 819, Barcelona, 13-19/05/1988, pp. 27-¿?
- FERRER, Esther (1988za): “Salud, una saludable inversión”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 34, nº 820, Barcelona, 20-26/05/1988, p. 25
- FERRER, Esther (1988zb): “Riesgo terapéutico; urge una solución eficaz”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 34, nº 821, Barcelona, 27/05-02/06/1988, pp. 25-26
- FERRER, Esther (1988zc): “De la ética al derecho: Informe del Consejo de Estado francés”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 34, nº 822, Barcelona, 03-09/06/1988, pp. 17-18
- FERRER, Esther (1988zd): “El primer vagón de control de la radiactividad del mundo”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 35, nº 825, Barcelona, 24-30/06/1988, pp. 19-20
- FERRER, Esther (1988ze): “Reivindicaciones del sindicato de generalistas franceses”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 35, nº 826, Barcelona, 01-07/07/1988, p. 18
- FERRER, Esther (1988zf): “«AP a su servicio», una nueva realización telemática a la Asistencia Pública-Hospitales de París”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 35, nº 830, Barcelona, 09-15/09/1988, pp. 12-¿?
- FERRER, Esther (1988zg): “Se crea la Federación Europea de Investigación sobre el SIDA”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> Vol. 35, nº 831, pp.821-822, Barcelona, 16-22/09/1988, pp. 13-14
- FERRER, Esther (1988zh): “SIDA: los hemofílicos franceses acusan a las autoridades”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 35, nº 833, Barcelona, 30/09-06/10/1988, p. 18
- FERRER, Esther (1988zi): “Un descubrimiento francés: efectos moleculares sin moléculas”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 35, nº 834, Barcelona, 07-13/10/1988, p. 28
- FERRER, Esther (1988zj): “Los médicos franceses y la Europa Blanca”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 35, nº 837, Barcelona, 28/10-03/11/1988, pp. 31-32
- FERRER, Esther (1988zk): “[Título sin identificar]”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 35, nº 838, Barcelona, 04-10/11/1988, pp. 29-30
- FERRER, Esther (1988zl): “Adopción por el consejo de ministros de un proyecto de ley sobre el «doping»”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 35, nº 840, Barcelona, 18-24/11/1988, pp. 26-28
- FERRER, Esther (1988zm): “Legislación sobre ensayos de fármacos en el hombre”. *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 35, nº 841, Barcelona, 25/11-01/12/1988, p. 16
- FERRER, Esther (1988zn): “Las aventuras y desventuras de una molécula inhabitual: el RU

486". *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 35, nº 843, Barcelona, 09-15/12/1988, pp. 23-24

–FERRER, Esther (1988zo): "Plan francés de lucha contra el SIDA". *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia>, Vol. 35, nº 844, Barcelona, 16/12/1988-05/01/1989, pp. 17-18

–FERRER, Esther (1988zp): "El discreto encanto de Zurbarán". *Lápiz*, <Pintura>, nº 48, marzo 1988, pp. 16-¿?

–FERRER, Esther (1988zq): "Brasil: «modernidade»". *Lápiz*, <Exposiciones>, nº 48, marzo 1988

–FERRER, Esther (1988zr): "Frank Stella. La gran apuesta". *Lápiz*, <Pintura>, nº 51, julio 1988, pp. 16-¿?

–FERRER, Esther (1988zs): "Michel Vogel. Los elementos de la naturaleza". *Lápiz*, <Escultura>, nº 52, octubre 1988, pp. 70-¿?

–FERRER, Esther (1988zt): "La imagen del taller. Jean-Marie del Moral". *Lápiz*, <Fotografía>, nº 53, noviembre 1988, pp. 66-¿?

–FERRER, Esther (1988zu): "Fluxus y ZAJ". en PICAZO, Glòria (coor.): *Estudis Escènics. Quaderns de l'institut del teatre de la diputació de Barcelona*, nº 29, Barcelona: Ed. Pòric S.A., marzo, pp. 23-31

–FERRER, Esther (1988zv): "Hommage à John Cage". *Revue d'Esthétique*, nº 13-14-15, Toluse: Editions Privat, pp. [202-203]

## 1989

–FERRER, Esther (1989a): "Ver para comprender [Entrevista a Françoise Janicot]". *Lápiz*, nº 63, diciembre 1989, pp. 34-41

–FERRER, Esther (1989b): "Un centenar de artistas se convierten en los «magos de la tierra». Polémica exposición en París sobre la creación en el arte". *El País*, <Cultura>, 21/05/1989

–FERRER, Esther (1989c): "El territorio del cuerpo [Entrevista a Gina Pane]". *Lápiz*, nº 58, abril 1989, pp. 36-41

–FERRER, Esther (1989d): "Juicio a la imagen [Entrevista a Lea Lublin]". *Lápiz*, nº 59, mayo 1989

–FERRER, Esther (1989e): "La frontera entre la vida y el arte [Entrevista a Nil Yalter]". *Lápiz*, nº 60, verano 1989

–FERRER, Esther (1989f): "20 años de vídeo en Europa producido por mujeres". *El País*, <Cultura> Madrid, 14/02/1989

–FERRER, Esther (1989g): "Se celebra en París el festival del Cinéma du Reel. La URSS, invitada especial al certamen". *El País*, <Cultura> Madrid, 05/03/1989

–FERRER, Esther (1989h): "La Internacional Situacionista entra en las vitrinas del Centro Pompidou de París. El movimiento que alentó la revuelta de Mayo del 68 es recuperado tras su voluntaria disolución". *El País*, <Cultura>, Madrid, 22/03/1989

–FERRER, Esther (1989i): "La «cultura del objeto», base para una colección de diseño industrial en París". *El País*, <Cultura>, Madrid, 11/05/1989

–FERRER, Esther (1989j): "«Los científicos y la Revolución», una exposición-espectáculo

- abierta en París. Un montaje teatral muestra desde objetos curiosos hasta las investigaciones del equipo de Napoleón". *El País*, <Cultura>, Madrid, 15/05/1989
- FERRER, Esther (1989k): "La joven creación española visita París. La Casa de España expone las propuestas de nueve artistas". *El País*, <Cultura>, Madrid, 16/05/1989
- FERRER, Esther (1989l): "Tambores de todo el mundo atruenan París. Actuaron 260 percusionistas de cinco continentes". *El País*, <Cultura>, Madrid, 29/05/1989
- FERRER, Esther (1989m): "La música española acapara el II Festival de París. El programa incluye 16 espectáculos distintos". *El País*, <Cultura>, Madrid, 17/06/1989
- FERRER, Esther (1989n): "Congreso mundial sobre la Revolución Francesa en la Sorbona". *El País*, <Cultura>, Madrid, 11/07/1989
- FERRER, Esther (1989o): "Utopía sin locura. La exposición «Europa de los creadores» se presenta en el Grand Palais de París". *El País*, <Cultura>, Madrid, 04/12/1989
- FERRER, Esther (1989p): "Francia ante el bicentenario de la Revolución. Se recuerda la evolución de la medicina en la Revolución Francesa: Los innovadores querían que la medicina alcanzara el mismo nivel que tenían las ciencias naturales". *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional>, Vol. 36, nº 850, Barcelona, 10-16/02/1989, pp. 22-25
- FERRER, Esther (1989q): "Se crea en Francia Jardines de Asclepios, unidad de asistencia para enfermos de Alzheimer. Los expertos estiman en 400.000 el número de quienes resultarán afectados por la enfermedad de Alzheimer hacia el año 2000: La Asociación Francia-Alzheimer realiza un trabajo eficazísimo entre los familiares de las personas afectadas, tanto a nivel de información asistencial, como de ayuda moral". *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional>, Vol. 36(nº 851), Barcelona, 17-23/02/1989, pp. 27-28
- FERRER, Esther (1989r): "Gauguin en el Grand Palais". *Jano*, <Cultura y Humanidades. Arte>, Vol. 36, nº 856, Barcelona, 17-23/03/1989, pp.130-133
- FERRER, Esther (1989s): "En el Grand Palais de París. La Revolución Francesa y Europa". *Jano*, <Cultura y Humanidades. Arte>, Vol. 36, nº 864, Barcelona, 19-25/05/1989, pp. 154-157
- FERRER, Esther (1989t): "Uno de cada 7 médicos franceses se encuentra en paro. El problema de la reconversión médica en Francia: Cada año salen de las facultades de medicina 4.100 nuevos médicos". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 36, nº 854, Barcelona, 10-16/03/1989, pp. 16-18
- FERRER, Esther (1989u): "Recomendaciones del Consejo de Europa sobre el empleo de embriones humanos. Solamente se aceptará la donación de material embrionario humano con fines de investigación, diagnóstico, prevención o terapéutico: En la Asamblea Parlamentaria del Consejo, reunida en el mes de febrero en Estrasburgo, se adoptó la recomendación de que el embrión humano sea «tratado con el respeto debido a la dignidad humana»". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 36, nº 855, Barcelona, 17-23/03/1989, pp. 23-24
- FERRER, Esther (1989v): "El coste anual de un paciente con SIDA oscila entre 130.000 y 150.000 francos. Preocupación francesa por el mucho dinero que se invierte en el SIDA: El coste total, anunciado por el ministerio de Sanidad, es de 1.900 millones". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 36, nº 857, Barcelona, 31/03-03/04/1989, p. 24

- FERRER, Esther (1989w): “Será discutido por el parlamento francés antes de que finalice el año. El proyecto de ley sobre bioética se prevé conflictivo: Aunque la ley acepta el empleo de embriones con fines de investigación, ésta no podrá atentar contra la integridad «del género humano o conducir a prácticas eugenésicas”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 36, nº 861, Barcelona, 28/04-04/05/1989, p. 22
- FERRER, Esther (1989x): “Acuerdo Ministerio francés de Sanidad y Asociación Francesa de Hemofílicos sobre afectados por SIDA. Los hemofílicos afectados en las transfusiones serán indemnizados: La indemnización se hará al mismo nivel que otros países de la Comunidad Europea”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 37, nº 871, Barcelona, 07-13/07/1989, p. 26
- FERRER, Esther (1989y): “La iniciativa partió de los propietarios de los grandes supermercados. Consulta médica en los supermercados, una idea que suscita polémica: Actualmente son ya varios los supermercados franceses que cuentan con consulta médica”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 37, nº 872, Barcelona, 13/07-31/08/1989, p. 14
- FERRER, Esther (1989z): “Elaborada por la Fundación Nacional de Gerontología de Francia. Carta de derechos y libertades de la persona de edad dependiente: La Fundación ha comenzado ya su campaña colocando la Carta en los lugares públicos e instituciones”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 37, nº 874, Barcelona, 08-14/09/1989, p. 19
- FERRER, Esther (1989za): “Satisfacción por parte del Gobierno y descontento de las bases sindicales. El nuevo convenio Gobierno-médicos franceses, causa de problemas: Ha sido firmado el acuerdo que determina las bases a partir de las cuales se fijarán las condiciones reales del convenio que será firmado el día 1 de noviembre del presente año”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 37, nº 876, Barcelona, 22-28/09/1989, p. 17
- FERRER, Esther (1989zb): “Primer centro europeo de telemedicina”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Breves. Francia>, Vol. 37, nº 885, Barcelona, 24-30/11/1989, p. 27
- FERRER, Esther (1989zc): “Los médicos ante el problema de la compra-venta de órganos en Francia. La compra de un riñón extraído en una clínica privada, a punto de plantear un problema ético a la comunidad médica francesa: Pese a la Ley Callaivet del mes de diciembre de 1976, Francia ocupa el sexto puesto entre los países europeos en cuestiones de trasplantes, a pesar de que la ley facilita enormemente las donaciones”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 37, nº 885, Barcelona, 24-30/11/1989, p. 28
- FERRER, Esther (1989zd): “¡Acción!”. *Lápiz*, <Publicaciones> nº 56, febrero 1989, p. 110
- FERRER, Esther (1989ze): “Para definir una obra de arte”. *El País*, <La Creación Artística>, 27/05/1989

# 1990

- FERRER, Esther (1990a): “Clausurado en París el Salón de Museos. España estuvo presente con 6 de los 190 pabellones expositores”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 29/01/1990
- FERRER, Esther (1990b): “Jacques Derrida organiza en el Louvre una exposición sobre el dibujo y la ceguera. Greenaway y Starobinski, invitados a idear las próximas muestras”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 27/10/1990
- FERRER, Esther (1990c): “Óscar Tusquets expone sus diseños en París. El arquitecto ha realizado un pabellón en el parque de La Villette”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 29/10/1990
- FERRER, Esther (1990d): “«Solimán el Magnífico»”. *Jano*, <Cultura y Humanidades. Arte>, Vol. 38, nº 905, Barcelona, 27/04-3/05/1990, pp. 162-165
- FERRER, Esther (1990e): “Eufronio el Magnífico”. *Jano*, <Cultura y Humanidades. Arte>, Vol. 39, nº 927, Barcelona, 16-22/11/1990, p. 149
- FERRER, Esther (1990f): “Según el CNE francés, no se ha probado suficientemente la eficacia real de los injertos cerebrales. No al injerto cerebral y a la detección sistemática de toxicomanías: El criterio negativo del Comité Nacional de Ética francés se fundamenta en razones médicas y éticas”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 38, nº 891, Barcelona, 19-25/01/1990, p. 17
- FERRER, Esther (1990g): “Presentado al ministro de Sanidad un Plan que es considerado como urgente por los médicos. En la elaboración del Plan de Acción Sanitaria han intervenido cinco personalidades procedentes del panorama médico francés: El ministro de Sanidad, Claude Evin, a cuya instancia se elaboró el Plan, lo califica de inaplicable”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 38, nº 893, Barcelona, 02-08/02/1990, pp. 21-22
- FERRER, Esther (1990h): “A propuesta de un comité de acción formado por 25 asociaciones representativas de minusválidos franceses. Planes para facilitar la vida y la inserción social del minusválido: El comité de acción elaboró un programa de prioridades bajo el lema «Vivir hoy siendo minusválido»”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 38, nº 895, Barcelona, 16-22/02/1990, p. 18
- FERRER, Esther (1990i): “Tras la muerte por SIDA de una enfermera, ocurrida el pasado mes de julio en Francia. Los sanitarios piden que el SIDA sea declarado enfermedad profesional: Para el ministerio, existen demasiadas dificultades para elaborar un cuadro de información profesional». *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 38, nº 900, Barcelona, 23-29/03/1990, pp. 25-26
- FERRER, Esther (1990j): “Preocupa la seguridad en los hospitales franceses, sobre todo en los situados dentro de los núcleos urbanos. Los actos delictivos en el interior de los hospitales han aumentado en los últimos 20 años en la misma progresión que en el exterior: La Asistencia Pública de Francia nombra un consejero para la seguridad general dentro de los hospitales”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 38, nº 904, Barcelona, 20-26/04/1990, p. 32
- FERRER, Esther (1990k): “Los autores se apoyan en varias encuestas realizadas en Francia, favorables en el 85% de los casos. Presentada una nueva proposición de ley en favor de la

eutanasia: Los senadores socialistas que han presentado la proposición de ley consideran necesaria la existencia de una reglamentación para humanizar las situaciones anormales que enlutan la nobleza de la vida". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 38, nº 905, Barcelona, 27/04-03/05/1990, p. 35

–FERRER, Esther (1990l): "Un lugar pensado para que las personas se encuentren en un ambiente que sea lo más familiar posible. La «Casa de los Padres», experiencia en el Hospital del Kremlin-Bicêtre: La «Casa de los Padres» es el resultado de un programa de colaboración establecido entre la Asistencia Pública y organismos como la Fundación de Hospitales de París, la Fundación de Francia y la Cruz Roja". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 38, nº 906, Barcelona, 04-10/05/1990, p. 23

–FERRER, Esther (1990m): "Se pone en duda la honestidad científica del Prof. Gallo y la del gobierno norteamericano. Se endurece la polémica sobre el descubrimiento del virus del SIDA. La hipótesis de que el virus del Prof. Gallo sea en realidad el francés está apoyada por la investigación efectuada por el director del National Institute of Allergies and Infections Diseases, Malcom Martin". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 38, nº 908, Barcelona, 18-24/05/1990, p. 25

–FERRER, Esther (1990n): "Redactado la pasada primavera por el «Comité des Sages» a petición del ministro de Sanidad de Francia. Se decide comenzar a poner en marcha el Plan Urgente de Salud: El Plan contempla la lucha contra los estragos producidos por el tabaco, el alcohol y los tranquilizantes". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 38, nº 909, Barcelona, 25-31/05/1990, p. 30

–FERRER, Esther (1990o): "El aumento de los índices de casos de suicidio preocupa a los expertos europeos. Francia crea una comisión especial de estudio sobre el suicidio: El aumento de los casos de suicidio es sensiblemente superior en los jóvenes entre 15 y 24 años". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 38, nº 910, Barcelona, 01-07/06/1990, p. 24

–FERRER, Esther (1990p): "Nuevos planteamientos de la pre-jubilación médica en Francia. Los pre-jubilados podrán conservar una actividad media asalariada: Se calcula que en el año 2000 serán más de 200.000 los profesionales que ejercerán en el país vecino". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 39, nº 919, Barcelona, 21-27/09/1990, p. 25

–FERRER, Esther (1990q): "Con la prevención, la información y la investigación contempladas con carácter prioritario. Entra en vigor en Francia el Plan Nacional de Lucha contra la Droga: El primer paso ha consistido en el desarrollo de un sistema nacional de acogida telefónica y telemática, así como el reforzamiento de la red de centros de acogida y escucha para las familias y los jóvenes". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 39, nº 920, Barcelona, 28/09-04/10/1990, p. 21

–FERRER, Esther (1990r): "El cerebro, tema de una exposición que se celebra en la Cité des Sciences et de l'Industrie de París. Los organizadores de la exposición han procurado que la muestra sea como un viaje a través de la historia del conocimiento del cerebro: El recorrido por la exposición finaliza con una referencia a los estudios realizados hasta la fecha sobre las neuronas, que ponen de relieve propiedades insospechadas de las células del sistema

nervioso". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 39, nº 921, Barcelona, 05-11/10/1990, p. 25

–FERRER, Esther (1990s): "El aspecto «visual» comprenderá la prensa y la televisión, con 5 spots titulados «Historias de amor». Nueva campaña en Francia para promocionar el uso de preservativos: El gobierno niega la autorización para colocar carteles en lugares públicos por temor a ofender ciertas susceptibilidades, y como consecuencia de ello pueda llegar a producir el rechazo del preservativo". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 39, nº 923, Barcelona, 19-25/10/1990, p. 24

–FERRER, Esther (1990t): "Financiado por el Centro Hospitalario Universitario de Toulouse y por los Fondos Sociales Europeos. Ha sido inaugurado en Francia el Instituto Europeo de Telemedicina: Se trata de un organismo que pondrá la formación y la investigación al servicio de la Telemedicina". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 39, nº 926, Barcelona, 09-15/11/1990, pp. 27-28

–FERRER, Esther (1990u): "La creación fue anunciada por François Mitterrand, presidente de la República Francesa. Nuevo centro de cirugía hepatobiliar en el Hospital Paul Brousse: El nuevo edificio con un coste de 155 millones de francos tendrá una superficie total de 14.960 m<sup>2</sup>". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 39, nº 927, Barcelona, 16-22/11/1990, p. 24

–FERRER, Esther (1990v): "Debido a la suspensión del cancerólogo Prof. León Schawartzenberg y de 126 médicos de SOS-Médecins. Polémica en torno al Consejo Departamental de la Orden de Médicos: Según una encuesta, la mayoría de los médicos franceses –un 75%– se pronuncian por la reforma del Consejo". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 39, nº 929, Barcelona, 30/11-06/12/1990, p. 24

–FERRER, Esther (1990w): "Christine Van Assche [Entrevista]". *Lápiz*, nº 69, junio 1990, pp. 50-55

–FERRER, Esther (1990y): "La Feria Internacional del Arte de París comienza bajo el signo de la crisis". *El País*, <La Cultura>, 26/10/1990, p. 38

## 1991

–FERRER, Esther (1991): "La última obra de Kantor se estrena en París. En «Hoy es mi cumpleaños», el tema de la muerte se adueña de la escena". *El País*, <Cultura>, Madrid, 25/01/1991

–FERRER, Esther (1991b): "El Tesoro de San Denis se expone en el Louvre". *Jano*, <Cultura y Humanidades. Arte>, Vol. 41, nº 957, Barcelona, 21-27/06/1991, pp. 82-85

–FERRER, Esther (1991c): "De Corot a Seurat en el Grand Palais de París". *Jano*, <Cultura y Humanidades. Arte>, Vol. 41, nº 959, Barcelona, 5-11/07/1991, pp. 66-69

–FERRER, Esther (1991d): "El sistema comenzó a introducirse en la sanidad francesa en 1985, tras la experiencia realizada en Blois. Problemática de la «tarjeta microprocesada» en el terreno sanitario: Organismos médicos coinciden en que hay que poner las barreras necesarias para que las tarjetas emitidas respeten los derechos y libertades de los pacientes y los principios fundamentales de la sanidad francesa". *Jano*, <Información Médica

Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 40, nº 933, Barcelona, 04-10/01/1991, p. 21

–FERRER, Esther (1991e): “Fue presentado al Gobierno por el mediador de la República. Proyecto de ley sobre ayuda a las víctimas de accidentes terapéuticos: El proyecto corre el riesgo de ocasionar vivas reacciones en el seno de la clase médica francesa” *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia> Vol. 40, nº 936, p.284, Barcelona, 25-31/01/1991, p. 20

–FERRER, Esther (1991f): “En su elaboración intervinieron algunos de los mejores epidemiólogos de SIDA y 9 prostitutas remuneradas. La prostitución y el SIDA en Francia, objeto de un estudio ejemplar: El estudio se pronuncia contra la reapertura de burdeles y el control sanitario sistemático y obligatorio”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 40, nº 939, Barcelona, 15-21/02/1991, p. 27

–FERRER, Esther (1991g): “La aceptación por parte del Comité Nacional de Ética francés ha sido acogida muy favorablemente. Los injertos intracerebrales y las terapias genéticas en Francia: A la luz de los últimos resultados obtenidos por equipos suecos, que además de haber sido muy positivos minimizan los riesgos, el Comité, contrario a su realización en el año 1989, ha revisado ahora su posición”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 40, nº 941, Barcelona, 01-07/03/1991, p. 31

–FERRER, Esther (1991h): “Según estudios recientes, el tabaquismo pasivo es el factor más nocivo del medio ambiente en los niños. El Hospital Trousseau de París pondrá en funcionamiento próximamente un centro especializado para tratar el tabaquismo pasivo infantil: De los datos del estudio, que ha sido realizado en la Universidad de California, se desprende que quienes viven con personas fumadoras tienen hasta un 30% de riesgo de presentar enfermedades cardiovasculares”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 40, nº 942, Barcelona, 08-14/03/1991, p. 24

–FERRER, Esther (1991i): “Coloquio internacional del Planing Familiar en defensa del derecho de la mujer al control de su fecundidad. El Planning Familiar francés defiende el derecho de la mujer a elegir: La tendencia «Pro-Life» ya ha sido adoptada por una serie de asociaciones de características muy diversas”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 40, nº 944, Barcelona, 22-28/03/1991, pp. 26-29

–FERRER, Esther (1991j): “La jubilación en Francia compete a todos los médicos, pero en las mujeres tienen características especiales. Maternidad y jubilación son los principales problemas de las médicas: En los diez últimos años, el número de las médicas que ejercen por cuenta propia ha aumentado en 11.700”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 40, nº 946, Barcelona, 05-11/04/1991, pp. 25-26

–FERRER, Esther (1991k): “Campañas de televisión aconsejan y alertan a los franceses acerca de los accidentes en el hogar. Al año ocurren en Francia más de 5 millones de accidentes domésticos: Son unas 22.000 muertes, 440.000 las hospitalizaciones y 550.000 las bajas laborales que causan al año los accidentes domésticos, situación que le supone a la Seguridad Social un desembolso de 20.000 millones”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 40, p. 1989, Barcelona, 19-25/04/1991, p. 35

–FERRER, Esther (1991l): “El Gobierno usa el informe de un asegurador para fijar una

- serie de reglas que impidan los abusos. Las compañías aseguradoras de Francia adoptan medidas frente al SIDA: Las compañías de seguro están obligadas a «garantizar el carácter privado» de la vida sexual en los contratos". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 40, nº 950, Barcelona, 03-09/05/1991, p. 30
- FERRER, Esther (1991m): "Con afluencia masiva de más de tres mil personas, incluyendo juristas y auditores libres. Se celebra en París el III Congreso Internacional de Ética Médica: En cierta manera, el Congreso de Ética parece haber planteado más interrogantes que aportado soluciones". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 40, nº 951, Barcelona, 10-16/05/1991, p. 29
- FERRER, Esther (1991n): "Inquietante situación por la progresión del SIDA femenino en Francia". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 41, nº 956, Barcelona, 14-20/06/1991, p. 24
- FERRER, Esther (1991o): "Nace Ondina, nombre de un grupo francés de reflexión y comunicación sobre la incontinencia urinaria. En Francia existen en la actualidad 3 millones de mujeres afectadas: De esta cifra de mujeres afectadas, entre 300.000 y 500.000 presentan el problema de una forma severa". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 41, nº 963, Barcelona, 20-26/09/1991, p. 24
- FERRER, Esther (1991p): "Quejas contra la Administración francesa de los hemofílicos contaminados por transfusiones. Las pruebas sobre la responsabilidad del ministerio se acumulan: Los hemofílicos insisten en establecer las consecuencias que las sucesivas transfusiones de productos contaminados han podido tener sobre el desarrollo de la enfermedad en los seropositivos y en los enfermos". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 41, nº 969, Barcelona, 01-07/11/1991, p. 23
- FERRER, Esther (1991q): "Para calmar la angustia de niños y adultos y vayan al quirófano en las mejores condiciones psicológicas. Música en el Hospital Necker de París contra la angustia operatoria: Cuando la música está presente, el niño va hacia el quirófano tranquilo, con frecuencia incluso sonriendo". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 41, nº 971, Barcelona, 15-21/11/1991, p. 33

## 1992

- FERRER, Esther (1992): "El Centro Pompidou, de París, se llena del arte de los últimos 30 años. Polémica por la presencia de un Mirage en la exposición «Manifiesto»". *El País*, <Cultura>, Madrid, 17/06/1992
- FERRER, Esther (1992b): "«Cien años de males y de imágenes»". *Jano*, <Cultura y Humanidades. Arte>, Vol. 42, nº 986, Barcelona, 6-12/03/1992, pp. 132-133
- FERRER, Esther (1992c): "André Breton-La belleza convulsiva". *Jano*, <Cultura y Humanidades. Arte>, Vol. 42, nº 988, Barcelona, 20-26/03/1992, pp. 122-125
- FERRER, Esther (1992d): "«Manifeste», el arte de los últimos 30 años en el Centro Cultural Georges Pompidou". *Jano*, <Cultura y Humanidades. Arte>, Vol. 43, nº 1007, Barcelona, 18-24/09/1992, pp. 127-129
- FERRER, Esther (1992e): "«Picasso y las cosas» y «Los etruscos y Europa»". *Jano*, <Cultura

y Humanidades. Arte>, Vol. 43, nº 1016, Barcelona, 20-26/11/1992, pp. 126-127

–FERRER, Esther (1992f): “Desde ayudas a la investigación fundamental, hasta acciones para el bienestar del enfermo y su familia. Empresas y fundaciones privadas francesas incluyen en operaciones de ayuda y mecenazgo las intervenciones en el terreno de la salud: Entre las realizaciones llevadas a cabo en Francia gracias al mecenazgo, están las «casas de los padres», con las que cuentan hoy todos los hospitales parisinos que tienen muchos pacientes infantiles”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 979, Barcelona, 17-23/01/1992, pp. 23-24

–FERRER, Esther (1992g): “La publicación, por parte del Gobierno, de la distribución regional del *numeros clausus* desata la polémica. Los decanos de Francia se han negado a aplicar el *numerus clausus*: La cifra total de alumnos previstos para el curso 1991-1992 es de 3.750 frente a los 4.000 del año anterior”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 981, Barcelona, 31/01-06/02/1992, p. 34

–FERRER, Esther (1992h): “En Francia se están realizando actualmente estudios para demostrar su grado de aceptación. El preservativo femenino saldrá a la venta en la próxima primavera. El preservativo es una funda de poliuretano que cubre las paredes de la vagina y tapa el útero”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 982, Barcelona, 07-13/02/1992, p. 32

–FERRER, Esther (1992i): “Francia define por fin las normas de indemnización a los hemofílicos contaminados por transfusiones. El gobierno francés reorganizará el actual sistema transfusional: El plan de reforma, que afecta a todo el territorio nacional, se basa en los consejos de tres especialistas”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 984, Barcelona, 21-27/02/1992, p. 27

–FERRER, Esther (1992j): “Sus directrices se basan en un informe que fue elaborado por Noëlle Lenoir a petición de Michel Rocard. Ya se perfila en el horizonte francés la esperada ley sobre bioética: Los ministros de Justicia, Sanidad e Investigación han presentado las grandes líneas de la futura ley”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 985, Barcelona, 28/02-05/03/1992, p. 25

–FERRER, Esther (1992k): “Quienes se oponen a la medida hablan de falta de garantía y argumentan razones éticas y económicas. Polémica en Francia sobre detección prenupcial y prenatal del SIDA: Algunos opinan que habría que informar a las mujeres para que se hagan el test prenatal antes del embarazo”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 986, Barcelona, 6-12/03/1992, p. 28

–FERRER, Esther (1992l): “Los primeros en reaccionar contra el empleo de un nuevo test de masculinidad fueron los investigadores. Polémica sobre la aplicación del nuevo control de feminidad en los juegos de invierno que se celebraron en febrero en Albertville: Se basa en una técnica de ampliación génica (millones de veces) buscando secuencias del cromosoma Y”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 987, Barcelona, 13-19/03/1992, p. 28

–FERRER, Esther (1992m): “Inquietud por la violencia contra los médicos que alcanza también al sector hospitalario público y privado. Las agresiones a médicos franceses desbordan el ámbito profesional: Las agresiones se inscriben en el contexto social de

- un «tejido urbano» con carencias institucionales graves". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 990, Barcelona, 3-9/04/1992, p. 32
- FERRER, Esther (1992n): "Colaborarán con varios equipos coordinados por la Agencia Nacional de Investigación contra el SIDA. Voluntarios participarán en ensayos de preparación vacunal para el SIDA: La homogeneidad de los candidatos seleccionados es una garantía ética, médica, psicológica y epidemiológica". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 992, Barcelona, 17-23/04/1992, p. 22
- FERRER, Esther (1992o): "Los psicólogos franceses insinúan que tras la necesidad del ruido se esconde la ausencia de comunicación. Según los especialistas, el ruido está produciendo generaciones de sordos: Los sonidos justifican la ausencia de comunicación, porque en realidad los jóvenes no tienen nada que decirse". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 995, Barcelona, 8-14/05/1992, p. 29
- FERRER, Esther (1992p): "La medida provoca el debate, mientras se trata de dilucidar qué tipo de sociedad quieren los franceses. El Ministerio de Sanidad francés se pronuncia contra la obligación del test de SIDA prenupcial, prenatal y de incorporación a filas: Quienes se oponen a que hacerse el test pueda ser considerado obligatorio, argumentan razones éticas, y arguyen que no se puede obligar a alguien a que conozca su estado serológico cuando no existe un tratamiento eficaz". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 996, Barcelona, 15-21/05/1992, p. 32
- FERRER, Esther (1992q): "Victoria de las médicas francesas tras una batalla jurídica que se ha prolongado durante más de 10 años. El Tribunal Supremo de Francia ha terminado reconociendo los derechos que asisten a la Dra. Morales para cobrar los subsidios de maternidad: A la Dra. Morales, asalariada en un hospital, y liberal en una consulta privada, le reclamaron los subsidios de maternidad porque al interrumpir su actividad asalariada se incorporó a la liberal en la consulta". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 997, Barcelona, 22-28/05/1992, p. 30
- FERRER, Esther (1992r): "Decididos a que el Gobierno les oiga y adopte medidas adecuadas para frenar el continuo deterioro de la situación. Las asociaciones de minusválidos de Francia vienen protagonizando movilizaciones de protesta desde el mes de noviembre del pasado año: Las asociaciones afirman que la situación social y laboral de los minusválidos se degrada de forma alarmante". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 998, Barcelona, 29/05-4/06/1992, p. 31
- FERRER, Esther (1992s): "El Planning Familiar asegura que es urgente realizar nuevas campañas de información entre las más jóvenes. Las francesas están muy mal informadas sobre los métodos anticonceptivos: Según el Planning, las jóvenes, en lugar de ir al médico, preguntan a sus amigas, tan mal informadas como ellas". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 42, nº 999, Barcelona, 5-11/06/1992, p. 33
- FERRER, Esther (1992t): "Los médicos de prisiones de Francia luchan por depender exclusivamente de Ministerio de Sanidad. La falta de médicos agrava los problemas de la medicina penitenciaria: En muchos establecimientos penitenciarios franceses, durante los fines de semana y por las noches, no hay médico alguno". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 43, nº 1001, Barcelona, 19-25/06/1992, pp. 28-30

–FERRER, Esther (1992u): “Su objetivo es recomendar medidas para establecer un programa de prevención que mejore el envejecimiento. Un equipo de expertos franceses en todas las disciplinas, comprendida la medicina, elabora un informe sobre el envejecimiento y la salud: Según datos del mes de enero de 1990, en Francia había 7,9 millones de personas de 65 años o más”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 43, nº 1007, Barcelona, 18-24/09/1992, p. 23

## 1993

–FERRER, Esther (1993): “Ya no hay besos de artista”. *El País*, <Cultura>, 10/10/1993

–FERRER, Esther (1993b): “Riesgo de contagio de sida para los profesionales de la sanidad: En Francia hay declarados 28 casos de seropositividad entre el personal sanitario, la mayoría por aguja hueca con sangre. Para solucionar el problema, los médicos proponen normas internacionales”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 44, nº 1023, Barcelona, 22-28/01/1993, p. 27

–FERRER, Esther (1993c): “«El Dolor» protagoniza una exposición que se celebra en París: La Ciudad de las Ciencias y de la Industria de París presenta hasta el mes de julio la exposición «El Dolor», muestra integrada en el marco de actividades dedicadas a divulgar temas de salud”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 44, nº 1030, Barcelona, 12-18/03/1993, p. 33

–FERRER, Esther (1993d): “A Francia le urge reestructurar los servicios de urgencias médicas: Una revista denuncia la situación de los servicios de urgencia. Su reestructuración, que ya tiene proyectada el Ministerio de Sanidad, pasa por reducir el número de ellos y mejorar los restantes”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 44, nº 1031, Barcelona, 19-25/03/1993, p. 31

–FERRER, Esther (1993e): “Investigadores de un centro de estudios de Francia han iniciado un proyecto para identificar el gen que causa el envejecimiento: El Centro de Estudios del Polimorfismo Humano de Francia ha comenzado a llevar a la práctica el proyecto CHRONOS, cuyo objetivo es la identificación de los genes que controlan el envejecimiento y la longevidad, lo que servirá para que en su día se puedan vencer las patologías que se asocian a la senescencia”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 44, nº 1032, Barcelona, 26/03-1/04/1993, p. 29

–FERRER, Esther (1993f): “Encuesta de la Agencia Francesa de Lucha contra el Sida para conocer la preocupación que existe en las empresas sobre la enfermedad: Responsables de la lucha contra el sida defienden en todo el mundo la idea de que sólo con una información correcta es posible luchar contra el fenómeno de la exclusión que se viene manifestando en nuestra sociedad”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 44, nº 1035, Barcelona, 16-22/04/1993, p. 33

- FERRER, Esther (1993g): “Dificultades en Francia en la aplicación de la ley antitabaco: Tanto el Alto Comité de Sanidad Pública, como la Liga Nacional contra el Cáncer y otras instituciones francesas, se manifiestan en defensa de la aplicación de la ley antitabaco”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 44, nº 1037, Barcelona, 30/04-6/05/1993, p. 29
- FERRER, Esther (1993h): “Una encuesta sobre el comportamiento sexual de los franceses revela que las mujeres han cambiado bastante más que los varones: La encuesta, la más importante que se ha llevado a cabo en Francia, ha sido realizada por el Instituto Nacional de Sanidad y de Investigación Médica a través de llamadas telefónicas a más de 20.000 personas efectuadas por 110 encuestadores cuidadosamente preparados”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 44, nº 1038, Barcelona, 7-13/05/1993, pp. 25-26
- FERRER, Esther (1993i): “La Dirección General de Sanidad pide a los médicos que colaboren en la búsqueda de las personas transfundidas: Los generalistas desempeñan un papel de primera importancia, ya que 500.000 franceses acuden diariamente a la consulta de estos facultativos, quienes deben convencer a los transfundidos de la necesidad de hacerse un test y, en caso de que sea positivo, informarles de ello”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 44, nº 1039, Barcelona, 14-20/05/1993, p. 34
- FERRER, Esther (1993j): “Ética e investigación: hacia un equilibrio no siempre fácil: Mientras que otros países ya cuentan con una ley sobre bioética, los franceses, más cautos, debaten la cuestión porque no desean cometer errores más nocivos que la actual ausencia de legislación”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 44, nº 1040, Barcelona, 21-27/05/1993, p. 31
- FERRER, Esther (1993k): “El alcoholismo en Francia, un problema de alcance nacional: Los mismos problemas que se presentaron con la aplicación de la Ley Evin respecto a la publicidad y consumo de tabaco comienzan a manifestarse ahora con la publicidad y consumo de alcohol”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 45, nº 1044, Barcelona, 11-17/06/1993, p. 30
- FERRER, Esther (1993l): “Una ley del Ministerio de Finanzas francés origina la polémica: la que se encarga de regular las ventajas en especies o servicios”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 45, nº 1053, Barcelona, 1-7/10/1993, p. 30
- FERRER, Esther (1993m): “Vacío legal en Francia sobre destrucción de embriones congelados. El tema de la destrucción de embriones en una clínica privada ha puesto sobre el tapete la necesidad de votar la ley sobre bioética, que desde su primera versión ha sido objeto de fuertes controversias”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 45, nº 1055, Barcelona, 15-21/10/1993, p. 22
- FERRER, Esther (1993n): “¿Representa la tuberculosis una amenaza real para los franceses?: También en Francia, como en otros países del mundo, la tuberculosis, una enfermedad a la que se consideraba vencida, parece perfilarse de nuevo en el horizonte sanitario francés como una amenaza”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 45, nº 1057, Barcelona, 29/10-4/11/1993, p. 27

- FERRER, Esther (1993o): “Medidas del Ministerio de Sanidad francés en la lucha contra el sida: Un informe realizado por expertos en sida considera que las medidas eran urgentes tanto por motivos médicos como sociales, teniendo en cuenta que la evolución de la enfermedad ha creado una problemática socioeconómica”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 45, nº 1059, Barcelona, 12-18/11/1993, p. 28
- FERRER, Esther (1993p): “Precaria situación de los centros de interrupción del embarazo: A los 18 años de legalizarse el aborto en Francia, la interrupción voluntaria del embarazo pasa por una situación mejor que antes de 1975, pero bastante lejos del ideal que se pensaba”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 45, nº 1060, Barcelona, 19-25/11/1993, p. 27
- FERRER, Esther (1993q): “Según una encuesta, una de cada 4 enfermeras de Francia acusa un agotamiento profesional importante en el terreno emocional: A fin de completar el diagnóstico –el porqué y el cómo de los estados de agotamiento de las enfermeras–, los encuestadores han solicitado la colaboración de un equipo de sociólogos que facilitarán los datos complementarios para poder establecer un programa eficaz de medidas”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 45, nº 1062, Barcelona, 3-9/12/1993, pp. 23-24
- FERRER, Esther (1993r): “Féminin/Masculin ou le sexisme dans les dictionnaires”. *L'Évidence*, nº 1, París, verano, pp. 26-29
- FERRER, Esther (1993s): “Fluxus y Zaj”; en PICAZO, Gloria [coord.] (1993): *Estudios sobre performance*. <Colección Teatral>. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro: Productora Andaluza de Programas

## 1994

- FERRER, Esther (1994a): “Fluxus & ZAJ”. *Zehar*, San Sebastián: Arteleku, nº 28, 12/1994-02/1995, pp. 22-24
- FERRER, Esther (1994b): “El Pompidou de París expone 40 años de un arte diferente”. *El País*, <Cultura>, 04/12/1994, p. 31
- FERRER, Esther (1994c): “París acoge una exposición sobre las imágenes de la movida madrileña”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 24/11/1994
- FERRER, Esther (1994d): “La medicina escolar atraviesa en Francia una situación precaria: Pese a las promesas formuladas por los diferentes gobiernos, existe un gran malestar entre el colectivo de médicos escolares franceses, quienes califican la situación de precaria”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 46, nº 1068, Barcelona, 4-10/02/1994, pp. 26-27
- FERRER, Esther (1994e): “Debate sobre la problemática de los tests genéticos en Francia: Según una encuesta de diciembre de 1993, el 88% de los médicos franceses son partidarios de que se reglamenten los tests genéticos, a fin de evitar las desviaciones eugenésicas”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 46, nº 1069, Barcelona, 11-17/02/1994, p. 28

- FERRER, Esther (1994f): “La ciencia y el arte se reúnen en París en una exposición enciclopédica que se celebró bajo un texto temático: el cuerpo humano. El desafío era importante: llevar a cabo una exposición enciclopédica que pusiera de relieve las relaciones existentes entre la ciencia y el arte a través de un tema común a ambas disciplinas, demostrando así sus mutuas influencias y la sensibilidad del artista a la evolución de la ciencia”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 46, nº 1070, Barcelona, 18-24/02/1994, pp. 27-28
- FERRER, Esther (1994g): “¿Puede ser el RU 486 la solución a la contracepción masculina?: La pregunta está en el aire, pero no la respuesta; ya que según los Profs. Baulieu y Jouannet, la píldora anticonceptiva masculina podrá existir bajo la forma de un derivado del RU 486”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 46, nº 1074, Barcelona, 18-24/03/1994, p. 34
- FERRER, Esther (1994h): “Publicado en Francia *Barómetro Salud 1992*, un estudio para definir los objetivos de las campañas nacionales de prevención: El estudio *Barómetro Salud 1992*, en el que se incluyen los generalistas, ha sido publicado por el Comité Francés de Educación para la Salud (CFES), y se espera que facilite indicativos susceptibles de orientar estudios específicos y acciones sobre el terreno mejor orientadas”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 46, nº 1083, Barcelona, 20-26/05/1994, pp. 33-38
- FERRER, Esther (1994i): “Francia pone en marcha un nuevo plan de lucha contra el sida basado en un estudio realizado por el Prof. Luc Montagnier: El nuevo plan de lucha contra el sida del gobierno Balladur contiene 43 proposiciones y se limitará a estructurar de forma más eficaz las instancias ya existentes, sin presentar ninguna innovación realmente «revolucionaria», lo que ha decepcionado a numerosas asociaciones”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 46, nº 1084, Barcelona, 27/05-2/06/1994, pp. 28-29
- FERRER, Esther (1994j): “Aprobado el proyecto de ley sobre bioética: Los parlamentarios y senadores franceses han dado el visto bueno al último de los proyectos presentados sobre la ley de bioética, cuya versión definitiva se espera que sea aprobada”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 46, nº 1086, Barcelona, 10-16/06/1994, p. 27
- FERRER, Esther (1994k): “Francia presenta batalla contra infecciones nosocomiales: De los cerca de 7 millones de personas internadas en los hospitales y clínicas francesas, unas 600.000 presentan por lo menos una infección nosocomial durante su estancia en la institución”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 47, nº 1087, Barcelona, 17-23/06/1994, pp. 29-30
- FERRER, Esther (1994l): “Las médicas francesas se están planteando la necesidad de crear un sindicato independiente para poder defender sus intereses: Las médicas, cada día más numerosas y también más activas, no están dispuestas a seguir soportando la pasividad de los sindicatos por lo que respecta a la defensa de sus derechos específicos, lo que está decidiendo a las más jóvenes a la creación de uno que defienda sus reivindicaciones”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 47, nº 1094, Barcelona, 23-29/09/1994, pp. 23-24

- FERRER, Esther (1994m): “Francia tiene ya una ley parlamentaria sobre bioética (I): El BOE francés publicó el pasado 30 de julio la Ley sobre Bioética, poniendo así punto final a un maratón –quizá sería más apropiado decir carrera de obstáculos- que ha durado casi 8 años”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 47, nº 1095, Barcelona, 30/09-6/10/1994, p. 26
- FERRER, Esther (1994n): “Francia tiene ya una ley parlamentaria sobre bioética (y II): En la primera parte de este reportaje sobre la Ley de Bioética se comentaban los aspectos fundamentales relativos al cuerpo humano y a la donación y utilización de elementos del mismo”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 47, nº 1096, Barcelona, 7-13/10/1994, p. 24
- FERRER, Esther (1994o): “El Senado francés ha aceptado una enmienda en la que se disocia el estatuto de las médicas del de las cónyuges colaboradoras: Con la disposición o enmienda aprobada por el Senado, las médicas francesas han conseguido, tras casi 14 años de luchas y reivindicaciones, salir del marco de la ley de 1982, un precepto que las asimilaba, por lo que a la maternidad se refiere, a las cónyuges de profesiones liberales”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 47, nº 1097, Barcelona, 14-20/10/1994, p. 31
- FERRER, Esther (1994p): “Los problemas de la medicina hospitalaria en Francia obligan a los responsables a contratar cada vez a más médicos extranjeros: Los médicos extranjeros que residen y trabajan en Francia ocupan puestos que los oriundos del país no quieren, en primer lugar porque los trabajos que desempeñan están mal pagados y en segundo por las dificultades que han de afrontar en el ejercicio de sus funciones”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 47, nº 1098, Barcelona, 21-27/10/1994, pp. 32-33
- FERRER, Esther (1994q): “La Sociedad Francesa de Medicina General promueve una encuesta sobre la actividad del generalista en su faceta médica y social: La encuesta promovida por la Sociedad Francesa de Medicina General (SFMG) se realizó durante tres semanas, entre marzo y abril del presente año, reuniendo 750 jornadas médicas que dieron lugar a 11.393 consultas y visitas, así como a 14.959 actas de comunicación”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 47, nº 1101, Barcelona, 11-17/11/1994, pp. 23-24
- FERRER, Esther (1994r): “Question féministes / Preguntas feministas”. *L'Évidence*, nº 4, París, otoño, pp. 26-29
- FERRER, Esther (1994s): “Fluxus y Zaj”. *Zehar*, nº 28, San Sebastián, diciembre 1994 – enero/febrero 1995, pp. 22-29

## 1995

- FERRER, Esther (1995): “Día Internacional de la mujer. Un tren París –Pekín”. *El País*, <Sociedad>, Madrid, 09/03/1995
- FERRER, Esther (1995b): “La colección de joyas étnicas del Museo Barbier-Mueller en París”. *Jano*, <Cultura y Humanidades. Arte>, Vol. 48, nº 1109, Barcelona, 27/01-2/02/1995, pp. 82-85

- FERRER, Esther (1995c): “La lucha contra el dolor, un imperativo de la sanidad francesa: Gracias al ministro de Sanidad, Philippe Douste-Blazy, que ha convertido la lucha contra el dolor en un tema privilegiado, Francia intentará eliminar el retraso acumulado en este terreno”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 48, nº 1107, Barcelona, 13-19/01/1995, pp. 22-23
- FERRER, Esther (1995d): “El mundo de la ciencia rinde homenaje al científico francés Louis Pasteur al cumplirse el primer centenario de su muerte: Fiel al pensamiento del gran investigador, «la ciencia no tiene patria, porque el saber es patrimonio de la humanidad, la antorcha que ilumina el mundo», el «Año Pasteur», que comenzó el 17 de enero en la UNESCO y concluirá el próximo 28 de septiembre, traspasará las fronteras”. *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 48, nº 1120, Barcelona, 14-20/04/1995, pp. 25-26
- FERRER, Esther (1995e): “Un informe francés analiza el estado sanitario de la nación: Hay que reducir las desigualdades frente a la asistencia sanitaria”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 49, nº 1122, Barcelona, 28/04-4/05/1995, p. 22
- FERRER, Esther (1995f): “Dramática reducción en Francia de la donación de órganos: Los médicos se pronuncian por una reglamentación clara y precisa”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 49, nº 1123, Barcelona, 5-11/05/1995, p. 21
- FERRER, Esther (1995g): “Los intereses económicos se imponen sobre la sanidad pública: Problemas en la aplicación de la ley reguladora de la publicidad del alcohol y el tabaco”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 49, nº 1125, Barcelona, 19-25/05/1995, p. 21
- FERRER, Esther (1995h): “Disminuye la calidad del esperma de los varones fértiles: Sólo existen hipótesis sobre las posibles causas de este fenómeno”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 49, nº 1126, Barcelona, 26/05-1/06/1995, p. 23
- FERRER, Esther (1995i): “La fotografía y su aplicación a la práctica de la medicina: Al principio respondió a la urgente necesidad médica de «ver», por lo que se convirtió en un importante útil de «visión»”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 49, nº 1127, Barcelona, 2-8/06/1995, pp. 28-29
- FERRER, Esther (1995j): “Estudio exhaustivo sobre la situación de la mujer en Francia: Las mujeres en general se cuidan más que los varones y tienen una esperanza de vida de 81,1 años frente a 72,9 de los segundos”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 49, nº 1134, Barcelona, 8-14/09/1995, pp. 17-19
- FERRER, Esther (1995k): “Riesgos profesionales de contaminación por la sangre: Análisis de los riesgos, preparación e información adecuada del personal, claves para una prevención correcta y eficaz”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 49, nº 1136, Barcelona, 22-27/09/1995, pp. 20-21
- FERRER, Esther (1995l): “Francia aprueba el decreto que regulariza la situación de los médicos con diploma extranjero: Los defensores de la integración dicen que el decreto mantiene a los médicos con diploma extranjero en situación precaria”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 49, nº 1137, Barcelona, 29/09-5/10/1995, p. 17
- FERRER, Esther (1995m): “Decreto de aplicación sobre el diagnóstico prenatal en Francia: Se publicó el pasado 7 de mayo en el Boletín Oficial”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 49, nº 1138, Barcelona, 6-12/10/1995, p. 19

- FERRER, Esther (1995n): “Aumenta en Francia el número de cánceres debidos al amianto: Un 70-90% de los casos de mesotelioma se debe a una exposición a este material, presente en unos 3.000 productos”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 49, nº 1139, Barcelona, 13-19/10/1995, pp. 19-20
- FERRER, Esther (1995o): “Participación de los generalistas franceses en la prevención de los accidentes de carretera: Colaborarán en campañas de prevención contra el alcoholismo”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 49, nº 1140, Barcelona, 20-26/10/1995, pp. 17-18
- FERRER, Esther (1995p): “Tuberculosis en Francia: sigue la tendencia al alza: La enfermedad constituye hoy un problema mayor de salud pública”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 49, nº 1141, Barcelona, 27/10-2/11/1995, pp. 22-23
- FERRER, Esther (1995q): “The artist in the Swarming Stage of Manking”. *Symposium Hetapollohaus*, Eindhoven, Holanda
- FERRER, Esther (1995r): “Does Anarchy Have a Future”. *Musicworks 62* [The Journal of Sound Exploration] Canadá, pp. 22-23

## 1996

- FERRER, Esther (1996a): “Una decisión polémica: el sí francés a los productos de sustitución de la droga. Quienes se oponen a la distribución consideran que lo único que se conseguirá es sustituir una dependencia por otra”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 50, nº 1153, Barcelona, 2-8/02/1996, pp. 15-16
- FERRER, Esther (1996b): “Reacción del Colegio de Obstetras y Ginecólogos franceses a los partos provocados: Uno de cada cinco partos es provocado por razones de seguridad”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 50, nº 1162, Barcelona, 5-11/04/1996, p. 18
- FERRER, Esther (1996c): “El poema de los números primos”. <http://www.estherferrer.net> [última consulta: 20/02/2014]

## 1997

- FERRER, Esther (1997a): “Polémica en Francia sobre el aumento de leucemias en zonas próximas a instalaciones nucleares: Se ha originado debido a un artículo de los Dres. Viel y Pobel, que ha sido publicado en el *British Medical Journal* de Londres”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 52, nº 1209, Barcelona, 25/04-1/05/1997, p. 18
- FERRER, Esther (1997b): “Protección de la maternidad de las médicas francesas: La cantidad que actualmente perciben las médicas francesas no compensa su pérdida de actividad”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 52, nº 1209, Barcelona, 25/04-1/05/1997, p. 18
- FERRER, Esther (1997c): “Delincuencia sexual en Francia: problemas del tratamiento médico impuesto por ley. Obliga a todos los delincuentes o criminales sexuales a seguir un tratamiento medicosocial una vez cumplida la condena”. *Jano*, <La medicina en el mundo. Francia>, Vol. 52, nº 1214, Barcelona, 23-29/05/1997, p. 24
- FERRER, Esther (1997d): “Concerts et actions”. *Action Poétique*, nº147, Marsella, pp.45-48

# 1998

–FERRER, Esther (1998 [1997]): “An event is just a n event”. *Performance w kilku-tempach*, Galería Labirynt 2, Lublin (Polonia)

# 1999

–FERRER, Esther (1999a): “Femenino / masculino o el sexismo en los diccionarios (Féminin / masculin ou le sexisme dans les dictionnaires”. *Doce Notas preliminares. Revista de Música*, nº 4-Para olvidar el siglo XX, Madrid, diciembre, pp. 105-112 [español y francés; reproducción de la pieza]

–FERRER, Esther (1999b): “Installaction: Similitudes et differences”. *Inter Art Actuel*, nº 74, Québec (Canadá), 1999, pp. 26-28

# 2000

–FERRER, Esther (2000): “Performance Art”. *n.paradoxa. International Feminist Art Journal*, vol. 5, Londres, rep. págs. 20-26

# 2001

–FERRER, Esther (2001): “Jouet éducatif”. *Doc(k)s & CD Rom*, <série 3>, 25/26/27/28, Francia, rep. pp. 36-37

# 2003

–FERRER, Esther (2003) : “Poesía sonora a dos voces”. *Doce Notas Preliminares. Revista de Música*, nº 11-Cómo ser espectador, Madrid, julio, rep. pág. 12 [español y francés; reproducción de la pieza]

# S.D. (SIN DATAR)

–FERRER, Esther (s.d./a): “La travesía del desierto...”. *Ere* [original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]

–FERRER, Esther (s.d./b): “Volverán las obscuras golondrinas”. *El Globo* [8 pp. original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]

–FERRER, Esther (s.d./c): “Paco Rabanne: «Quienes tienen dinero poseen la verdad»”. *Dunia*, <Entrevista>, s.d. (1980 ca.), pp. 32-34

–FERRER, Esther (s.d./d): “Si vas a París... El restaurante más barato de Europa”. *Dunia*, <Extra Vacaciones>, s.d. (1980 ca.), pp. 75-76

–FERRER, Esther (s.d./e): “Retrato de mujer”. *Dunia*, <Personajes>, s.d. (1980 ca.), pp. 50-53

–FERRER, Esther (s.d./f): “El aborto, más que una solución una necesidad (entrevista médico francés)”. *Egin*, <Temas> Hernani, s.d. (1978-79 ca.), p. 15

- FERRER, Esther (s.d./g): “Elecciones legislativas francesas: mujeres sin complejos ni intermediarios”. *Egin*, <Opinión> Hernani, s.d. (1978-79 ca.), p. 14
- FERRER, Esther (s.d./g): “Irlanda del Norte, el «Vietnam de Inglaterra»”. *Egin*, <Temas> Hernani, s.d. (1978-79 ca.), p. 17
- FERRER, Esther (s.d./h): “Boadella se sincera: «En Euskadi, la respuesta hubiera sido más enérgica»”. *Egin*, <Temas> Hernani, s.d. (1978-79 ca.), p. 17
- FERRER, Esther (s.d./i): “Graffittis de mayo 68: Nostalgia de la revolución cultural”. *Egin*, <Temas> Hernani, s.d. (1978-79 ca.), p.17
- FERRER, Esther (s.d./j): “Debate sobre la creatividad femenina”, *Punto y Coma*, junio s.d. (1978 ca.) [4 pp. original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]
- FERRER, Esther (s.d./k): “El «Taller-Estudio de John Cage». *Signos*, nº11/12
- FERRER, Esther (s.d./l): “Cézanne en el Grand Palais de París”. [*Publicación sin identificar*], s.d.
- FERRER, Esther (s.d./m): “«Kabuky» en el Festival de Otoño de París”. [*Publicación sin identificar*], s.d., pp. 61-65
- FERRER, Esther (s.d./n): “El Circo de Pekín en París”. [*Publicación sin identificar*], s.d., pp. 105-108
- FERRER, Esther (s.d./o): “Fernando Lerín”. [*Publicación sin identificar*], original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]
- FERRER, Esther (s.d./p): “Los caballos de San Marcos de Venecia en el Gran Palais de París”. *Jano*, Barcelona, s.d., pp. 79-82
- FERRER, Esther (s.d./q): “La escultura como pasión. Gustav Vigeland, en el Museo Rodin de París”. *Jano*, Barcelona, s.d., pp. 144-147
- FERRER, Esther (s.d./r): “En su LXXX aniversario. Exposición homenaje a Jean Debuffet en el centro cultural Georges Pompidou”. *Jano*, Barcelona, s.d., pp. 115-116
- FERRER, Esther (s.d./s): “México de ayer y de hoy”. *Jano*, nº 510, Barcelona, s.d., pp. 130-133
- FERRER, Esther (s.d./t): “Centro Cultural del Marais. Un magnífico final de temporada: Picasso y Vostell”. *Jano*, Barcelona, s.d., pp. 59-60
- FERRER, Esther (s.d./u): “Centro Cultural Georges Pompidou. Eduardo Arroyo”. *Jano*, Barcelona, s.d., pp. 109-110
- FERRER, Esther (s.d./v): “Grand Palais de París. Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)”. *Jano*, nº 545, Barcelona, s.d., pp. 91-92
- FERRER, Esther (s.d./w): “Ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Camille Pissarro”. *Jano*, Barcelona, (s/f), pp. 110-117
- FERRER, Esther (s.d./x): “Turner en Francia: La pasión por el paisaje”. *Jano*, Barcelona, s.d., pp. 127-129
- FERRER, Esther (s.d./y): “El «Crucifijo de la Santa Croce», de Cimabue, se expone restaurado en El Louvre”. *Jano*, nº 561, Barcelona, (s/f), pp. 117-119
- FERRER, Esther (s.d./z): “Museo de Arte Moderno. COBRA en París”. *Jano*, Barcelona, s.d., pp. 126-130
- FERRER, Esther (s.d./za): “Antonio Saura en la Galería Stadler de París”. *Jano*, Barcelona, s.d.
- FERRER, Esther (s.d./zb): “El controvertido fórum de Les Halles”. *Jano*, Barcelona, s.d., pp. 83-88

- FERRER, Esther (s.d./zc): “Amnistia Internacional cumple 20 años. Entrevista con su fundador, Sean Mac Bride”. *Jano*, Barcelona, s.d., pp. 73-77
- FERRER, Esther (s.d./zd): “AIDS. Situación en Francia”. *Jano*, <Crónica Internacional. París>, Barcelona, s.d., p. 17
- FERRER, Esther (s.d./ze): “IV Congreso Internacional sobre los Niños Maltratados”. *Jano*, <Crónica Internacional. París>, Barcelona, s.d., pp. 21-25
- FERRER, Esther (s.d./zf): “Entrevista con el Dr. René Frydman. Gracias a la fecundación «in vitro», ha nacido el primer «bebé probeta» francés”. *Jano*, <Crónica Internacional. París>, Barcelona, s.d., pp. 19-23
- FERRER, Esther (s.d./zg): “Cannes. Primeros Juegos Mundiales de la Medicina. Simposio Internacional de Medicina Deportiva”. *Jano*, <Actualidad médica>, Barcelona, s.d., p. 46
- FERRER, Esther (s.d./zh): “«Historia natural de la sexualidad»: Exposición organizada por el Museo Nacional de Historia Natural de París”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d., pp. 114-117
- FERRER, Esther (s.d./zi): “El arte y la ciudad: Arte en la vida”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d., pp.108-109
- FERRER, Esther (s.d./zj): “El arte en Francia bajo el Segundo Imperio”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d., pp.94-¿?
- FERRER, Esther (s.d./zk): “1980, año del patrimonio artístico francés. Mucha, Viollet-le-Duc y Monet, en el Grand Palais”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d., pp.148-150
- FERRER, Esther (s.d./zl): “La ciencia al servicio del arte. La vida misteriosa de las obras maestras”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d.
- FERRER, Esther (s.d./zm): “Museo Nacional de Arte Moderno de París. Retrospectiva René Magritte”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d., pp. 116-122
- FERRER, Esther (s.d./zn): “«Los realismos 1919-1939». En el Centro Cultural Georges Pompidou”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d., pp. 123-124
- FERRER, Esther (s.d./zo): “La Feria del Trueque en la Défense de París”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d., pp. 123-127
- FERRER, Esther (s.d./zp): “Un nuevo y polémico atractivo de París: El Centro Cultural Georges Pompidou”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d., pp. 125-128
- FERRER, Esther (s.d./zq): “París-Berlín: relaciones y contrastes franco-alemanes (1900-1933). Centro Georges Pompidou (del 12 de julio al 6 de noviembre)”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d., pp. 113-114
- FERRER, Esther (s.d./r): “«Azúcar de arte»: Exposición en el Museo de Artes Decorativas de París” *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d., pp. 108-111
- FERRER, Esther (s.d./zr): “Un espectáculo fascinante: la Opera de Pekín”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d., pp.103-104
- FERRER, Esther y DALMAU, J. (s.d./zs): “Henry Moore: ser artista es creer en la vida”. *Jano*, <Jano Crónica. Desde París>, Barcelona, s.d., pp. 108-111
- FERRER, Esther (s.d./zt): “Investigación y desarrollo de la contracepción masculina: Entrevista con el Dr. Jouannet”. *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>,

Barcelona, s.d., pp. 20-26

–FERRER, Esther (s.d./zu): “Problemas de aplicación de la Ley Veil (sobre el aborto) en Francia”. *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, Barcelona, s.d., pp. 23-25

–FERRER, Esther (s.d./zw): “Tratamiento antitabaco por acupuntura”. *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, Barcelona, s.d., pp.19-22

–FERRER, Esther (s.d./zx): “El controvertido tema de la vivisección”. *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, Barcelona, s.d., pp. 20-21

–FERRER, Esther (s.d./zy): “«Médicos sin fronteras»”. *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, Barcelona, s.d., pp. 84-86

–FERRER, Esther (s.d./zz): “Primeros Juegos Mundiales de la Medicina”. *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, Barcelona, s.d., p. 79

–FERRER, Esther (s.d./zza): “Ciencias de la vida y sociedad”. *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, Barcelona, s.d., pp. 29-30

–FERRER, Esther (s.d./zzb): “Nacer con el agua: Entrevista con el Dr. Michel Odent”. *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, Barcelona, s.d., pp. 23-26

–FERRER, Esther (s.d./zxc): “La inseminación artificial humana: los bancos de esperma”. *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, Barcelona, s.d., pp. 23-29

–FERRER, Esther (s.d./zxd): “Simposio internacional sobre la inseminación artificial humana y la conservación del esperma”. *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero. París>, Barcelona, s.d., pp. 22-24

–FERRER, Esther (s.d./zxe): “Utopía y performance”. *L’abri et l’utopie*, Seminario de Altos Estudios Artísticos, París

–FERRER, Esther (s.d./zxf): “Candidatura homosexual en las elecciones legislativas francesas”. *El País*, [5 pp. original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]

–FERRER, Esther (s.d./zxf): “[...] Comun de las Mujeres. Candidatas feministas en las elecciones legislativas francesas”. *El País*, [original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]

–FERRER, Esther (s.d./zxf): “Raúl Damonte Taborda, ‘Copi’: «Provocar la risa no es un trabajo divertido»”. *El Globo*, <Entrevista>, pp. 10-14

–FERRER, Esther (s.d./zxi): “Mutilaciones sexuales: escisión e infibulación”. *Jano*, <Los corresponsales de Jano en el extranjero>, nº 372, 4-10/05

–FERRER, Esther (s.d./zxi): “El que tenga oídos para oír que vea -Bernard Heidsieck-París”. [original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]





## VII ANEXO DOCUMENTAL

# ANEXO 1

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE ESTHER FERRER

Este documento se articula en fuentes impresas, fuentes electrónicas y fuentes orales. Dentro de las fuentes impresas, se ha hecho un esfuerzo por distinguir entre: monografías; publicaciones periódicas no especializadas nacionales e internacionales (aquellas dedicadas a información general); publicaciones especializadas (aquellas fundamentalmente en la difusión de contenidos relacionados con arte, poesía, sonido y cultura en general), nacionales por un lado, e internacionales por otro; y catálogos de exposiciones. A su vez, dentro de éste último subgrupo, se ha diferenciado entre exposiciones: individuales nacionales, colectivas nacionales, individuales internacionales y colectivas internacionales. Este segundo anexo también supone una contribución de la tesis, ya que a pesar de haber disponible abundante información bibliográfica en la Web de Ferrer<sup>1</sup>, ésta tiene un carácter parcial y está organizada en dos grandes grupos muy heterogéneos. También parte de la primera bibliografía de la artista publicada en Aizpuru 1997 que llega hasta ese año. Todo ello ha sido organizado y completado con el trabajo de hemeroteca, ya que a pesar de que la tesis no coincide en sus objetivos con los de un catálogo razonado, hemos considerado de interés aportar una documentación más organizada, completa y actualizada, que se ajusta a la visión y análisis del estudio. Dentro de cada uno de los grupos, el documento sigue un orden alfabético ascendente.

---

1 <http://www.estherferrer.net> [última consulta: 20/02/2014]

# 1. FUENTES IMPRESAS

## 1.1. MONOGRAFÍAS

- “El arte como concepto”. *Historia del arte. Últimas tendencias*, <vol. 30>, Barcelona: Salvat, 1991 o 2, rep. pp. 9-16
- “La escritura Experimental en España”. EN: *Objeto poé(l)ítico. La poesía experimental española*. Nueva York-Madrid: The Spanish Institute Calcografía Nacional, 1989
- “Los años setenta entre los ‘nuevos medios’ y la recuperación pictórica”. EN: BOZAL, Valeriano; LLORENS, Tomás [eds.] (1976): *España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona: Gustavo Gili
- [Programa de fiestas San Fermín]. Excmo. Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona 1978 (6-14 julio)
- ALARIO TRIGUEROS, M<sup>a</sup> Teresa (2008): *Arte y Feminismo*. Madrid: Nerea, <Arte Hoy>
- ALIAGA, Juan Vicente y GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1990): *Arte conceptual revisado*. Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia
- ARRIAGA, Juanma; GOLVANO, Fernando (2004): *Constelación Gaur: una trama vanguardista del arte vasco*. Vitoria: Fundación Caja Vital Kutxa, p. 69
- Arte Postal*. Las Palmas: Centro Insular de Cultura, 1991
- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario (2000): *El Arte de Acción*. Madrid: Nerea, <Arte Hoy>
- BAYER, Knut; HAERDTER, Michael; Këunstlerhaus Bethanien (2000): *Durchreise: fünfundzwanzig Jahre Künstlerhaus Bethanien Berlin : ein Almanach zur Geschichte der Künstlerresidenz und Projektwerkstatt der zeitgenössischen Künste 1975-2000*. Berlín: Das Künstlerhaus, pp. 248, 465
- BLOCK, René; DOMBOIS, Lorenz; HERLTLING, Nele; VOLKMANN, Barbara [eds.] (1980): *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte. Installationen. Performances*. Akademie der Künste, Berlin, 1980
- BOZAL, Valeriano (1991-95): *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939*. Madrid: Espasa Calpe
- BREA, José Luis (1989): “Todo arte es político...”. EN: *Antes y Después del entusiasmo 1972-1992*. Ámsterdam: U Publishers, La Haya y Contemporary Art Foundation
- CAGE, John (1981): *Para los pájaros (Conversaciones con Daniel Charles)*. Caracas: Monte Avila Editores
- CALVO SERRALLER, Francisco (1985): *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. Madrid: Fundación Santillana y Ministerio de Cultura.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1988): *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial
- CASTILLEJO, José Luis (1968): *Actualidad y participación (Una filosofía contemporánea)*. Madrid: Tecnos
- CHARLES, Daniel (1989): “Die Asthetik der Gruppe ZAJ”. EN: *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*. Berlín: Merve Verlag
- COMBALÍA, Victoria [dir] (2000): *Tecla Sala: Quaderns/Cuadernos*. Barcelona: Ayuntamiento de Hospitalet de Llobregat, pp. 84-85

- CÓZAR, Rafael de (1981): “De la vanguardia al experimentalismo en España”. EN: *Encuentro con la poesía experimental*. Pamplona: Euskal Bildea, Colección <Nueva Escritura>
- DAHÓ, Marta; NICOLAU, Jordi S. [coords.] (1999): *Poesía en Acció II*. Barcelona: Metrònom, p. [178]
- DE ALVEAR, María [ed.] (2000): *The new Generation of Mystery. Artists of the 21 Century*. Colonia: World Edition, p. 60
- DE LA MORA MARTÍ, Laura (2000): *Diseño y creación, la taronja mecánica, 15 artistas conceptuales españoles en La Habana*. Valencia: Universitat Politècnica de València, Servei de Publicacions
- DÍAZ CUYÁS, José J. [dir.] (2009): *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía
- DREYFUS, Charles [ed.] (1989): *Happenings & Fluxus. Exposition d’artistes 1958-1988*. París: Galerie 1900-2000/ Galerie du Genie/ Galerie de Poche
- DUMAS, Marie-Hélène (2000): “Femmes Fluxus”. EN: DUMAS, Marie-Hélène [dir.]: *Femmes & Art au Xxe siècle: Le temps des défis*. París: Lunes, rep. p. [86]
- El Arte Sucede: Crónicas de l’era conceptual*. Mataró: Robrenyo, 1980
- FERRER, Esther (1993): “Fluxus y Zaj”. EN: PICAZO, Gloria [coord.] (1993): *Estudios sobre performance*. <Colección Teatral>. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro: Productora Andaluza de Programas
- FONTANA, Giovanni (2004): *Poesia della voce e del gesto. Percorsi della vocalità nella poesia d’azione*. Mantua: Sometti, <Archivio della poesia del ‘900>, 16-17, rep. p. 63
- FRANCÉS, Fernando; HUICI, Fernando (1997): *Los ENCUENTROS de Pamplona 25 años después*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- GOLDBERG, Roselle: *Performance. Live art since the 60’s*. Londres: Thames and Hudson Editors
- GUASCH, Anna María (1997): *Arte e ideología en el País Vasco 1940/1980*. Madrid: Akal
- GUASCH, Anna María (1997): *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945/1995*. Barcelona: Ediciones del Serval, pp. 101/102
- HIGGINS, Hannah (2002): *Fluxus experience*. University of California Press
- JANICOT, Françoise [ed.] (1984): *Poesie en Action*. Issy-les-Moulineaux (París): Loques/Nèpe
- JAPPE, Elisabeth (1993): *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. Munich-Nueva York: Prestel-Verlag, rep. pp. 57, 171
- KAPROW, Allan (1992): *Happening*. Cuenca: ediciones+- 491
- KOSTELANETZ, Richard (1973): *Entrevista a John Cage*. Barcelona: Anagrama
- Le Fin D’un Millénaire*. Marsella: V.A.C. Ventabren Art Contemporain, 2000
- LEBEL, Jacques Jean (1967): *El hapening*. Buenos Aires: Nueva Visión
- LISTA, Giovanni (1976): *Théâtre futurisme italien*. Lausana: La Cité-L’Age d’Homme
- LLORENS, Tomás (1976): “Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta”. EN: *España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili
- LUSSAC, Olivier (2004): *Happenings & fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*. París: L’Harmattan, , rep. cubierta
- MADERUELO, Javier (1981): *Una música para los 80*. Madrid: Editorial Garsi

- MARCHÁN FIZ, Simón (1997<sup>7</sup> [1972]): *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal
- MARINIS, Marco (1988): *El nuevo teatro 1947-1990*. Barcelona: Paidós
- MARTEL, Richard (1998): *L'Art en Actes*. Canadá: Inter, pp. 126-127
- MARTEL, Richard [ed.] (2001): *Art Action 1958-1998*. Quebec: Inter Editeur
- MARTEL, Richard [ed.] (2004): *Arte Acción 1958-1998*. Valencia: IVAM, <Documentos 10> *Nipaf'95 Tokio*, Tokio 1995, rep. pp. 24-25
- OELLERS, Adam C.; SPIEGEL, Sibille (1995): "Wollt ihr tas totale Leben?". EN: *Fluxus und Agit-Pop der 60 er Jahre in Aachen*. Aachen: Neuer Aachener Kunstverein
- PARDO SALGADO, Carmen (2001): *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, <Colección Letras Humanas>
- PASSERINI, Luisa (2003): *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*. Turín: Bollati Boringhieri, pp. 53, 55
- PÉREZ, David (2008): *Sin Marco: Arte y Actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia
- PÉREZ, David: "Entrevista con Juan Hidalgo". EN: G. CORTÉS, José Miguel [ed.] (1991): *La creación artística como cuestionamiento*. Valencia: IVAJ, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia
- Performance au-in Canada, 1970-1990*. Toronto: Inter Editeur, 1991
- PICAZO, Glòria (com.) [2001]: *El instante eterno: Arte y espiritualidad en el cambio de milenio*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana
- PICAZO, Glòria [coord.] (1988): "Performance". EN: *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre*, nº 29. Barcelona: Institut del Teatre
- PINTO, Carlos Eduardo (1982): *Poesía experimental ara*. Valencia: Sala Parpalló
- Racines, Art dans la ville 2000*. Saint-Etienne, 24-28 V/2000
- Quince ans du CipM*. Marsella: Centre International de Poesie de Marseille (Francia)
- RUIZ, Javier; HUICI, Fernando (1974): *La comedia del Arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editorial Nacional
- SARMIENTO, José Antonio (1991): *Críticas a un concierto Zaj*. Cuenca: ediciones +- 491
- SAXENHUBER, Hedwing; WEGE, Astrid [dirs.] (1994): *It´s a girl!. Feminismen in der Kunst*. Munich: Kunstverein München
- SCHIAVETTA, Bernardo [ed.] (1988): *Antología poética cultura francesa y culturas hispánicas*. París-Barcelona: Noesis/Unesco, <Colección Unesco de obras representativas> [sobre el 2º Festival Internacional de Poesía de París "El fuego de las palabras" organizado por "Poètes sans frontière"]
- SOHM, Hans; SZEEMANN, Harald [eds.] (1970): *Happening & Fluxus*. Colonia: Koelnischer Kunstverein
- VII Encuentro de Mujeres Poetas «Pero ese puente existe»*. San Sebastián, 2001 [panfleto]
- VIII Festival de otoño*. Comunidad de Madrid y Consejería de educación y Cultura, rep. pp. 8-9 y p. 14 [libreto promocional 27 sep. - 24 nov. música contemporánea: dedicado a John Cage]
- VVAA (2004): *Ángela García: punto y seguido*, Valencia: Universidad Politécnica
- VVAA (2004): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. MACBA, Arteleku y UNIA; tomo I

- VVAA (2011): *Esther Ferrer. Maquetas y dibujos de instalaciones 1970/2011*. Madrid/Vitoria-Gasteiz: Exit Publicaciones/Centro Cultural Montehermoso
- Zaj. Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1987

## 1.2. PUBLICACIONES PERIÓDICAS NO ESPECIALIZADAS (NACIONALES E INTERNACIONALES)

- "All- 'Out-Off' un esibizione del grupo Zaj. Un bisbiglio a squarciagola". *Corriere D'Informazione*, Milán, 26/10/1977
- "Celebración de Zaj". *El País*, Madrid, 25/11/1989
- "Cementerio de Obras inmortales". *El País*, Madrid, 03/08/2009, p. 44
- "El compositor John Cage desentraña el mundo caótico de una novela de Joyce". *El País*, Madrid, 20/2/1981
- "El Grupo ZAJ, en París". *El País*, <Espectáculos>, Madrid, 19/2/1977, p. 24
- "El pabellón español en la Bienal de Venecia". *El País*, <Cultura>, Madrid, 28/5/1999, p. 55
- "El poema de los números primos II". *El Correo*, Bilbao, 29/11/1997
- "En Venecia". *Marie Claire*, julio 1999, p. 90
- "Esther Ferrer analiza [...]". *Gara*, <Cultura>, San Sebastián, 4/05/2009, p. 53
- "Esther Ferrer gana el premio Nacional de Artes Plásticas". *ABC*, Madrid, 22/11/2008, p. 41
- "Esther Ferrer resume en el K. M. Tres décadas de <performances> e instalaciones artísticas". *El País*, <Suplemento del País Vasco>, San Sebastián, 4/12/1997
- "Esther Ferrer y Manolo Valdés en la 48 Bienal de Venecia 1999". *El Cultural de Exteriores*, Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid 2000, pp. 10-12
- "Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa". *El Diario Vasco*, Boletín especial nº 23, San Sebastián, diciembre 1997- enero 1998
- "Esther Ferrer: Artista". *ABC*, <Cultura>, Madrid, 6/2/2006, p. 58
- "Esther Ferrer: La performances es un arte real". *Gara*, San Sebastián, p. 58
- "Esther Ferrer. Entrevista". *Sevilla Distrito Cultural*, nº 28, Sevilla, 2006, pp. 4-5
- "Festival Plaza". *Gara*, San Sebastián, 21/06/2001, p. 58
- "John Cage, entre la disciplina matemática y el azar". *El País*, Madrid, 17/11/1979
- "La artista donostiarra". *El Diario Vasco*, San Sebastián, 9/5/1999
- "Les Coses. Esther Ferrer". *La O*, Plaerdemavida Associació Feminista, Valencia 1995
- "Esther Ferrer proposa Eulàlia Valldossera". *La zero*, nº 0, III-IX/1995, p. 20
- "Performance in der Stadtmühle". *Willisauer Bote*, Suiza, 22/03/2003
- "Piano con alas". *ABC Cultural*, Madrid, 12/6/1999, portada
- "Propuesta vasca [arco 1997]". *El Correo*, Bilbao, 6/2/1997
- "Territorios de la Cultura". *El Correo*, nº 49, Bilbao, 6/2/1997, rep. p. 6
- "Un espíritu exquisito y burlón". *El País*, Madrid, 27/1/1992
- "ZAJ abre en el Macba las Performances de <Art i acció>". *La Vanguardia*, Barcelona, 2/11/1998

- “Zaj en Barcelona”. *La Provincia*, Las Palmas, 17/2/1976
- “Zaj en Madrid”. *Tiempo*, nº 354, Madrid, febrero 1989
- “Zaj y la utopía de la ‘expansión horizontal’”. *La Provincia*, Las Palmas, 20/3/1977
- “Zaj, la destrucción”. *La Provincia*, Las Palmas, 29/9/1976
- “ZAJ”. *ABC*, Madrid, 24-I-1996, rep. p. 54
- “Zeppelin. L’Ocupació”. *El País de las Tentaciones*, <Agenda de la semana>, nº 196, Madrid, 25/7/1997, p. 27
- ADAME, Serafín (1967): “Suspensión acertada”. *Pueblo*, Madrid, 18/2/1967
- AGUIRIANO, Maya (1993): “Esther Ferrer en acción. Así es una performance de la artista donostiarra”. *El Diario Vasco*, <Cultura y espectáculos>, San Sebastián, 22/12/1993, p. 65
- AGUIRIANO, Maya (1996a): “Tres discursos indirectos”. *El Diario Vasco*, San Sebastián, 27/1/1996, p. 5
- AGUIRIANO, Maya (1996b): “ZAJ. Memoria y presente del grupo”. *El Diario Vasco*, San Sebastián, 9/3/1996, p. 7
- AGUIRIANO, Maya (1997): “Esther Ferrer. El caos y el orden del universo”. *El Diario Vasco*, San Sebastián, 20/12/1997, p. 7
- AGUIRIANO, Maya (1998): “Esther Ferrer. Creadora genial en múltiples modalidades del arte”. *El Diario Vasco*, San Sebastián, 17/1/1998, p. 7
- AGUIRIANO, Maya (1999): “48 Bienal de Venecia”. *El Diario Vasco*, San Sebastián, 31/6/1999, p. 13
- AGUIRRE, Javier de (1972): *Itinerario*, Pamplona, 22/6/1972
- ALONSO SOLÍS, Rafael (1976): “Algunas consideraciones en torno a Zaj”. *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 2/1/1976
- ALONSO, José M. (1968): “Una denuncia para un grupo llamado ZAJ”. *Hoja del Lunes*, Bilbao, 29/1/1968
- ALVARADO, Esther (1998): *El Mundo*, <Andalucía>, Sevilla, 1/10/1998, rep. p. 12
- AMESTOY, Ignacio (1972): “Notas a Zaj”. *Arriba España*, 30/6/1972
- AMESTOY, Ignacio (1989): “Juan Hidalgo: Después de veinticinco años, ZAJ se ha hecho intransigente”. *Diario 16*, 19/10/1989, p. 40
- AMEZTOI, Ignacio (1972): “Notas a ZAJ”. *Periódico Navarro de Información*, Pamplona, 30/6/1972
- ANABITARTE, Ana (1996): “El Reina Sofía expone los orígenes del arte conceptual en España a través del grupo ZAJ”. *ABC*, <Cultura>, Madrid, 24/1/1996, p. 48
- ANDRÉS, Juan G. (2008): “Esther Ferrer «performer»”. *Berria*, <ak Arte>, San Sebastián, 22/12/2008, p. 43
- ANDRÉS, Juan G. (2008): “Esther Ferrer [...]”. *Noticias de Gipuzkoa*, San Sebastián, 22/11/2008, p. 65
- BARAÑANO, Kosme de (1999): “La Bienal convertida en...”. *El Mundo*, Bilbao, 11/6/1999, p. 69
- BARCE, Ramón (1972): “Una música que no se oye (porque no suena)”. *Informaciones*, 4/5/1972
- BARNATÁN, M.R. (1992): “La meta es el olvido”. *El Mundo*, Madrid, 3/2/1992
- BELAUSTEGUIGOITIA, Santiago (1998): *El País*, <Andalucía>, Sevilla, 1/10/1998, rep. p. 10

- BLANCO, Miguel Ángel (2003): "El objetivo de las «performances» [...]". *Ideal*, Almería, 26/06/2003
- BONET, Juan Manuel (1976): "Secreto a voces por Zaj". *El País*, Madrid, 24/11/1976
- BORRAS, María Lluïsa (1990): "Un acento perturbador". *La Vanguardia*, Barcelona, 2/2/1990
- BORRAS, María Lluïsa (1991): "Inconformismo y la reflexión poética". *La Vanguardia*, Barcelona, 2/4/1991
- BORRAS, María Lluïsa (1999): "Cinco Joyas Venecianas". *La Vanguardia*, Barcelona, 18/6/1999, p. 16
- CANALES, Xavier (1989): "Joan Brossa y el Grupo ZAJ, entre otros creadores ensayan la capacidad de concentración". *El País*, Madrid, 4/2/1989
- CANALS, Xavier (1989): "Escribir con imágenes". *El País*, Madrid, 7/1/1989
- CARCELLER, Anne (1994): "El juego como lenguaje". *Diario 16*, Madrid 23/10/1994
- CASELLAS, Joan (2007): "La mujer Zaj. Retrato de Esther Ferrer, artista del absurdo". *La Vanguardia*, <Revista>
- CASTILLEJO, José Luis (1972): "La nueva escritura". *Tropos*, nº 5
- CASTILLEJO, José Luis (1978): "Escritura no escrita". *Operador*, nº 2, Sevilla
- CASTILLEJO, José Luis (1981): "La escritura no escrita". *Metaphora*, nº1, Madrid, invierno
- CASTRO, Manuel (1998): *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 1/10/1998, rep. p. 46
- CID, Miguel Fernando (1996): "ZAJ en el Museo". *ABC de las Artes*, Madrid, 26/1/1996
- CIFUENTES, M. (2001): "Performances, arte de lo real [...]". *Deia*, San Sebastián, 21/06/2001, p. 4
- CILLERO, Antonio (1974): "Con Zaj al fondo, Arjona en la Sala 'Conca 2'". *El Eco de Canarias*, Las Palmas, 3/7/1974
- CLAR, Asun (2009): "Vapores de alquimia". *El Mundo*, Palma de Mallorca, 2/11/2009
- CLOT, Manel (1991): "Retrato del artista". *El País*, Madrid, 13/4/1991
- COLLADO, Gloria (1989): "Álbum de familia". *Guía del Ocio*, Madrid, 20-26/2/1989
- CONWAY, Richard (1973): "Avant-garde group runs gamut off emotions-from A to B?". *Spring-field Daily New*, Massachusetts, 17/3/1973
- CORCUERA, Laura (2009): "Performance y vida de una anarquista". *Diagonal*, Periódico quincenal de actualidad crítica, Barcelona, nº 114, 26/11-9/12/2009, p9. 4-5
- DANVILA, José Ramón (1996): "El grupo ZAJ lleva al Reina Sofía la trasgresión en el arte". *El Mundo*, Madrid, 24/1/1996
- DASCA, Susa (1989): "Todas las tendencias del arte, en Barcelona". *Diario 16*, Madrid, 2/6/1989
- DE OLANO, Ochoa (1996): "La Memoria, el tiempo y la guerra". *El Correo*, Vitoria, 22/1/1996, rep. p. 9
- Die Rheinpfalz*. Ludwigshafen, Alemania, 8/2/1996
- Die Rheinpfalz*. Ventilator als Haupt, Sache, Alemania, diciembre 1996
- DÍEZ-CRESPO, M. (1967): "El happening, ¿irrita o relaja?". *El Eco de Canarias*, Las Palmas, 14/2/1967
- E. L. (1996): "Polyphonix, Un festival pas poli". *Liberation*, 21/3/1996

- EGEA, Miguel Ángel (1989): “No tengo ideas”. *El País*, Madrid, 13/11/1989
- El Mundo*, Madrid, 21/06/2001, p. 20
- El País*, Madrid, 09/02/2009, p. 25
- El País*, Madrid, 11/02/2009, p. 44
- El País*, Madrid, 15/02/2009, p. 56
- ELORRIAGA, Gerardo (1999): “Artista en acción” (entrevista). *El Correo*, Bilbao, 9/6/1999, rep. p. 5
- EREÑAGA, Amaya (1997): “Fascinada por la precariedad”. *Eguin*, <Kultura >, San Sebastián, 4/12/1997
- EZQUIAGA, Mixel (2003): “Zona Cero. Performance de Esther Ferrer”. *El Diario Vasco*, San Sebastián, 01/03/2003
- F.C.S. (1999): “La común obsesión de los españoles Manolo Valdés y Esther Ferrer”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 13/6/1999, p. 39
- F.S. (1996): “Zaj desaparece en una...”. *El País*, Madrid, 24/1/1996, p. 34
- F.S. (1999): “Esther Ferrer y Manolo Valdés”. *El País*, <Cultura>, Madrid, 11/6/1999, p. 58
- FERNÁNDEZ DE CASTILLEJO, Asunción (1998): *ABC*, Sevilla, 24/9/1998, rep. p. 58
- FERNÁNDEZ, Alicia (1997): “De la acción al objeto”. *El Correo*, Bilbao, 24/12/1997, rep. p. 4
- FLAÑO, Teresa (2001): “El Concierto ZAJ de Ferrer”. *El Diario Vasco*, San Sebastián, 21/6/2001, p. 69
- FLEURET, Maurice (1968): “Une opéra prière”. *Le Nouvel Observateur*, nº 183, París, mayo
- FRANQUELO, Rafael (1973): “Noticia de Zaj”. *La Provincia*, Las Palmas, 10/6/1973
- G.G. (1980): “Non è facile da digerire ma è elegante ed indimenticabile”. *Lotta Continua*, 10/2/1980
- GALLARDO, José Luis (1976): “Zaj”. *La Provincia*, Las Palmas, 1/6/1976
- GALLARDO, José Luis (1989): “Esther Ferrer y Tom Johnson Guiniguada”. *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 15/12/1989
- GARCÍA DE VEGUETA, Luis (1974): “Zaj”. *La Provincia*, Las Palmas, 10/7/1974
- GARCÍA, Arturo (2008): “Esther Ferrer, entrevista”. *El Diario Vasco*, San Sebastián
- GARCÍA, Inmaculada (1998). *El Diario de Andalucía*, Sevilla, 1/10/1998, p. 42
- GARCÍA, Pepa (2008): “Esther Ferrer: El arte es respirar [...]”. *La Verdad*, Murcia, 02/07/2008
- GARNERIA, José (1989): “El Zaj, como filosofía del arte”. *Levante*, Valencia, 22/12/1989
- GARRIGÓS, C. (2008): “Premio a la primera «performer»”. *El Diario Vasco*, San Sebastián, 22/11/2008
- GOMES, Gary (1973): “Beware of the Zaj”. *The Massachusetts Daily Collegian*, 16/3/1973
- GONZÁLEZ GARCÍA, Angel (1989): “Por las ramas de una exposición”. *Cambio 16*, nº 899, Madrid, febrero
- GRAS, Irene (2008): “Performance de Esther Ferrer”. *El Periódico Mediterráneo*, <Arte>, Castellón, 03/02/2008, pp. 6-7
- GUASH, Anna: “El grup zaj, impacte present d’un art pasta”. *Diari de Barcelona*, 11/2/1990
- GUEL-NER (1972): *Opiniones*, Pamplona, 29/6/1972
- GUERRERO MARTÍN, José (1987): “El paso del tiempo”. *La Vanguardia*, Barcelona, 13/11/1987

- GUIBERT, Álvaro (1993): “Esther Ferrer, treinta años después de ZAJ”. *ABC*, Madrid, 20/12/1993
- GURPEGUI, Mikel J. (2009): “Entrevista. «Nunca he pretendido transgredir»”. *El Diario Vasco*, <Cultura y Ocio>, San Sebastián, 11/06/2009, pp. 70-71
- Ha. B. (1999): “L’exposition internationale de la Biennale de Venise pulvérise les bastions nationaux”. *Le Monde*, París, 16/6/1999, p. 38
- HARO IBARS, Eduardo (1976): “Zaj: ¿un concierto?”. *Triunfo*, nº 723, Madrid, diciembre
- HERNÁNDEZ, Paqui (2008): “Esther Ferrer/ Experta en performances”. *La Opinión*, Murcia, 02/07/2008
- HUÉRCANOS, Juan Pablo (1997): “El equilibrio imposible de los objetos”. *El Mundo*, San Sebastián, 4/12/1997
- HUÉRCANOS, Juan Pablo (1999): “Tres instalaciones para una Bienal”. *El Mundo*, Bilbao, 17/2/1999, p. 14
- HUICI, Fernando (1985): “Orden y aroma del espacio”. *El País*, <Artes>, Madrid, 5/6-IV-1985, p. 2
- HUICI, Fernando (1989a): “Actitudes conceptuales”. *El País*, Madrid, 19/2/1989
- HUICI, Fernando (1989b): “Celebración ZAJ”. *El País*, <Artes>, Madrid, 25-XI-1989, p. 5
- HUICI, Fernando (1996): “El aliento de ZAJ”. *El País*, <Babelia>, Madrid, 10/2/1996, p. 23
- Irutxulo*, Revista Semanal de Donostia, nº 163, San Sebastián, 5/12/1998, pp. 6-7
- IZEN-ABUZEBAI: “Esther Ferrer. Performance-ak ez du teknikarik”. *Irutxulo*, 22/3/1996, p. 15
- J.C.G. (2002): “Hago un arte pobre [...]”. *La Nueva España*, Gijón, 13/08/2002
- J.M. (2007): “Ferrer vincula [...]”. *Diario de Soria*, Soria, 01/09/2007
- JARQUE, Fietta (1989): “ZAJ: Somos los cómicos del Arte”. *El País*, <La cultura>, Madrid, 6/11/1989, p. 42
- JARQUE, Fietta (1991): “Erik Bulatov y Esther Ferrer. La lejana realidad y las gafas”. *El País*, <Guía>, nº 99, Madrid, octubre
- JARQUE, Fietta (2009): “Riguroso Absurdo”. *El País*, <Babelia>, Madrid, 07/02/2009, p. 4-6
- JIMÉNEZ, Pablo (1989a): “Veinticinco años de ZAJ”. *ABC*, <Artes>, Madrid, 16/11/1989
- JIMÉNEZ, Pablo (1989b): “El cumpleaños de un grupo de arte: ZAJ”. *Tiempo*, Madrid, 30/10/1989
- JOHNSON, Tom (1973): “A theeresome from....”. *The Village Voice*, Nueva York, 22/3/1973
- JOVER, José Luis (1991): “Etcéteras zaj”. *El Sol*, Madrid, 22/9/1991
- JOVER, José Luis; AMESTOY, Santos (1972): “John Cage, primera figura de la música de vanguardia”. *Pueblo*, Madrid, 5/8/1972
- JURADO, Miquel (1987): “Homenaje musical al Club 49, entidad promotora de la vanguardia barcelonesa durante la postguerra”. *El País*, 10/11/1987
- LAFONT, Isabel (2008): “Toda una «performance» de premio [...]”. *El País*, Madrid, 22/11/2008, p. 42
- LAFONT/ SEISDEDOS (2009): “Poesía, provocación”. *El País*, Madrid, 13/02/2009, p. 35
- LARRAURI, Eva (2008): “Esther Ferrer enseña [...]”. *El País*, País Vasco, 05/12/2008, p. 9
- LEÓN BARRETO, Luis (1973): “Juan Hidalgo y el ‘zaj’: un frente de batalla para una nueva estética”. *La Provincia*, Las Palmas, 4/7/1973

- LLORCA, Pablo (1989): “Polvo de estrellas”. *Diario 16*, Suplemento <Guía del Ocio>, Madrid, 17/11/1989
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1967): “Zaj, esbozo de happening en el teatro Beatriz”. *ABC*, Madrid, 11/2/1967
- LORENTE, Manuel (1998): “Esther Ferrer, en la senda de ZAJ”. *ABC Cultural*, Madrid, 5/11/1998, p. 37
- LUCAS, Antonio (2008): “Esther Ferrer: «No pierdo el tiempo provocando a nadie»”. *El Mundo*, <Cultura>, Madrid, 22/11/2008
- M.M. (1998): “Curtida en las <performances>”. *El País*, <Babelia>, Madrid, 10/10/1998, p. 19
- M.M. (2001): “Esther Ferrer recoge en [...]”. *El País*, <Guipuzkoa>, San Sebastián, 21/06/2001, p. 19
- MADERUELO, Javier (1983): “Esther Ferrer. Sobre el grupo Zaj”. *La Voz*, San Sebastián, p. XVI
- MADERUELO, Javier (1989): “Veinticinco años del grupo ZAJ”. *El Independiente*, Madrid, 4/11/1989
- MARÍN, Karmentxu (1972a): “Concierto ZAJ”. *Unidad*, San Sebastián, 4/7/1972
- MARÍN, Karmentxu (1972b): “Crónica especial desde Pamplona”. *Unidad*, 1/8/1972
- MARTÍN, CARMELO (1982): “El Grupo ZAJ clausuró la I Semana de la Música y Poesía Contemporáneas”. *El País*, <Espectáculos>, Tenerife, 23/11/1982, p. 44
- MARTÍNEZ, Florencio (1972): “Una tomadura de pelo”. *La Gaceta del Norte*, 30/6/1972
- MEAURIO, Javier (1997): “La realidad cambiante de Esther Ferrer, en una exposición en el Koldo Mitxelena”. *El Diario Vasco*, <Cultura y espectáculos>, San Sebastián, 4/12/1997, p. 72
- MENDEZ, José (1990): “Historia y polémica”. *El País*, Madrid, 17/2/1990
- MENDEZ, Lourdes (1989) “Excluidas de la historia del arte. presentes en la producción artística”. *Emakunde*, Vitoria, pp. 10-22
- MONTALVO MORALES, Wendy (2003): “Arte democrático”. *Diario de Yucatán*, <Sección Imagen>, Mérida (México), 8/07/2004, p. 3
- OIZARTZABAL, Ainhoa (2001): “Esther Ferrer: Performance [...]”. *Egunkaria*, San Sebastián, 21/06/2001, p. 43
- PALANT, Victoria (1999): “Venecia abre las puertas de su Bienal”. *El Diario Vasco*, <Espectáculos y Cultura>, San Sebastián, 11/6/1999, p. 77
- PARCERISAS, Pilar (1990): “Proposta de l’art conceptual històric”. *Avui*, Barcelona, 14/2/1990
- PARCERISAS, Pilar (2008): “Autoretrats en el temps”. *Avui*, <Cultural>, Barcelona, 01/05/2008, p. 18
- PASO, Alfonso (1967): “Happening”. *Digame*, nº 1.410, Madrid, febrero
- PORTINARI, Beatriz (2008): “Tres días de arte instantáneo [...]”. *El País*, Madrid, 24/01/2008
- POSA, Elena (1987): “El túnel del tiempo”. *El Periódico*, Barcelona, 13/11/1987
- PRIETO, Martín (1966): “Los locos de Zaj”. *Arriba*, Madrid, 24/6/1966
- PUIG, Arnau (2008): “Representaciones interpretadas”. *ABC*, Madrid, 05/2008, p. 41

- QUIÑONERO, Juan Pedro (1972): “ZAJ: una ruina”. *Informaciones*, Madrid, 6/7/1972
- RUBIO, José Ramón (1976): “Zaj: Una pregunta”. *Triunfo*, nº 683, Madrid, febrero
- SALAS, Roger (2009): “Performance Ininteligible de Esther Ferrer en el Matadero. Palabras sin sentido para pensar, Pablo León. La Jerga Oblicua”. *El País*, Madrid, 22/11/2009
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1974): “En los límites de un arte directo y elemental”. *La Provincia*, Las Palmas, 7/7/1974
- SÁNCHEZ, Ángel (1974): “Zaj, cosa más linda”. *La Provincia*, Las Palmas, 7/7/1974
- SERRA, Catalina (1998): “Regreso al pasado”. *El País*, <Cataluña>, Barcelona, 2/11/1998, rep. p. 8
- SOROLLA, José A. (1989): “Arroyo, Barceló, Saura y Sicilia, en La Casa de España de París”. *El País*, <La cultura>, Madrid, 4/2/1989, p. 34
- SPIEGEL, Olga (1990): “El grupo zaj, pionero del arte conceptual español, celebra sus 25 años”. *La Vanguardia*, Barcelona, 23/1/1990
- TAVERNA-BERCH, F. (1987): “Una vieja vanguardia”. *El País*, 14/11/1987
- TÉLLEZ MORENO, J. (1967): “Zaj, ‘Verdadera tontería’-No calificamos nosotros-escenificada en el Beatriz”. *Hoja del Lunes*, Madrid 13/2/1967
- The Nation*, Bangkok (Thailandia), 25/11/2003, p. 15A
- TODÓ, Lluís Maria (1997): “La crónica”. *El País*, Cataluña, 24/5/1997, p. 14
- TURNMO, Iván (2000): “Esther Ferrer y Valentín [...]”. *Diario del Alto Aragón*, 29/09/2000, Huesca, p. 22
- VELA ZANETTI, María (1989): “Tres notas”. *Diario 16*, Madrid, 26/5/1989
- VICENS, Miguel (2000): “La posteridad me tiene sin cuidado”. *Diario de Mallorca*, 14/04/2000
- VIDAL OLIVERAS, Jaume (2003): “Esther Ferrer, retratos en el tiempo”. *El Cultural*, Barcelona, 10-16/04/2008, pp. 38-39
- VIDAL, Jaume (1997): “Festival Grec 97. Caos contra el Control”. *El País*, Cataluña, 27/7/1997, p. 8
- ZANZA, Gonzalo (1999): “Esther Ferrer: Un fontanero y un artista tienen la misma responsabilidad social”. *ABC Cultural*, Madrid, 5/6/1999, p. 30 [entrevista]
- ZAPATER, J. (1985): “Cuando el protagonista es el primer espectador sorprendido”. *Navarra Hoy*, Pamplona, 9/8/1985 (entrevista ZAJ)
- ZAYA (1976): “La Bienal de Venecia: performances y zaj”. *La Provincia*, Las Palmas, 6/8/1976
- ZAYA, Antonio (1987): “Juan Hidalgo: ‘España no ha vivido en el proceso lógico del arte moderno que se dio en Europa’”. *Diario 16*, Madrid, 16/4/1987

### 1.3. PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPECIALIZADAS NACIONALES

- “Críticas a un concierto zaj (2)”. *La Nevera*, nº 1, Albacete 1993
- “El triángulo (im)posible. Apuntes para una relectura del arte español posterior a la guerra civil”. *Kalias*, nº 10, Valencia 1993
- “Esther Ferrer, todas las sonrisas del mundo”. *Lápiz*, nº 149/150, Madrid, enero-febrero, pp. [38-41]
- “Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa”. *Lápiz*, nº 38, Madrid, diciembre 1986
- “Esther Ferrer”. *La Revista*, verano 1998, pp. 36- [39]
- “Exposiciones. Esther Ferrer”. *Lápiz*, nº 81 Madrid, noviembre 1991, pp. 78-79
- “La poesía experimental española 1963-1981”. *Doña Berta*, nº 3, Madrid 1982
- “Le Fil du temps. Esther Ferrer”. *Salamandria 14*, Almería, junio 2003, rep.
- “Lecturas femeninas y publicaciones sexistas”. *Martxoaren 8ª*, nº 4, San Sebastián, marzo 2001, pp. 15, [16-17], y rep. p. 33
- “Pioneras de la performance. Esther Ferrer y Marina Abramovic cara a cara”. *El Cultural*, 6-12/11/2009, pp. 28-29
- “Zaj es zaj porque zaj es no zaj”. *Tropos*, nº 2, febrero 1972
- “ZAJ”. *Buades*, 8 y 9/11/1997, Madrid
- “Zeppelin, La ocupación”. *Còclea*, nº 13, Barcelona, verano
- AGUIRIANO, Maya (1994): “Esther Ferrer”. *Zehar*, nº 25, San Sebastián V/VI/1994, pp. 3-6
- ALAMINOS, Eduardo (1977a): “Lectura Zaj”. *Artes Plásticas*, nº 21, Barcelona, diciembre
- ALAMINOS, Eduardo (1977b): “Los Zaj: Secreto a voces: una versión”. *Artes Plásticas*, nº 14, Barcelona, enero
- ARETXE, José Ángel (2009): “Entrevista a Esther Ferrer”. *Artecontexto*, Madrid, pp. 55-62
- BARBER, Llorenç (1976a): “Concierto- homenaje a John Cage”. *Kurpil*, nº 10, San Sebastián, abril 1976
- BARBER, Llorenç (1976b): “Música contemporánea y franquismo”. *Ozono*, nº 12, Madrid, noviembre
- BARBER, Llorenç (1977a): “Zaj, una historia por hacer”. *Zoom*, nº 10, Madrid, noviembre
- BARBER, Llorenç (1977b): “ZAJ: Doce años y un día de gratuidad”. *Ozono*, nº 19, Madrid, abril 1977
- BARBER, Llorenç (1978a): “Tren de John Cage. A la búsqueda del silencio perdido”. *Ozono*, nº 39, Madrid, diciembre
- BARBER, Llorenç (1978b): “Zaj, anarquismo musical español de los sesenta”. *Punto y Coma*, nº 11-12, Barcelona, julio
- BARCE, Ramón (1982): “ZAJ en Madrid”. *Ritmo*, nº 521, Madrid, abril, pp. 80-81
- BOSO, Felipe (1981): “Poesía visual en España hoy”. *Poesía*, nº11, Madrid, primavera-verano
- Buades, Periódico de arte*. 2ª época, nº 3, Madrid: Galería Buades, 1985, p. 19
- CASELLAS, Joan (2000): “C.U.A.C Crónica Urgent [...]”. *Papers d'Art*, nº 77, primer semestre 2007, Gerona, pp. 76-78
- CASELLAS, Joan (2007): “Comentaris sobre [...]”. *Papers d'Art*, nº 92, primer semestre 2007, Gerona, pp. 105-109

- CELIS, Mary Carmen de (1978): "Zaj: la imaginación a la música". *Bellas Artes*, nº 59, Madrid
- CHARLES, Daniel (1988): "Zaj, o el esplendor del vacío". *Quaderns Fundació La Caixa de Pensions*, nº 39, Barcelona, abril, pp. 45-53
- CHAVARRI-ANDÚJAR, E.L. (1989): "VI Semana de Nueva Música de Barcelona: Reflexión y humor en el Grupo Zaj". *El Punto*, nº 11, Madrid, noviembre
- COLLADO, Gloria (1994): "Esther Ferrer ante el espectador". *Lápiz*, nº 108, Madrid, pp. 36-41
- DE ALFONSO, Carlota (1999): "Esther Ferrer. El espacio está para recorrerlo". *El Punto de las Artes*, Madrid, octubre, pp. 22-28
- DELGADO BELTRÁN DE HEREDIA, Itxaro (1997): "Lo imposible de guardar". *Ambar*, nº 6, Álava, pp. 52-54
- DÍAZ-CUYAS, JOSÉ (1989): "ZAJ: tonto el que lo lea". *Arena*, nº 2, Madrid, abril, pp. 56-62 [pp. 63-67 inglés]
- EDELSTEIN, Sergio (2001): "La acción y su huella". *A revista do CGAC/ La revista del CGAC*, 1, Xunta de Galicia, enero-abril, pp. 98-109
- ERKIZIA, Xabier (2004): "Entrevista a Esther Ferrer". *Zehar*, nº 53, San Sebastián, pp. 4-7
- FERRANDO, Bartolomé; GONZÁLEZ ROYO, Carmen (2000): "La sexualidad en el arte de acción: Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Carles Santos". *Texturas*, nº 11, Vitoria, 2000, pp. 105-112 (Publicado con anterioridad en *Miradas sobre la sexualidad en el arte y en la literatura del siglo XX en Francia y en España*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 139-148)
- FERRER, Esther (1978): "El Taller Estudio de John Cage". *Punto y Coma*, 11-12, Barcelona
- FERRER, Esther (1988): "Fluxus y ZAJ". en PICAZO, Glòria (coor.): *Estudis Escènics. Quaderns de l'institut del teatre de la diputació de Barcelona*, nº 29, Barcelona: Ed. Pòric S.A., marzo, pp. 23-31
- FERRER, Esther (1994): "Fluxus y Zaj". *Zehar*, nº 28, San Sebastián, diciembre 1994 – enero/febrero 1995, pp. 22-29
- FERRER, Esther (1999): "Femenino / masculino o el sexismo en los diccionarios (Féminin / masculin ou le sexisme dans les dictionnaires)". *Doce Notas preliminares. Revista de Música*, nº 4-Para olvidar el siglo XX, Madrid, diciembre, pp. 105-112 [español y francés; reproducción de la pieza]
- FERRER, Esther (2003) : "Poesía sonora a dos voces". *Doce Notas Preliminares. Revista de Música*, nº 11: <Cómo ser espectador>, Madrid, julio, p. 12 [español y francés; reproducción de la pieza]
- GARÍ, Clara (1997): "Una acción es (solamente) una acción". *Còclea*, nº 13, Barcelona, Verano [entrevista]
- GÓMEZ ISLA, José (2000): "Animales mediáticos. El papel del arte en la cultura de masas". *Lápiz*, nº 161, Madrid, marzo, pp. 19-29
- GRACIÁN, J. (1989): "Nacionalismo. Turismo. Colonialismo". *Arena*, nº 2, Madrid, abril, pp. 19-20
- HEGYI, Lórand; JARDÍ, Pia (1997): "Entrevista con Hermann Nitsch. Teatro de orgías y misterios". *Lápiz*, nº 138, Madrid, diciembre, pp. 30-39
- Illacrua, actualitat i alternatives*, nº 83, Barcelona, noviembre 2000, rep. contraportada Esther Ferrer: *La violació, arma de guerra* [sèrie juguetes educativos, Col.lecció d'Art]

Contemporani, núm. 10]

- JARDÍ, Pía (1998): “Out of Actions: Tres décadas de apertura”. *Lápiz*, nº 146, Madrid octubre
- JIMÉNEZ, Carlos (1989): “Esplendor del vacío. Zaj: el oído en el ojo”. *Lápiz*, nº 56, Madrid, febrero, pp. 41-48
- LOOTZ, Eva (2001): “Conferencia Zaj no CGAC ou cómo correr atrás da linguaxe cun zapato na cabeza (Conferencia Zaj en el CGAC o Cómo correr detrás del lenguaje con un zapato en la cabeza)”. *A revista do CGAC/ La revista del CGAC*, nº 1, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, enero-abril, pp. 90-97
- LÓPEZ ROJO, Alfonso (2000): “Ars sonora”. *Lápiz*, Madrid, nº 160, pp. 79-91
- LÓPEZ-WAGNER, Alma (1989): “Somos moros, estamos negros. Una entrevista con Agustín Parejo School”. *Arena*, nº 2, Madrid, abril, pp. 20-21
- MILLÁN, Fernando (1981): “Poesía experimental en España”. *Camp de l’arpa*, nº 86, Barcelona, abril
- OLIVARES, Rosa (1985): “Esther Ferrer en busca del número primo”. *Lápiz*, nº 24, Madrid, marzo-abril, pp. 50-51
- OLIVARES, Rosa (1991): “Autorretrato”. *Lápiz*, Madrid, nº 82 y 83, diciembre 1991 – enero 1992
- OLIVARES, Rosa (2003): “Esther Ferrer. Yo como cualquier otro”. *Exit*, nº 1, Madrid, pp. 36-41
- OLIVARES, Rosa (2007): “Entrevista con Esther Ferrer”. *Exitexpress*, Madrid, pp. 6-11
- OLIVARES, Rosa (2009): “El arte de la performance: teoría y práctica” “Entrevista con Esther Ferrer”. *Exitexpress*, nº especial V aniversario, Madrid, pp. 42-43 y 45-49
- OLMO, Santiago B. (1994): “En l’esperit de Fluxus. Fluxus, una manera de vivir”. *Lápiz*, nº 108, Madrid 1994, pp. 68-75
- PÉREZ, David (1994): “Arte y Modernidad en la España del Siglo XX. Los ecos sin voz”. *Lápiz*, nº 104, Madrid, junio, pp. 16-25
- ROJAS, Javier (2006): “La artista encarga de abrir «Contenedores 2006», la muestra de acción de Sevilla [Entrevista a Esther Ferrer]”. *Sevilla DC*, febrero 2006, Sevilla, junio, pp. 4-5
- SALES, Enrique (1990): “25 años de un grupo de vanguardia: ZAJ”. *Jano*, nº 902, Barcelona, 3/10/1990
- SALES, Enrique (1999): *Jano*, nº 1311, Barcelona, 17-23/9/1999, p. 111
- SAN MARTÍN, Francisco Javier (1999): “Entrevista con Esther Ferrer. Exponer la música”. *Lápiz*, nº 156, Madrid, septiembre, pp. 38-47
- SOLANS, Piedad (2000): “Exposiciones. Esther Ferrer, en Arca y Associació d’Artistes Visuals de les Illes Balears (AAVIB), Palma de Mallorca”. *Lápiz*, Madrid, junio, nº 164, p. 82
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1964): “Música electrónica e instrumental”. *Revista de Occidente*, nº 11, Madrid, febrero
- TORRES, David G. (1999): “Bienal de Venecia. A por todas”. *Lápiz*, nº 156, Madrid, septiembre, pp. 27-37
- VILLA, Rocío de la (2005): “Mujeres, arte y feminismo. No es un problema de género”. *Exit Express*, nº 12, Madrid, mayo, pp. 8-11

- ZAYA, Octavio (1989a): "Yoko Ono: Cambio y supervivencia". *Arena*, nº 2, Madrid, IV/1989, pp. 16-18
- ZAYA, Octavio (1989b): "Zaj y Fluxus". *Arena*, nº 2, Madrid, abril, pp. 68-72 [pp.72-75 en inglés]
- Zehar, nº 65-Performance, Arteleku, San Sebastián, 2009

#### 1.4. PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPECIALIZADAS INTERNACIONALES

- "Entrevues [Bruce Barber, Julien Blaine, Jacques Donguy, Charles Dreyfus, Felipe Ehrenberg, Bartolomé Ferrando, Esther Ferrer, Giovanni Fontana, Simon Herbert, Dick Higgins, Elisabeth Jappe, Arnaud Labelle-Rojoux, Jean-Jacques Lebel, Charlemagne Palestine, Pierre Restany, Danièle Roussel, Slavka Sverakova". *Inter Art Actuel*, nº 73, Québec (Canadá), 1999, p.8 y ss.
- "Esther Ferrer (Le livre du sexe-Le livre des têtes)". *Le Cahier du Refuge*, nº 64, Centre International de Poésie de Marseille) Marsella, mayo 1998, pp. 5-14
- "Esther Ferrer (lectures/actions le mardi 29 mai 1990)". *Le Cahier du Refuge*, nº 2, Centre International de Poésie de Marseille, Marsella, mayo 1990, p. 12
- "Esther Ferrer en Wydarzenie to tylko wydarzenie". *Fort sztuki*, 2004, p. 7
- "Esther Ferrer". *Artpress* (Spécial 69/96 <Avant-Gardes et fin de siècle>), nº 17, París 1996, pp. 50-51
- "Esther Ferrer". *Le Cahier du Refuge*, Centre International de Poésie de Marseille, Marsella, 1990-2000, p. 3
- "Esther Ferrer". *Milanopoesia*, Milán, mayo 1987, rep. p. 33
- "La poesie à coeur à corps et à cris". *Traverses*, Mandres les Roses: Mandala (Francia), pp. 240-243
- "Zaj". *Flash Art*, nº 58-59, octubre - noviembre 1975
- "ZAJ, Théorie et pratique". *Temporale*, nº 68-69, Lugano: Studio Dabeni, 2009
- Alfabeta*, nº 50/51, Milán, julio - agosto 1983
- Art Journal*, eté 2002, pp. 84-85
- Art Journal*, Vol. 61, nº 2, Nueva York, 2003, pp. 32-34
- ALIAGA, Juan Vicente (1996): "ZAJ". *Artforum*, Estados Unidos, abril, pp. 108-109
- B.A. (1973): "Zaj. Spanish Dada." *Ear*, s/n, Oakland (Estados Unidos)
- BABIN, Sylvette (2000): "Entrevue avec Esther Ferrer". *ESSE, Arts+Opinions, Revue d'Art Actuel*, nº 40-Performance, Montreal (Canadá), otoño, pp. 52-58
- Botanique*, nº9, Bruselas, septiembre - noviembre (Bélica)
- BRAZA, Alba (2010): "Esther Ferrer: an interview". *n.paradoxa. International Feminist Art Journal*, vol. 25, Londres, pp. 21-27
- Cahiers Danae (Diffusion Attitudes Nouvelles Art Espace)*, nº 1, París, primavera 1987, pp. 42-43, 84-85

- Cahiers Danae (Diffusion Attitudes Nouvelles Art Espace)*, nº 4-5, París, verano 1989, pp. 56-57, 70-71
- CHALUMEAU, Jean-Luc (1999): “Biennale: Impressions de Venise”. *Arts et Lettres*, nº 16, octubre 1999, pp. 3 – 48 (Francia)
- CHARLES, Daniel (1973): “L’écriture et le silence”. *Musique en jeu*, nº 11, París, junio, 1973
- CHARLES, Daniel (1978): “Alla ricerca del silenzio perduto. Notes sur le <train de John Cage>”. *Traverses*, nº 13, Revista trimestral del Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, París, Editions du Minuit, París 26-28/VI/1978, pp. 72-84
- CHARLES, Daniel (1987a): “Alla ricerca del silenzio perduto. Notes sur le “train de John Cage, 26-28 juin 1978””, *Revue d’Esthétique*, nº 13-15, París, 1987-88
- CHARLES, Daniel: “De la performance comme méthode d’éveil”
- CHARLES, David (1972): “A propos des Encuentros de Pamplona”. *Revue d’Esthétique*, nº 4, París
- CORTI, María (1979): “Gli infiniti possibili di Manganelli”. *Alfabeta*, nº1, Milán, mayo, p. 14 *Cuadernos*, <Arte>, 03/02/2008
- DE LA MOTTE, Helga (1994): “Die Gruppe ZAJ”. *Positionen < Interaktive Musik>*, Berlín, noviembre 1994
- DE SAINT PHALLE, Nathalie (1993): “Poésure et Peintrie”. *Galleries Magazine*, París, febrero-marzo 1993
- DITIRAMBO, José (1973): “New Direccions”. *Art News*, Estados Unidos [capítulo del libro *Contemporary Spanish Art*]
- DOCKS, 4e série, Córcega: Akenaton, nº 9/10/11/12, 2009, pp. 358-359
- DREYFUS, Charles (1999): “Aperto par tout”. *Inter: Art Actuel*, nº 74, Québec (Canadá), p. 55
- DREYFUS, Charles (2002): “Le projet Artransmedia (Danae 2002 Gijón)”. *Inter Art Actuel*, nº 83, Québec, p. 71
- Drole de vie*, nº2, Ginebra (Suiza), 1989
- DUMAS, Marie-Hélène (1993): “Portrait d’Esther Ferrer”. *L’Évidence*, nº 1, París, verano, pp. 29-[34]
- EGIDIO, Álvaro (1983): “Journées de Performances Internationales”. 18,19 et 20 mars 83, París, rep. p. 33
- FERRANDO, Bartolomé (1993): “L’art action à Valencia”. *Inter Art Actuel*, nº 57, Québec, pp. 10-15
- FERRER, Esther (1984): “Intime et personnel: une proposition ZAJ (Mode d’emploi)”. *Banana Split*, nº 12, Marsella/Aix-en-Provence, enero-mayo, pp. 107-117
- FERRER, Esther (1988): “Hommage à John Cage”. *Revue d’Esthétique*, nº 13-14-15, Toluse: Editions Privat, pp. [202-203]
- FERRER, Esther (1993): “Féminin/Masculin ou le sexisme dans les dictionnaires”. *L’Évidence*, nº 1, París, verano, pp. 26-29
- FERRER, Esther (1994): “Question feministes / Preguntas feministas”. *L’Évidence*, nº 4, París, otoño, pp. 26-29
- FERRER, Esther (1995a): “Does Anarchy Have a Future”. *Musicworks 62* [The Journal of Sound Exploration] Canadá, pp. 22-23

- FERRER, Esther (1995b): “The artist in the Swarming Stage of Manking”. Symposium Hetapollohaus, Eindhoven, Holanda
- FERRER, Esther (1996): “El poema de los números primos”. <http://www.estherferrer.net> [última consulta: 20/02/2014]
- FERRER, Esther (1997): “Concerts et actions”. *Action Poétique*, nº147, Marsella, pp. 45-48
- FERRER, Esther (1998 [1997]): “An event is just a n event”. *Performance w kilku-tempach*, Galería Labirynt 2, Lublin (Polonia)
- FERRER, Esther (1999): “Installation: Similitudes et differences”. *Inter Art Actuel*, nº 74, Québec (Canadá), 1999, pp. 26-28
- FERRER, Esther (2000): “Performance Art”. *n.paradoxa. International Feminist Art Journal*, vol. 5, Londres, pp. 20-26
- FERRER, Esther (2001): “Jouet éducatif”. *Doc(k)s & CD Rom*, <série 3>, 25/26/27/28, Francia, pp. 36-37
- FERRER, Esther (s.d.): “Utopía y performance”. *L’abri et l’utopie*, Seminario de Altos Estudios Artísticos, París
- FONTANA, Giovanni (1991): “Real time-Story telling”. *Exit. Nowa sztuka w polsce*, nº 7, Polonia, pp. 276-278
- GLEDHILL, Randy (2005): “The new exhibitionists”. *Canadian Art*, nº 2, vol. 22, Canadá, verano, pp. 40-46; rep. p. 44
- HEIDSIECK, Bernard (1983): “Entretien avec le groupe ZAJ”. *Tartalacreme*, nº 30, XII-1983 *Inter Art Actuel*, nº 57, Québec: Ed. Le lieu
- L’Évidence*, nº 9/10, París 1997, p. 7
- LABELLE-ROJOUX, Arnaud (1994): “Salon de Musique”. *Artefactum. Magazine of Contemporary Art in Europe*, Bélgica, 1, marzo, pp. 30-31
- Le Cahier du Refuge*, 22 /3/2002, pp. 21-22
- Le Cahier du Refuge*, nº 25, Marsella: Centre International de Poésie de Marseille, febrero 1993
- LEONETTI, Francesco (1985): “L’espressionismo trovato fresco”. *Alfabeto* nº 74/75, <Suplemento> Milán, julio - agosto, pp. 3-7
- M. R. (1999): “Esther Ferrer. España en la XLVIII Bienal de Venecia”. *Inter Art Actuel*, nº 74, Québec, p. 72
- MARTELL, Richard (1994): “La situation Bicuphale du performatif et du thuatral”, *Inter: Art Actuel*, nº 59, Québec
- Minerva*, V/2005 [portada original de la artista para el número y reseña de su exposición *Al ritmo del tiempo* en p. 21]
- NAIR, Varsha (1999): “Womanifesto II-jogging ahead”. *n.paradoxa. International Feminist Art Journal*, vol. 4, Londres, pp. 91-94
- POLITI, Giancarlo (1999): “The Venice Biennale”. *Flash Art*, nº 208, octubre, p.77
- Positionen* < Interaktive Musik>, nº 23, Berlín, mayo 1995, rep. p. 16
- RICHARD, Frédérique (1994): “Las cosas [Esther Ferrer]”. *Inter: Art Actuel*, nº 59, Québec, pp. 56-57
- ROCHETTE, Anne; SAUNDERS, Wade (1994): “Esther Ferrer at the Fondation Cartier”. *Art in America*, Nueva York, noviembre, pp. 141-142

- RUDOLPH, Karen von (1993): “Das andere Gesicht der Kunst”. *Neue Bildende Kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik*, Alemania, junio, pp. [34]-38
- RUPPICHTERON (1999): *Kunstforum*, n.º 147, Alemania, septiembre-noviembre, pp. 60/61
- SARMIENTO, José Antonio (1982): “L’avant-garde poétique en Espagne 1963-1981”. *Doc(k)s*, nº 50-53, Ventabren, Francia
- Sculpture*, Estados Unidos, marzo – abril 1994, rep. p. 54
- XATREC, Chistian (1994): “Salon de Musique”. *Art Press*, París, mayo, rep. pp. 50-51

## 1.5. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE ESTHER FERRER

### 1.5.1. EXPOSICIONES INDIVIDUALES NACIONALES

- AIZPURU DOMÍNGUEZ, Margarita [com.] (1997): *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*. San Sebastián: Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones, Diputación Foral de Guipúzcoa
- Audiovisual: Esther Ferrer, artista invitada*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1993
- Esther Ferrer*. Madrid: Ministerio de Fomento, 2000
- OLIVARES, Rosa [dir.] (2011): *Esther Ferrer: En cuatro movimientos*. Álava: Fundación Artium de Álava
- PÉREZ, David [dir.] (1999): *Esther Ferrer: España en la XLVIII Bienal de Venecia*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores
- SALAVARRÍA MONFORT, Ana [dir.] (2005): *Al ritmo del tiempo. Esther Ferrer*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa
- SARMIENTO, José Antonio [dir.] (1996): *ZAJ*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

### 1.5.2. EXPOSICIONES COLECTIVAS NACIONALES

- 1 Festival Internacional de Vídeo*. Madrid: Foco-Círculo de Bellas Artes, 1985, pp. 94-95
- 21 Exposición audiovisual. Facultad de BBAA UPV*. Sala de exposiciones BBVA, Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 56-59
- 23 Artistas. Madrid, años 70*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid 1991
- 6ª Exposición Audiovisual*. Bilbao: Facultad de Bellas Artes – UPV/EHU, 1993, pp. 42-43
- Archivo Conz*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009
- ARMSTRONG, Elizabeth; ROTHFUSS, Joan [eds.] (1994): *En l’esperit de Fluxus*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies
- Carteles para la supervivencia en el primer mundo*. Donostia / San Sebastián: Okupgraf, 2003, pp. 20-21
- CASELLAS, Joan (2009): “. *Bonart 03*. Barcelona: Bonart Cultura
- CHARLES, Daniel (1983): “ZAJ: Tao y Postmodernidad”. *Fuera de Formato*. Madrid: Centro

Cultural de la Villa [texto publicado posteriormente en *Zaj*. Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid 1987]

–CHARLES, Daniel (1987b): “Zaj o la nomadización in situ”. *Zaj*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias

–CHEVRIER, Jean-François [com.] (2005): *Art i utopia: L'acció restringida*. Barcelona: Actar-MACBA, pp. 330-331

–*Colección del Centro Gallego de Arte Contemporáneo*. Santiago de Compostela: CGAC - Xunta de Galicia - Consellería de Cultura e Deporte, 2009, pp. 126-131

–*Colección del MACBA*. Barcelona: MACBA, 2003, pp. 101-102

–*Colección pública IV: Selección de ingresos de arte contemporáneo, 1994-1996*. Vitoria: Museo de Bellas Artes de Álava-Diputación Foral de Álava. Servicio de Publicaciones, 1997, pp. 43

–COMBALÍA, Victoria (1997): *Arte Español para el fin de siglo*. Valencia: Àmbit Serveis Editorials

–COMBALÍA, Victoria; LEBEL, Jean-Jacques [eds.] (1999): *Jardín de eros*. Barcelona: Sociedad Editorial Electa España, p. 124

–*Creadoras del Siglo XX*. Salamanca: Caja Duero, 2009

–DÍAZ-BERTRANA, Carlos (com.): *La Regenta 10 años*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria 1997, rep.

–*Duero aguas discursivas*, Zamora: Fundación Rey Alfonso Henríquez, 2003, pp. 59-64

–*Escrituras en Libertad. Poesía Experimental Española e Hispanoamericana del Siglo XX*. Madrid: Instituto Cervantes, 2009 [CD y catálogo]

–*Festivales de Navarra* [Boletín de información Cultural], Gobierno de Navarra, V-VI/1985, rep. pp. 56-57

–*Formas del Tiempo / Formes du Temps*. Almagro: Galería Fúcares, 1996, pp. 8-11

–GÓNZALEZ DE DURANA, Javier [com.] (2004): *Laocoonte Devorado: Arte y violencia política*. Granada: Diputación Provincial de Granada

–*II Festival De Performance I Poesía D'acció*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1991

–*Instal.lacions. Espai 10*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1985

–*IX Bienal Internacional de Fotografía de Tenerife*, pp. 11 y 26-28

–*La performance expandida*. Córdoba: Fundación Provincial Artes Plásticas Fundación Botí - Universidad de Córdoba -Fundación El Monte

–*Laboratorios 70*. Bilbao: Sala Rekalde, 2009

–LLES, Luis (2000): *Periferias 2000*. Ayuntamiento de Huesca, p. 67

–*Madrid, Espacio de Interferencias*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1990

–MARCHÁN FIZ, Simón; MERCADER, Antonio; SÁEZ, Xavier; PEÑALVER, Rafael [com.]: *Fuera de formato*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid 1983, pp. 133-164

–MARCO, Carles D. [coord.] (1998): *Imágenes de culto. Arte sacra para el siglo XX*. Valencia: Diputación de Valencia, Colección Imagen>, nº 51

–*Parque del Prado. Intervenciones*. Vitoria: Argitaraitzalea – Ayuntamiento de Vitoria, p. 90-99

–PABLO, Luis de; ALEXANCO, José Luis [coords.](1972): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea

–*Parque el prado: Intervenciones artísticas*. Vitoria: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2004,

pp. [88]-99

- PERPINYA I GOMBÁU, Magdalena [coord.] (2003): *Aproximació a l'arxiu aire: Fotos Joan Castella i Xavier Moreno*, Girona: Fundació Espais D'art Contemporani, 2003
- POL I RIGAU, Marta [com.] (1996): *Absències*. Girona: Casa de Cultura
- POL I RIGAU, Marta; VALLAURE, Jaime (1996): *Sin Número, Arte de Acción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Tomo 1
- QUERAL, Rosa [com.] (2005): *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- RODRIGUEZ MARCOS, Javier; ZABALBEASCOA, Anatxu [com.] (2001): *Minimalismos, un signo de los tiempos*. Madrid: Aldeasa, p. 125
- SALAVARRÍA, Ana [coord.]; IGES, José [com.] (1999): *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada / Hotsaren espazioa. Begiradaren denbora*. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea; Diputación Foral de Gipúzcoa
- Zaj en Canarias 1964-1990*. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1990

### 1.5.3. EXPOSICIONES INDIVIDUALES INTERNACIONALES

- BELLO, Katnira; OROZCO, Luis A. [coord.] (2009): *Esther Ferrer. TRANSacciones*. México DF: MUAC-UNAM
- DE LA MOTTE, Helga (2000): *ARTKONTAK. Rationality and unpredictability*. Lublin: Centrum Kultury (Polonia), pp. 12-15
- Esther Ferrer*. Bialystok: Galeria Arsenal, 2000 (Polonia)
- Esther Ferrer*. Lublin: Galeria Libirynt 2, 1998 (Polonia)
- Esther Ferrer*. Roskilde: Museet For Samtidskunst (Dinamarca), 2001

### 1.5.4. EXPOSICIONES COLECTIVAS INTERNACIONALES

- “Esther Ferrer. Theory and Practice”. *3rd Internacional Performance Festival Odense. For Eyes And Ears*. Odense (Dinamarca) 2001, p. 27 (del 10-14/IX/2001)
- “Gesicht und Landschaft. Eine Nachlese zur Ausstellung, Archiv der Gesichter”. *Friedhof und denkmal*. Friedhof und Denkmal – Zeitschrift für Sepulkralkultur, Kassel: Museum für Sepulkralkultur, 2000, pp. 139-144
- “Prèmiere Biennale d'art actuel de Québec. Manoeuvres”. *Inter Art Actuel*, nº 51, Québec (Canadá), 1991
- 5th International Art Meeting*. Katowici (Polonia): Galeria Sztuki Współczesnej BWA, 2004, pp. 34-45
- 5th International Performance Art Festival. Asiatopia*. Bangkok/Chiangmai, 2003, p. 6
- Antologie Poétique*. Noesis/UNESCO, Francia 1988, pp. 96-97

- Arte español 1957/2007*. Palazzo Sant’Elia, Palermo (Italia), Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 106-107
- BARATELLI, Carlo; PAGNI, Claire; SIRON, André; TSCHOPP, Walter [com.] (1992): *Papier*. Musée d’Art et d’Histoire Neuchâtel, Suiza, pp. 18-19
- BONAFoux, Pascal [dir.] (2004): *Moi! Autoportraits du Xxe siècle*. Skira: Luxemburgo, pp. 200-201
- BONITO OLIVA, Achille [com.] (1990): *Ubi Fluxus ibi motus, 1990-1962*. Milán: Mazzotta, Biennale di Venecia
- CAPPI, Alberto; MICCINI, Eugenio [dir.] (2001): *Performance*. Mantua: Sometti - Ayuntamiento de Mantua, Colección <Archivo della Poesia del ‘900>, vol. 10
- Carnets de Bord. Festival des écritures*, Isoète, Normandía 1997, rep. pp. 75-80
- CASTRO, Antón (1989): *París [o Canadá] por supuesto*, Ed. Centro Cultural Español, Canadá 1989, pp. 48-56
- CIRCASIA, Victor de (2002)[com.]: *Scultura Internazionale a la Mandria*. Turín: Publisher-La Rosa, p. 87
- Del lado de la sombra (Du côté de l’ombre)*. Espace Croix Baragnon, Toulouse: Ayuntamiento de Toulouse, pp. 2-5
- Event v2*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2004, p. 49
- Für Augen und Ohren: von der spieluhr zum akustischen environment*. Berlín: Akademie der Künste, 1978, p. 124
- In/Visible*. Metz: FRAC Lorraine (Francia), pp. 114-115
- In Place of Passing* [Festival]. Belfast: Beyond, Belfast and Interface - Centre for Research in Art, Technologie and Desing - University of Ulster
- JAPPE, Elisabeth (1993): *Performance Ritual Proezb. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. Munich: Prestel-Verlag, pp. 57, 170-171
- La Bâtie* (Programa-librillo del Festival de la Bâtie), Génova 1989
- La Biennale di Venecia, 48ª Exposizione Internazionale d’Arte*. Venecia: Marsilio Editori, 1999
- LABELLE-REJOUX, Arnaud (1988): *L’act pour L’art*. París: Les Evidant
- Le visage qui s’efface, de Giacometti à Baselitz*. Hotel des Arts, Toulon: Conseil Général du Var (Francia) p. 51
- Level Street* [festival]. Hertogenbosch, Holanda, 2002, pp. 24-25
- MAUR, Karin v. [ed.] (1997): *Magie der Zahl. In der kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Staatsgalerie, pp. 142, 155, 265
- Out off trentanni: 1976/2006*. Milán: Out of, p. 67
- Poezja Konkreta*. International Art Exhibition, Varsovia (Polonia), 1993/94
- Polyphonix*. París: Léo Scheer, 2002, rep. pp. 84-85,253
- Prèmiere Biennale d’art actuel de Québec. De la Performance à la Manceuvre. Québec: Inter, 1991, p. 21
- RIBETTES, Jean-Michel [com.] (1991): *Les Couleurs de l’Argent*. París: Musée de la Poste, rep. pp. 194, 224
- RIBETTES, Jean-Michel [com.] (2000): *Narcisse blessé. Autoportraits contemporains 1970-2000*. París: Passage de Retz, rep. 74

- RIVA, Antonio (1992): *Poesía Directa*. Milán: Marrotta, , rep. pp. 60, 61, 85,116 (Texto de Franco Beltrametti)
- ROUDIER, Marc [com.] (1998): *L'art Dégénéré*. Aix-en Provence: Al Dante/Caac, rep. pp. 56-57
- Rumore di Fondo*. Pavía: Amministrazione Provinciale di Pavia, pp. 17-22
- SCHIMMEL, Paul [org.] (1998): *OUT of actions: Between Performance and the Object 1949-1979*. Londres: Thames and Hudson
- Spansk Egen Art. The Characteristics of Spain (23 Artists of Today-Swedish Selection)*. Estocolmo: Liljevalchs Konsthall; Malmö: Malmö Konsthall; Oslo: Kunstnernes Hus, 1984, pp. 54-58
- TATARCZYJM, Wakdenar [com.] (2004): *EPAF. Towards the Present. Towards the Future*, Lublin (Polonia): Centrum Kultury, rep. pp. [20], 21
- Télémetries: Artistes et Télévision*. Montreuil: Editions du Provisoire, p. 51
- The Gallery of Action*. Polonia: Galeria Dzianla´n, 1990/91, p. 64
- TIÓ BELLIDO, Ramón (com.) (1989): *París por supuesto...* París: Ministerio de Exteriores, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social y Ministerio de Cultura
- ZAJ 25 anni. Milán: *Milanopoesia*, 1989, pp. [91]-113

## 1.6. ACTAS DE CONGRESOS Y TESIS DOCTORALES

- ALIAGA, Juan Vicente; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana; PUJANTE, Domingo [eds.] (2001): *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València [actas de congreso]
- BARBER, Llorenç (1978): *Zaj, historia y valoración crítica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid 1978
- DE LA MORA MARTÍ, Laura (2005): *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé –en la década de los setenta-*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia - Servei de Publicacions [tesis doctoral]
- DÍAZ-CUYAS, José (1986): *El arte experimental en España en la década de los setenta*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [tesina]
- GARCÍA MURIANA, Carmen (2014): *Esther Ferrer: La (re)acción como leitmotiv*. Alicante: Universidad Miguel Hernández de Elche [tesis doctoral].
- PÉREZ RODRIGO, David (1992): *El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad ZAJ*. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia [tesis doctoral]
- RODRÍGUEZ SÚNICO, M<sup>a</sup> Teresa (2001): *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer*. Universidad de Sevilla [tesis doctoral]

## 2. FUENTES ELECTRÓNICAS

- [–Entrevista a Esther Ferrer] San Sebastián: Arteleku, 199? [grabación sonora]
- CHARLES, Daniel: “Esthetique de la performance: L’esthétique du Groupe ZAJ”. EN: *Encyclopaedia Universalis*. < <http://www.universalis.fr/encyclopedie/performance-art/5-l-esthetique-du-groupe-zaj/>> [última consulta: 5/08/2011]
- FERRANDO, Bartolomé [coord.]: *Encuentro Internacional de Performance*. Valencia: IVAM [3 DVD correspondientes a 2002, 2004 y 2005]
- GARCÍA MURIANA, Carmen (2006): “Autorretrato a pesar mío” [transcripción libre inédita]. Documentación videográfica personal de la conferencia homónima de Esther Ferrer. *XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid*, Canal de Isabel II, 20-22/04/2006. Texto con más información que el publicado en VVAA (2008): *En Primera Persona: la Autobiografía: XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid. Servicio de Documentación y Publicaciones.
- HUBAUT, Joël [ed.] (2005): *No repeat/no repeat*. Revue Sonore Informativ et Créative, <fractal music> n° 3, Station Mir y Sémiose editions [CD-audio]
- MARCHETTI, Walter: *Le Secche Del Delirio (Para Cerdos Y Piano)* [Cd-Audio] // FERRER, Esther: *Concierto Zaj Para 60 Voces*, 1987 [Cd- Audio] // FERRER, Esther: *Espectaculo/Olucatepse*, 1971 [Cd- Audio] [1989. Fuente: Arteleku]
- PÉREZ, David [dir.] (2007): *Querer Hacer, Querer Comprender. Esther Ferrer conversa con Rosa Olivares*. Colección <La voz en la Mirada. 2º Seminario de diálogos con el arte. La persistencia en la actitud: acciones y reacciones>, vol. 5 Valencia: Universidad Politécnica de Valencia [DVD]
- SAEMANN, Andrea; GRÖGEL, Katrin [eds.] (2007): *Esther Ferrer*. Colección <Performance Saga, Begegnungen mit Pionierinnen der Performancekunst, Interviews 01-08>, n° 1, Zurich: Edition Fink, Verlag für zeitgenössische Kunst [DVD]
- TEJO, Carlos [com.] (2005): *Chamalle X, II Xornada de Arte de Acción*. Pontevedra: Facultade de Belas Artes [DVD]

## 3. FUENTES ORALES

- GARCÍA MURIANA, Carmen (2006): “Una Conversación con Esther Ferrer”. Estudio de la Artista, París, mayo [véase ANEXO 3]. EN: GARCÍA MURIANA, Carmen (2014): *Esther Ferrer: La (re)acción como leitmotiv*. Alicante: Universidad Miguel Hernández de Elche [tesis doctoral].
- NAVARRETE, Carmen; RUIDO, María y VILA, Fefa (2004a): Entrevista a Esther Ferrer [París, 2004]. Publicada parcialmente en VVAA (2004): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. MACBA, Arteleku y UNIA; tomo I, pp. 130-131
- NAVARRETE, Carmen; RUIDO, María y VILA, Fefa (2004b): Entrevista a Mathilde Ferrer [París, 2004]. Se hace referencia a ella y se citan breves extractos en VVAA (2004): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. MACBA, Arteleku y UNIA; tomo I



## ANEXO 2

### CURRICULUM ARTÍSTICO DE ESTHER FERRER

Este documento ha sido confeccionado a partir de la información facilitada por la artista (García Muriana, 2005-2014). Se articula del siguiente modo: biografía profesional; principales performances; exposiciones, seminarios y talleres; y obras radiofónicas. Dentro del epígrafe exposiciones, se distingue entre: exposiciones individuales, exposiciones ZAJ y exposiciones colectivas. Dentro de cada uno de los grupos, el documento sigue un orden cronológico ascendente<sup>1</sup>.

---

1 Para conocer más datos sobre los Anexos, véase la Introducción de la tesis.

## 1. BIOGRAFIA PROFESIONAL

### Esther Ferrer - 1937 San Sebastián (España)

#### 1961/68

Actividades en la Asociación Artística de Guipúzcoa, siendo presidente Amable Arias. Creación junto con el pintor José Antonio Sistiaga de un “*Taller de libre expresión*” en San Sebastián (Guipúzcoa) y de una *Escuela Experimental* en Elorrio (Vizcaya)

#### 1967

Se integra en el Grupo ZAJ, creado por Ramón Barce, Juan Hidalgo y Walter Marchetti en Madrid en 1964.

Esther Ferrer es licenciada en Ciencias Sociales y Periodismo. A partir de 1975 publicó artículos culturales en diferentes periódicos y revistas, entre ellos *El País*, *Ere*, *Lápiz*, *El Globo* y *Jano*.

En **1999** fue una de los dos artistas que representaron España en la Bienal de Venecia. En **2008** se le concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas y en **2012** el Premio Gure Artea del Gobierno Vasco.

## 2. PRINCIPALES PERFORMANCES

### 1967

–*Concierto ZAJ*. Museo de San Telmo, San Sebastián (España) [J.W.E.]<sup>1</sup>

### 1968

–*Concierto ZAJ*. Instituto Vascongado de Cultura, Bilbao (España) [J.W.E.]

–*Concierto ZAJ*. Casa de la Cultura de Alcoy (España) [J.W.E.]

–*Concierto ZAJ*. *Festival de Arte Contemporáneo*, Institut Supérieur de la Chimie Industrielle, Rouen (Francia) [J.W.E.]

–*Concierto ZAJ*. Museo de Arte Moderno de la Villa de París (Francia) [J.W.E.]

–*Concierto ZAJ*. Galerie Rudolf Zwirner, Colonia (Alemania) [J.W.E.]

–*Concierto ZAJ*. Lidl. Raum de Jorg Immendorf , Düsseldorf (Alemania) [J.W.E.]

### 1971

–*Concierto ZAJ*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia (España) [J.W.E.]

### 1972

–*Concierto ZAJ*. *Encuentros de Pamplona*, Teatro Gayarre (España) [J.W.E.]

### 1973

–*Concierto ZAJ*. Departamento de Música de la Universidad de Vincennes, París (Francia) [J.W.E.]

–*Concierto ZAJ*. Universidad de la Sorbona, París (Francia) [J.W.E.]

–*Gira ZAJ* por Estados Unidos y Canadá [J.W.E.]. Principales performances: Nueva York University, Albany; Dartmouth University, New Hampshire; “The Kitchen”, Nueva York; Merce Cunningham Studio, Nueva York; Massachusetts University, Amherst; Buffalo University Buffalo; The Walker Art Center, Minneapolis; The Colorado College, Colorado Springs; The Quinci House Arts Festival of Harvard University, Cambridge; Mills College, Oakland, California; K.P.F.A., Berkeley, California, etc.; Université de Montréal, Montréal

### 1974

–Ateliers de l’Ourq, París (Francia) [E.]

### 1975

–Galería A, París (Francia) [E.]

### 1976

–*Concierto ZAJ*. Galería Juana Mordó, Madrid (España) [J.W.E.]

---

<sup>1</sup> Las iniciales J.W.E, harán referencia, respectivamente a la participación de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y/o Esther Ferrer en la referencia donde se indique: [J.W.E.], [J.E.], [W.E.] o [E.], hasta 1996, año de disolución de ZAJ.

## 1977

- Concierto ZAJ. Trois jours de la folie.* Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París (Francia) [J.W.E.]
- Concierto ZAJ.* Galleria Aut-Off, Milán (Italia) [J.W.E.]

## 1978

- Concierto ZAJ. Rumore di Fondo,* Bolonia (Italia) [J.W.E.]
- Alla ricerca del silenzio perduto.* Tren de John Cage, Bolonia (Italia) [J.W.E.]

## 1979

- Concierto ZAJ.* Fiestas Musicales de la Sainte Baume (Francia) [J.E.]

## 1980

- Concierto ZAJ.* Conservatorio Nacional de Música de Madrid (España) [J.W.E.]
- Concierto ZAJ.* Sala Borromini, Roma (Italia) [J.W.E.]
- URQ, París (Francia)

## 1982

- Concierto ZAJ.* Semana Música Contemporánea de la Laguna, Tenerife (España) [J.E.]

## 1983

- Fuera de Formato.* Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid (España) [E.]
- Concierto ZAJ.* II Festival de Performances de París, Teatro de la Bastilla, París (Francia) [J.E.]
- Museo Vostell, Malpartida de Cáceres (España) [E.]
- Concierto ZAJ. Festival Polyphonix,* París (Francia) [J.W.E.]
- Concierto ZAJ. Festival Polyphonix,* Milán (Italia) [J.W.E.]
- Festival International de Vídeo de San Sebastián (España) [E.]
- Festival de Performances de Rennes (Francia) [E.]

## 1984

- Festival de Poesía de Cogolin, Gogolin (Francia) [J.E.]
- Festival Internacional Vídeo de Madrid (España) [E.]
- Théâtre de la Bastille, París (Francia)

## 1985

- Festival Milanopoesia.* Milán (Italia) [W.E.]
- Festivales de Navarra, Pamplona (España) [J.E.]
- Universidad Menéndez Pelayo, Santander (España) [J.E.]
- L'air et l'eau.* Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París (Francia)
- Apollohaus, Eindhoven (Holanda) [E.]
- LOGOS. Gante (Bélgica) [E.]

## 1986

- Concierto ZAJ*. Las Palmas de Gran Canaria (España) [J.W.E.]
- Concierto ZAJ*. Santa Cruz de Tenerife (España) [J.W.E.]
- Fundación Danae, Centro Internacional de Investigación y Creación Transdisciplinaria, Pouilly (Francia) [E.]

## 1987

- Seminario de Arte de Varsovia, Varsovia (Polonia) [E.]
- Festival Poyphonix*. París (Francia) [E.]
- Festival Milanopoesia*. Milán (Italia) [E.]
- Festival *Di versi in versi*. Parma (Italia) [E.]
- Experimentelle Musik München 87*. Múnich (Alemania) [E.]

## 1988

- Festival *Di versi in versi*. Parma (Italia) [E.]
- Fundación Danae, Centro Internacional de Investigación Transdisciplinaria, Pouilly (Francia) [E.]
- Festival Poesía/Performance*. Nápoles (Italia) [E.]
- 2º Festival de *Poesía Le feu des mot*. Palacio de la Unesco, París (Francia)
- Semana de Poesía y Música Contemporáneas*. Santa Cruz de Tenerife (España)
- Semana de Posía y Musica Contemporáneas*. Las Palmas de Gran Canaria (España)

## 1989

- Festival de la Bâtie*. Ginebra (Suiza) [J.W.E.]
- Festival Milanopoesia*. Milán (Italia) [E.]

## 1990

- Círculo de Bellas Artes, Madrid (España) [E.]
- Festival Polyphonix*. Marsella (Francia) [E.]
- Molkerei Wekstatt*. Colonia (Alemania) [E.]
- 1ª *Bienal de Arte Actual de Québec*. Québec (Canadá) [E.]

## 1991

- Czaso Becny. Historia Opowiana*. Sopot (Varsovia) [E.]
- Fundación Danae, Centro Internacional de Investigación Transdisciplinaria, Pouilly (Francia)
- 2º *Festival Internacional de Performance y Poesía en Acción*, Valencia [España]
- Gianozzo Live Festival 2. Berlín (Alemania) [E.]
- Concierto ZAJ*. Festival de Otoño de Madrid (España) [J.W.E.]

## 1992

- Etablissement du Chemin Vert*. París (Francia) [E.]
- 5º *Festival Internacional de Artes Alternativas*. Nové-Zamky (República Checa) [E.]

–*Festival Polyphonix. Homenage à John Cage.* Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París (Francia) [E.]

## 1993

- Homenaje a Gianni Sassi.* Centro Cultural Italiano, París (Francia) [E.]
- Bienal Internacional Poesure/Peintrie.* C.I.P.M (Centre International de Poesie de Marseille), Marsella (Francia) [W.E.]
- Festival Internacional de Performance. Festspielhaus Hellerau.* Dresde (Alemania) [E.]
- Fundación Danae, Centro Internacional de Investigación Transdisciplinaria,* Pouilly (Francia) [E.]
- L'acció. El subjecte com a objecte de l'art.* Palau de la Virreina, Barcelona (España) [J.E.]
- Le Lieu. Québec.* Québec (Canadá) [E.]
- Otras músicas.* Teatro Paralelo, Madrid (España) [E.]
- Festival S.T.O.P.P.I.* Berna (Suiza) [E.]

## 1994

- Facultad de Bellas Artes de Bilbao,* Bilbao (España) [E.]
- Salon de Musique.* Galerie Lara Vincy, París (Francia) [E.]
- Mueso Nacional Centro de Arte Reina Sofía,* Madrid (España) [E.]
- Fondation Cartier,* París (Francia) [E.]
- Festival Polyphonix en el país de Tintin et de Magritte.* Bruselas (Bélgica) [E.]
- Fundació Tàpies,* Barcelona (España) [E.]

## 1995

- Festival NIPAF'95. Tokio (Japón)* [E.]
- 8º Festival Internacional de Arte Pusan* (Corea) [E.]
- Fondation Cartier,* París (Francia) [E.]
- Festival MA East. West-Study-Project.* Kunstraum, Dusseldorf (Alemania) [E.]
- Festival MA Institut Mathildenhöle.* Darmstad (Alemania) [E.]
- Instituto Cervantes,* París (Francia) [E.]

## 1996

- Wilhelm-Hack-Museum,* Ludwigshafen (Alemania)
- Hessisches Landesmuseum,* Darmstad (Alemania)
- Festival Polyphonix.* Teatro Marcel Tivièrre, Hospital Psiquiátrico de la Verrière. Elancourt (Francia)
- Erratum.* Besançon (Francia)
- Casa de la Cultura de Gerona,* Gerona (España)
- Instituto Francés de Madrid* (España)
- Festival Teatro di Frontiera 96.* La Corte Ospitale, Reggio Emilia (Italia)
- Space Wizya,* París (Francia)
- Festival Veneziaopoesia.* Venecia (Italia)

- Homenaje a John Cage*. Teatro Franco Parenti, Fundación Antonio Mazzota, Milán (Italia)
- Circo 96*. Circo de Invierno, París (Francia)
- Festivales de Madrid. *Sin número-Arte de Acción*. Círculo de Bellas Artes, Madrid (España)

## 1997

- Festival ASA. Maschinenhaus Zeche Carl, Essen; Kunstraum, Dusseldorf; Kunstfabrik, Colonia; Frauenmuseum, Bonn; Kulturenzentrum Cobra, Solingen (Alemania)
- 30 Festival Polyphonix*. Centro de Cultura Contemporánea, Barcelona (España)
- Galerie J. y J. Donguy, París (Francia)
- Biennale de Cetiné*. Montenegro (Yugoslavia)
- The 9th Festival Studio Erté International Contemporary Art Festival*. Nové Zámky (Eslovaquia), Budapest (Hungria)
- Langer Samstag. Eine Hommage an die Lange Weile*. Künstlerhaus Schloss, Wiepersdorf (Alemania)
- Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián (España)

## 1998

- Galerie Lara Vincy, París (Francia)
- Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Valencia (España)
- Universidad de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid (España)
- C.I.P.M. Centre International de Poésie de Marseille, Marsella (Francia)
- Muses & Musique dans les Musées 1998*. Museo de Arte Contemporáneo, Marsella (Francia)
- Galería Grodzka, Lublin (Polonia)
- Allais Honfleur Ring Satierik*. Grenier à sel, Honfleur (Francia)
- Europa in Giswil*. Performancetage. Giswil (Suiza)
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (España)
- Art Action. Rencontre Internationale et colloque interactif*. Le Lieu Québec (Canadá)
- Art i Acció. Entre la performance i l'objecte 1949/1979*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona (España)
- STOP.P.T.* Stadtgaleri Bern/Schlachthaus Theater, Berna (Suiza)

## 1999

- Tipi. *Soirée Evidence*. Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París (Francia)
- Mille Voix 1000 Voies. Festival Nómada de la Nueva Poesía*. Universidad de Burdeos (Francia)
- 7th Internationale Performance Konferenz*. Kunsthaus Glarus (Suiza)
- C.I.A.U.M.* Université de Le Mirail, Toulouse (Francia)
- Polysonneries*. Aux Subsistances, Lyon (Francia)
- Galería Trayecto, Vitoria (España)
- SIGMUN NOVUM*. Festival de Performances de Amalfi (Italia)
- Poesía en Acción II*. Metrònom, Barcelona (España)
- Podium Moderne*. Escuela Regional de Bellas Artes, Dunquerque (Francia)

## 2000

- Maison de la Culture d'Amiens, Amiens (Francia)
- Polyphonix 33*. Fondazione Mudima, Cineteca di Milano, Milán (Italia)
- Performances Durchreise*. Künstlerhaus Bethanien, Berlín (Alemania)
- L'art dans la Ville*. Saint Etienne - (Francia)
- Galería Arsenal, Bialystok (Polonia)
- Festival Voix Européennes Alternatives*. The hungry book (Le bouquin affamé), París (Francia)
- Poésie contemporain*. Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París (Francia)
- Voix de la Méditerranée*. Lodève (Francia)
- ARKONTACT. Performance Art and the New media European Festival*. Lublín (Polonia)
- Festival Periferias*. Centro Cultural del Matadero, Huesca (España)
- Bienal de La Habana: Encuentros Teoría y Práctica*. La Habana (Cuba)
- Conferencias, Rencontres et Débats*. Musée d'Art Contemporain, Lyon (Francia)
- Experimentelle Musik 2000*. Tu-Mensa, Munich (Alemania)
- La acción y su huella*. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela (España)

## 2001

- École National des Arts Décoratifs de Strasbourg, Estrasburgo (Francia)
- 20ème Anniversaire de Radio Libertaire*. Les instants chaviré, París (Francia)
- École des Beaux Arts de Bourges, Bourges (Francia)
- Artea Kalean Performances*. San Sebastián (España)
- BrückenMusik*. Deutzer Brücke, Köln (Alemania)
- Los lunes de la Fábrica*. La Fábrica, Madrid (España)
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (España)
- 3th Odense Performance Festival*. Odense (Dinamarca)
- Museum of Contemporary Art (Museum for Samtidskunst), Roskilde (Dinamarca)
- I Bienal Arte acción El sonido y/o la palabra*. Granada (España)
- SPAN2. Dilston Grove, Londres (Inglaterra)

## 2002

- C.I.P.M. Centre International de Poésie de Marseille, Web Bar, Marsella (Francia)
- Universidad de Zaragoza, Seminario Interdisciplinar de la Mujer, Zaragoza (España)
- Galería Labirynt 2 BWA, Lublín (Polonia)
- Streetlevel*, Hertogenbosch (Holanda)
- MusiqueAction*, Centre Culturel André Malraux, Scene Nationale de Vandoeuvre, Nancy (Francia)
- Ecole des Beaux Arts, Le Mans (Francia)
- Bergen International Festival*. Utendørs Festspill, Bergen (Noruega)

## 2003

- Presentación revista SALAMANDRIA. Patio de la Delegación del Gobierno de la Junta de Andalucía, Almería (España)

- Encuentro Internacional de Performance de Valencia*, IVAM, Valencia (España)
- Merkin Concert Hall, Goodman House, Nueva York (Estados Unidos)
- International Performance Art Willisau. Willisau (Suiza)
- Romapoesia*. Roma (Italia)
- Asiatopia 5. 5° International Performance Art Festival*. Alianza Franciassa, Bangkok (Tailandia)
- Womanifesto 2003*. Concret Hause, Bangkok; Chiang-Mai University, Chiang-Mai (Tailandia)
- Hors-Série*. La Malterie, Lille (Francia)
- Bon 6*. Performance-Art. Konferenz/Performance von Frauen. Berna (Suiza)

## 2004

- La maleta. 7 dones, 7 performances*. Castell de la Bisbal, Girona (España)
- Espace Multimédia Gantner, Bourogne (Francia)
- EPAF. 2 European Performance Arte Festival*. Centrum Kultury W Lublinie, Lublin (Polonia)
- Encuentro Internacional de Performances*. Instituto de Cultura de Yucatán (México)
- 5th International Festival of Performance*. Toronto (Canadá)
- Ebent'04*. CCCB, Barcelona (España)
- La Casa encendida, Madrid (España)

## 2005

- NIPAF O5*. Kioto, Nagano (Japón)
- Festival: *In Place of Passing*. Belfast, Derry-Ballintoy, Ballycastle, Rathlin Island (Gran Bretaña)
- Ca vaut jamais le Réel*. París (Francia)
- LÁ-Bas >International Avant et après de l'art performances*. Academie des Beaux Arts, Helsinki (Finlandia)
- XXI Festival de Música Contemporánea de Alicante*. Alicante (España)
- Artspace Trace*. Cardiff, Gales (Gran Bretaña)
- Chámalle X. II Xornadas de Arte de Acción*. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (España)
- Por ou contre la lâcheté*. Salle Petrarque, Montpellier (Francia)
- Cave Poésie*. Chantier d'art provisoire, Toulouse (Francia)

## 2006

- Contenedores'06, 6ª Muestra Internacional de Arte de Acción de Sevilla*. Sala San Hermenegildo, Sevilla (España)
- Instituto Cervantes, Sofía (Bulgaria)
- Instituto Cervantes, Praga (República Checa)
- MOMENTO. Platform for Performance Art*. Bruselas (Bélgica)
- Associazione Culturale Borgovico 33, Como (Italia)
- Marseille Poésie*. Musée d'Art Contemporain, Marseille (Francia)
- BONE 9*. Schlachthaus Theater, Berna (Suiza)
- Over Sixty*. Le Théâtre de l'Usine, Ginebra (Suiza)
- INFRACTION 06. Festival International d'Art Performances*. Sète (Francia)

## 2007

- New Territories*. Scotland's International Festival of Live Arts, Tranway, Glasgow (Gran Bretaña)
- Festival de dansa... o no*. Centro de Cultura Contemporánea, Barcelona (España)
- Extension du Domaine de l'Intime*. FRAC de Lorraine, Metz (Francia)
- Museu Nacional de Belas Artes, Instituto Cervantes, Río de Janeiro (Brasil)
- Playtime*. FRAC Franche-Comté, Besançon (Francia)
- Río Loco - España(s) à Toulouse*. Toulouse (Francia)
- Europejski Festiwal Sztuki Performance. EPAF 2007*. Centrum Sztuki Zamek Ujazdowski. Varsovia (Polonia)
- Sesja Manifestagje*. Baltycka Galeria Sztuki, Ustka (Polonia)
- Kaskadenkondensator!* Basilea (Suiza)

## 2008

- El arte es acción. Encuentro Internacional*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (España)
- Polyphonix*. IMEC. Abbaye d'Ardenne, Caen (Francia)
- Espacio para el Arte*. Caja Madrid, Zaragoza (España)
- Galería Àngels-Barcelona, Barcelona (España)
- Beetween Skay and Sea II*. Herdla - (Noruega)
- La Caravane de la parole*. Evenement Québec 1608/2008. Québec (Canadá)
- Sonorités du texte au son*. Montpellier (Francia)
- Art d'Acció*. Octubre Centro de Cultura Contemporánea, Valencia (España)
- Kunstmuseum Thun, Thun (Suiza)
- International Festival In the Context of Art*. Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsovia (Polonia)
- Festival Expoésie 2008* - Périgueux (Francia)

## 2009

- Performance Saga. Arsenic*. Centre d'Art Scénique Contemporain, Lausana (Suiza)
- Performance Saga Festival Hotline*. Basilea (Suiza)
- Festival *Bandits-Mages*. Bourges (Francia)
- La Muga Caula. Poesía de acción y performances*. Les Escaules (Alto Ampordan, España)
- Escrituras en Libertad (Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX* – Instituto Cervantes (París)
- ZOOM! Western Europe*. Citykirche St. Jakobi, Hildesheim (Alemania)
- LIVE 2009*. Vancouver Art Gallery, Vancouver (Canadá)
- Periferias 2009*. Huesca (España)
- FRASQ. Rencontre de la performance Le Générateur*. Gentilly (Francia)
- Festival d'Automne Paris. Polyphonix*. Le Cent Quatre Établissement Artistique de la Ville de París, París (Francia)
- ACCIÓN 09 MAD*. Encuentros Internacionales de Arte Acción de Madrid. El Matadero, Madrid (España)
- Museo Mausoleo*. El Gallo espacio de arte, Morille (Salamanca, España)

## 2010

- Fem10/:7ª Trobada de Performance : Dia internacional de les Dones*. Centre Cultural la Mercè, Girona (Espanya)
- Nits Salvatges*. CCCB, Barcelona (Espanya)
- Festival Truble*. Les Halles de Schaerbeek, Bruselas (Bélgica)
- 6ª Mostra Sonora*. Sueca (Valencia, Espanya)
- 60 anniversaire Action Poétique*. Bibliothèque National de Francia François Mitterant, París (Francia)
- Noise and Capitalism/Bruit et capitalisme Concerto ZAJ*. CAC de Bobigny, Espace Jules Verne, Bretigny (Francia)
- Encontre Internacional de Performance i Poesia Fonètica. Homenatge a Miguel Hernández*. L'Escorxador, Elche (Espanya)
- Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París (Francia)

## 2011

- Recorridos por zonas precarias*. Centro Cultural de la Beneficiencia, Valencia (Espanya)
- /Si:n/ Festival of video art & performance*. Jerusalem Est y Ramallah (Palestina)
- Gone with the wind*. Raven Row, Londres (Gran Bretaña)
- Artium – Vitoria (Espanya)
- Who's afraid of performance Art?* Le Commun, Bâtiment d'Art Contemporain, Ginebra (Suiza)
- Bonne 14 Festival*. Schlachthaus Theater, Berna (Suiza)
- Du dire au faiere. Festival de Performances/Conférences*. MAC/VAL Museo d'Art Contemporain de Val de Marne (Francia)

## 2012

- Reversivility. A Theatre of De-Creation. Chapter III*. Milán (Italia)
- Danse. Performance Nouvelles*. FRAC Alsace-Pole-Sud, Strasbourg (Francia)
- Last-Lost.Grü*. Bâtiment SCLI, Ginebra (Suiza)
- Centro Gallego de Arte Contemporáneo, CGAC, Santiago de Compostela (Espanya)
- Museo de Arte contemporáneo de Palma, EsBaluard, Palma de Mallorca (Espanya)
- Cage Transatlantique. Centenaire John Cage*. Université Sorbonne Nouvelle, París (Francia)
- Festival de Música de Alicante*. MACA (Museo de Arte Contemporáneo), Alicante (Espanya)
- La palabra audiovisual. Palabra/imagen en acción*. ICAS (Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla) Sevilla (Espanya)
- Centro de Cultura de la Dona, Barcelona (Espanya)
- Hommenage a John Cage*. Fondació Tapiés, Barcelona (Espanya)

## 2013

- FRAC de Bretagne, Rennes (Francia)
- Conférences d'artistes*. Musée de la Dance. Centre Choreographique National de Rennes Bretagne (Francia)

- Une breve histoire des lignes*. Centre Pompidou Metz/FRAC Lorraine, Metz (Francia)
- EXPERINZ # Materializing The social*. Wiels Centre d'Art Contemporain, Bruselas (Bélgica)
- Koldo Mitxelena, San Sebastián (España)
- Fin de semana de las Artes*. Museo Guggenheim, Bilbao (España)
- Galerie *La Coulevre*, París (Francia)
- Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis (Francia)
- Performance Festival*. Kunsbanken Hedmark Kunstsenter, Hamar (Noruega)
- Exposición : *Poétique d'objets*. LAAC de Dunkerque, Dunkerque (Francia)

## 2014

- Palais de Tokyo, París (Francia)

### 3. EXPOSICIONES

#### 3.1. EXPOSICIONES INDIVIDUALES

## 1974

- Autour d'une exposition*. Chateau de nancel (Francia) [1ª instalación con hilos]

## 1984

- Perfiles*. Fundació Miró, Barcelona (España) [instalación]

## 1985

- El poema de los números primos*. Galería Buades, Madrid (España)
- Apolohuis, Eindhoven (Holanda) [instalación basada en los números primos]

## 1986

- Fondation Danae, Pouilly (Francia) [instalación basada en los números primos]

## 1991

- Autoportraits*, Galería Aele, Madrid (España)

## 1992

- Dans le cadre de l'art*. Galerie Satellite, París (Francia)

## 1993

- Las Cosas*. Le Lieu, Québec (Canadá)
- Objet contextualisé/Objet decontextualisé*. Galerie J. et J. Donguy, París (Francia)

## 1995

–*La série des séries*. Galerie J. et J. Donguy, París (Francia)

## 1996

–*Le poème des nombres premiers II*. Galerie Satellite, París (Francia)

## 1997

–*De la acción al objeto y viceversa*. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián (España)

–*Poema de los números primos III*. Galería Trayecto, Vitoria (España)

## 1998

–*Le livre du sexe/Le livre des têtes*. C.I.P.M.(Centre International de Poesie de Marseille), Marsella (Francia)

–*De la acción al objeto y viceversa*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (España)

## 1999

–*Silla ZAJ*. Experimental Intermedia, *El Huis*, Gante (Bélgica) [instalación]

–*Biennale di Venezia*, Venecia (Italia)

## 2000

–*Sur la photo*. Galerie J. et J. Donguy, París (Francia)

–*Installation Géométrique*. Galería Arsenal, Bialystok (Polonia)

–*Lieu commun: Inter-Vention*. Institut Francais, Bremen (Alemania) [instalación]

–*Indisposition*. Galerie Schüppenhauer, Colonia (Alemania)

## 2001

–Museum of Contemporary Art (Museet for Samtidskunst), Roskilde (Dinamarca)

## 2002

–Galería Labirynt 2 BWA, Lublin (Polonia)

–*Le poème des nombres premiers*. Galerie Lara Vinci, París (Francia)

## 2003

–*Duero Aguas discursivas*. Fundación Rey Alfonso Henriquez, Toro (España)

## 2005

–*Al ritmo del tiempo*. Koldo Mitxelena Kulturena, San Sebastián (España)

–*Al ritmo del tiempo*. Círculo de Bellas Artes, Madrid (España)

## 2006

–*Al ritmo del tiempo*. Instituto Cervantes, Roma (Italia)

–*Al ritmo del tiempo*. Instituto Cervantes, Sofía (Bulgaria)

–*Al ritmo del tiempo*. Instituto Cervantes, Praga (República Checa)

## 2007

- Al ritmo del tiempo*. Museo Nacional de Bellas Artes/Instituto Cervantes, Río de Janeiro (Brasil)
- TRANSacciones*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC, México D.F. (México)
- Autorretrato en el espacio*. Instituto Cervantes, Toulouse (Francia)
- Autorretrato en el espacio*. Espace Croix Baragnon, Toulouse (Francia)

## 2008

- Al ritmo del tiempo*. Galeria Àngels-Barcelona, Barcelona (España)
- En el marco del arte*. Galeria Trinta, Santiago de Compostela (España)

## 2009

- ARCO*. Stand *El País*, Madrid (España)
- Dans le cadre de l'art 3*. Galerie Lara Vincy, París (Francia)
- La parte de los ángeles*. Espai Quatre, Casal Solleric, Palma de Mallorca (España) [instalación]

## 2010

- El poema de los números primos + triángulos*. Galería Altxerri, San Sebastián (España)
- Por partes*. Galería Visor, Valencia (España)

## 2011

- Esther Ferrer en cuatro movimientos*. ARTIUM, Vitoria (España)

## 2012

- Esther Ferrer en cuatro movimientos*. EsBaluard, Palma de Mallorca (España)
- Esther Ferrer en cuatro movientos*. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, CGAC, Santiago de Compostela (España)
- Esther Ferrer: Maquetas*. Galeria Àngels-Barcelona, Barcelona (España)

## 2013

- Le chemin se fait en marchant (face A)*. FRAC Bretagne, Rennes (Francia)

## 2014

- Face B. Image/Autoportrait*. MAC/VAL, Musée d'Art Contemporainne de Val de Marne (Francia)

### 3.2. EXPOSICIONES ZAJ

## 1989

- 25 años de ZAJ*. Galería Estampa, Madrid (España) [J.W.E.]
- ZAJ, 25 anni*. Milanopoesia, Milán (Italia) [J.W.E.]

## 1990

- Exposición ZAJ*. Galerie Ciento, Barcelona (España) [J.W.E.]
- ZAJ en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria (España) [J.W.E.]

## 1996

- ZAJ*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (España) [J.W.E.]

## 2009

- ZAJ Colección Archivo Conz*. Círculo de Bellas Artes, Madrid (España)

### 3.3. EXPOSICIONES COLECTIVAS

## 1983

- Fuera de Formato*. Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid (España)
- The Characteristics of Spain. 23 Artists of Today*. Liljevalchs Konsthall, Stockholm (Suecia); Malmö Konsthall, Malmö (Dinamarca); Kunsternes Hus, Oslo (Noruega)

## 1985

- La Revue parlée. L'air et l'eau*. Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París (Francia)

## 1987

- Galería BUADES, Madrid (España) **1989**
- París por supuesto*. Casa de España, París (Francia)
- Galerie Michael Schuls, Berlín (Alemania)

## 1990

- Ubi Fluxus ibi Motus*. Biennale di Venezia, Venecia (Italia)
- Objeto Múltiple*. Galería Alfonso Alcoléa, Barcelona (España)
- Múltiples*. Galería Estampa, Madrid (España)
- Papier*. Museo de Arte y de Historia, Neufchâtel (Suiza)
- Les couleurs de l'argent*. Musée de la Poste, París (Francia)

## 1992

- Galerie Satellite, París (Francia)
- Partitions et notations de musiciens, artistes visuels et poètes*. Galerie Lara Vincy, París (Francia)
- Sculptures et objets sonores, environnements*. Galerie Lara Vincy, París (Francia)
- L'amour*. Galerie Satellite, París (Francia)
- Qu'est-ce que j'ai fabriqué? Qu'est-ce que je n'ai pas fabriqué*. París (Francia)

## 1993

–*Buch Art*. Frauen Museum, Bonn (Alemania)

## 1994

–*Poésies sonores*. Galerie Lara Vincy, París (Francia)

–*Riquiquí*. Galerie Satellite, París (Francia)

–*Le temps de l'ailleurs*. Galerie Lara Vincy, París (Francia)

–*Cadeaux Paquets*. Galerie Satellite, París (Francia)

## 1995

–*En l'Esperit de Fluxus*. Fundación Tàpies, Barcelona (España)

–*Borderline*. Galerie J. et J. Donguy, París (Francia)

–*Formas del tiempo*. Galería Fúcares, Almagro (España)

## 1996

–Galería Trayecto, Vitoria (España)

–*Poesia totale*. Fondazione Querini Stampalia, Venecia (Italia)

–*4th St. Petersburg Biennale Easter Europe: SPATIA NOVA*. St. Petersburg (Rusia)

–*Dix sur vin*. Galerie Satellite, París (Francia)

–*Happy End!* Galerie Satellite, París (Francia)

–*Arte Español para el fin del siglo*. Tecla Sala, Barcelona (España)

–*ARCO. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid (España)

## 1997

–*Magie der Zahl*. Staatsgalerie, Stuttgart (Alemania)

–*La part des Anges*. Galería de Arte y ensayo, Universidad de Rennes 2 (Francia)

–*Sade-Kant*. Galerie Satellite, París (Francia)

–*Des femmes*. Galerie J et J Donguy, París (Francia)

–Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Basilea, Basilea (Suiza)

## 1998

–*Maisons*. Galerie Satellite, París (Francia)

–*Art dégénééré*. Pavillon de Vendôme, Aix-en-Provence (Francia)

–*Que faire avec tout ça!* Akenaton, Ecole Superieur des Arts et de la Comunicación, Villa Formosa, Pau (Francia)

–*Allais Honfleur Ring Satierik*. Le Grenier à sel, Honfleur (Francia)

–*Eppur si mouve*. Sala Municipal de Exposiciones del Museo de Pasión Valladolid (España)

## 1999

–*Pasión, Memoria, Política (Miradas de Extrañamiento)*. Sala América de la Diputación de Álava, Vitoria (España)

–*ARCO. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid (España)

- Jardi d'eros. Art eròtic en col.leccions europees*. Centro Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona (España)
- El espacio del sonido/El tiempo de la mirada*. Koldo Mitxelena, San Sebastián (España)
- VIAGRAME*. Galerie Satellite, París (Francia)
- Intermedia. Homenage a Dick Higgins*. Musée Ernst, Budapest (Hungría)

## 2000

- Le temps Vite*. Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París (Francia)
- Remember*. Gandy Gallery, Praga (República Checa)
- Installation Géométrique*. Galería Arsenal, Bialystok (Pologne)
- Lieu commun. Installation : Inter-Vention*. Institut Francais, Bremen (Alemania)
- Resonancias*. Museo Municipal de Málaga (España)

## 2001

- ¿Quién?* Galería Trayecto, Vitoria (España)
- Presente Remoto. La Década de los Noventa en el Museo de Bellas Artes de Álava*. Sala Amarica, Vitoria (España)
- Los minimalismos. Música silenciosa*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (España)
- Lieu commun. Superposition*. Musée Zadkine, París (Francia)
- SPAN2*. Dilton Grove, Londres (Gran Bretaña)

## 2002

- K,R,A,S,H-K,R,A,C, K*. Galería Trayecto, Vitoria (España)
- Carte de Visite*. Galerie Satellite, París (Francia)
- Scultura Internazionale a La Mandria*. Turín (Italia)

## 2003

- Terre Inconnue*. Galerie Satellite, París (Francia)

## 2004

- Moi! Autoportraits du XXème. Siècle*. Musée du Luxembourg, París (Francia)
- Moi! Autoritratti del XX secolo*. Galleria degli Uffizi, Florencia (Italia)
- Lacoonte Devorado. Arte y violencia política*. ARTIUM -Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria (España)
- Arte y Utopía; Acción limitada*. MACBA, Barcelona (España)
- Premiers Indices*. Galerie Satellite, París (Francia)

## 2005

- Le droit à l'autocontradiction*. Galerie Satellite, París (Francia)
- Desacuerdos*. MACBA, Barcelona (España)
- Painting with me*. Galerie Lara Vincy, París (Francia)

- Il tempo nell'arte dall'epoca baroca all'età contemporanea*. Caraglio, Cuneo (Italia)
- El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (España)

## 2006

- ARCO. Stand Galería Moisés Pérez Albéniz, Madrid (España)
- El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España (1965- 1980)*. Koldo Mitxelena Kurturunea, San Sebastián (España)
- DFOTO. Stand Galería Moisés Pérez Albéniz, San Sebastián (España)
- Galería Arteko, San Sebastián, (España)
- Arte portable*. Galerie Satellite, París (Francia)
- Après DADA?* Galerie Lara Vincy, París (Francia)
- París Photo (Foire de París)*. Galería Moisés Pérez Albéniz, París (Francia)

## 2007

- En Quête d'Identité*. Centre Photographique d'Ile de Francia - Pontault-Combault (Francia)
- Télémetries, artistes et télévision*. Galerie Villa des Tourelles, Nanterre (Francia)
- Dans le sens du non-sens*. Galerie Lara Vincy, París (Francia)
- Quince ans et plus si affinités*. Galerie Satellite, París (Francia)
- La performance expandida* - Fundación provincial de arte plásticas Rafael Botín, Diputación de Córdoba, Córdoba (España)
- IX Bienal Internacional de Fotografía*. Santa Cruz de Tenerife (España)

## 2008

- La performance expandida*. Centro Cultural Cajasol, Sevilla (España)
- Comparada. Dispositivos. Disposiciones (1982-1992)*. Sala Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria (España)
- España 1957-2007 Arte Español de Picasso, Miro, Dalí, Tapies a la actualidad*. Palazzo Sant'Elia, Palermo (Italia)
- La chute ou la Lutte. Kaplan's Project*. Palazzo Spinelli, Nápoles (Italia)
- Le visage qui s'efface. De Giacometti à Baselitz*. Hôtel des Arts Centre Méditerranéen d'Art, Toulon (Francia)
- 21 Exposición audiovisual. Ikusentzun Erakusketara*. Facultad de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao (España)
- RE-ACT Feminism*. Akademie der Künste, Berlín (Alemania)
- Escrituras en Libertad: Poesía Experimental Española e Hispanoamericana del siglo XX*. Instituto Cervantes, Madrid

## 2009

- FORO SUR 09. *Feria de Arte*. Galería Arteko, Cáceres (España)
- Creatoras del siglo XX*. Sala Caja Duero, Salamanca (España)
- La Mancha Humana*. CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo), Santiago de Compostela (España)
- Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Instituto

Cervantes, Madrid (España)

–*La tour de Babel*. Galerie Satellite, París (Francia)

–*Cure*. Hôpital Paul Brousse, Villejuif (Francia)

## 2010

–*Propos d'Europe 9-0. Des artistes espagnols à París*. Fondation Hippocrène, París (Francia)

–*Antes que todo/Before everything*. Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles, Madrid (España)

–«*Fluxus*» *Multimedia Complex of Actual Art*. Institut of Culture and Education of the City of Moscou, Moscú (Rusia)

–*Autoritratte. Artiste di capriccioso e destrissimo ingegno ritratte per gli Uffizi*. Galleria degli Uffizi, Florencia (Italia)

–*Arts Attack. Creadoras visuales*. Galería Arteko, San Sebastián (España)

–*ARCO Feria de Arte Madrid*. Galería Àngels-Barcelona y Galería Visor–Valencia, Madrid (España)

## 2011

–*ITSASURDIN. ULTRAMAR*. Sala Kubo-Kutxa, San Sebastián (España)

–*Barcelona colecciona*. Fundación Francisco Godía, Barcelona (España)

–*Autoritratte – Artiste di Capriccioso e destrissimo ingegno*. Galleria degli Uffizi, Sala delle Reali Poste, Florencia (Italia)

## 2012

–*PAN-TOTAL*. París (Francia)

–*Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, León (España)

–*John' Cage''*. Kuad Gallery, Estambul (Turquía)

–*The End*. Cristinaenea, San Sebastián (España)

–*21 x 29,7*. Galerie de Roussan, París (Francia)

–*Autofocus*. Galerie Lara Vincy, París (Francia)

–*Sous Influences. Artistes et Psychotropes*. La Maison Rouge, París (Francia); Slick Brussels, Bruselas (Bélgica)

## 2013

–*Points de vue Autorisés*. La Couleuvre, París (Francia)

–*Poétique d'objets*. LAAC, Lieu d'Art et Action contemporaine, Dunkerque (Francia)

–*SLICK Brussels*. Bruselas (Bélgica)

–*La Revolución y su cuerpo*. Galería Àngels-Barcelona, Barcelona (España)

–*Pavelló Català en La Bienal de Venecia*, Venecia (Italia)

–*Sur la mauvaise pente*. Galerie de Roussan, París (Francia)

–*Tratado de Paz 1813. Asedio, incendio y reconstrucción de Donostia*. San Telmo Museoa, San Sebastián (España)

–*Corps & Histoire*. Friche Belle de Mai, La Cartonnerie, Marseille (Francia)

# 2014

–*Un temps sur mesure*. Villa Bernasconi, Lancy (Suiza)

## 4. SEMINARIOS Y TALLERES

- Arteleku, San Sebastián (España)
- La Corte Ospitale, Regio Emilia (Italia)
- Círculo de Bellas Artes, Madrid (España)
- Centro de Cultura Contemporánea, CCCB, Barcelona (España)
- Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Valencia (España)
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (España)
- Les Ateliers Convertibles, La Joliéte, Québec (Canadá)
- Ecole d’Arts Décoratives, Estrasburgo (Francia)
- Ecole des Beaux Arts de Marseille, Marseille (Francia)
- Centro Gallego de Arte Contemporáneo, CGAC, Santiago de Compostela (España)
- Hochschule für Gestaltung + Kunst Zürich, Zurich (Suiza)
- Instituto de Cultura de Yucatán, Yucatán (México)
- Haute école des arts appliqués de Genève, Ginebra (Suiza)
- Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Bellas Artes, Cuenca (España)
- Espai d’Art Contemporani de Castellò, EACC, Castellón de la Plana (España)
- Laboratorio de las Artes, Murcia (España)
- Arteleku, San Sebastián (España)
- La Casa Encendida, Madrid (España)
- Centro Cultural Montehermoso, Vitoria (España)

## 5. OBRAS RADIOFÓNICAS

- Au rythme du temps*. Radio Nacional de España, Madrid (España)
- TA TE TI TO TU o la agricultura en la Edad Media*. Radio Nacional de España, Madrid (España)

## ANEXO 3

### UNA CONVERSACIÓN CON ESTHER FERRER MAYO 2006, PARÍS (FRANCIA)

La conversación fue grabada con un dispositivo de audio analógico. Ello ha conllevado los cortes respectivos al final de cada cinta, y que en ocasiones el sonido no se haya registrado bien. Cuando un término o varios no han podido ser distinguidos durante el proceso de transcripción, ello ha sido indicado durante el subsiguiente proceso de edición de la entrevista. Esto mismo, ha sido aplicado a aquellas expresiones en otros idiomas, especialmente en francés, que no han podido ser identificadas durante la escucha y transcripción de la entrevista.

Respecto al contenido de las preguntas, tal y cómo se argumenta en el análisis crítico de las fuentes en la Introducción, cabe aclarar que en mayo de 2006 la investigación se hallaba un estado muy embrionario –basado sobre todo en intuiciones-, y no habíamos tenido la oportunidad de profundizar en diferentes aspectos que posteriormente hemos ido desarrollando a lo largo de los años. En este sentido, el texto debe ser considerado como una fuente capital de información en el momento, y como parte de las diferentes estrategias durante la primera fase de la investigación<sup>1</sup>.

---

1 Para más información sobre las fuentes, véase la Introducción de la tesis.

La conversación tiene lugar una mañana gris pero muy luminosa en el estudio de Esther Ferrer. Desde él, situado encima de la casa de la artista, se divisa uno de los floridos patios interiores de París, concretamente, el de la rue de la Roquette. El suelo del patio anda un poco «alborotado». Los obreros han colocado largos tablones de madera a modo de puente para facilitar el acceso a algunas de las viviendas afectadas por las obras. El estudio es una de ellas. Hoy es el tercer día que estoy trabajando en esta habitación, rodeada de piezas, maquetas y materiales con los que Esther convive cada día. Esta mañana Tom [Jonhson] no está tocando el piano, pero días atrás me he sentido gratamente acompañada por muchas de sus notas.

Con un catarrazo que arrastro desde Valencia y una Esther –intuyo- algo desorientada por su okupa muda (desde que llegué no he sido capaz de explicarme con coherencia), comenzamos la siguiente conversación.

**CGM– Empecemos por los viajes que esporádicamente realizabas a Francia, alrededor de los años cincuenta ¿qué edad tenías entonces?**

EF– Yo no me acuerdo exactamente de la fecha, como no me acuerdo de ninguna fecha de mi vida, pero éramos lo suficientemente mayores como para ir en coche; porque nosotros «pasábamos» en coche.

**CGM– En aquellas fechas lo desconozco, pero actualmente se puede obtener el carnet de conducir a partir de los 18 años<sup>1</sup>. ¿Podrías contarme en qué consistían dichos viajes?**

EF– Yo no tenía coche, nunca he tenido, pero mis amigas o mis amigos sí tenían. Pues empezamos a pasar a Francia, pasábamos cuando queríamos. De vez en cuando cerraban las fronteras y no se podía pasar, porque había ocurrido algo en España. Nosotras íbamos a Hendaya, Bayona, Saint-Jean-de-Luz... raramente hasta Burdeos. Leíamos sobre todo los periódicos para enterarnos de lo que pasaba en España. Los leíamos en los cafés, comprábamos revistas, íbamos al cine. Nos enterábamos de lo que pasaba artísticamente en el mundo. Así conseguíamos información. Luego, cuando estuve estudiando en Madrid, muchos años más tarde, había una librería que si les pedías un libro que no se podía encontrar en España, te lo conseguían. En San Sebastián también había una pero era más complicado, si les dabas la referencia de un libro o de una revista extranjera, te lo pedían, y «bajo cuerda», evidentemente, te lo vendían. Pero claro, tenías que conocer a la gente y tener un poco de confianza, porque eran libros que no se publicaban en España o que estaban prohibidos.

**CGM– ¿Cuándo te trasladaste a Madrid?**

EF– Yo me fui al poco de que me echaran de la Universidad de Pamplona, y eso fue en 1968.

**CGM– Anoche me comentabas que antes de formar parte de ZAJ tenías conocimiento del Arte de Acción ¿Cómo lo adquiriste? Porque aquí, quiero decir, al Estado español, no llegaría nada.**

EF– No, aquí no llegaba nada. Lo conseguíamos a través de revistas, de la gente que viajaba. Hablábamos con ellos, que habían estado en Nueva York, en Alemania, en París, etcétera. Entonces, la información te llegaba y te hacías una idea. Imagínate, en una ciudad de provincias ¿qué es lo que te puedes imaginar que es el Happening? Luego te vas informando y dices, esto es lo que me interesa a mí o no me interesa.

Por eso cuando me encontré con Juan [Hidalgo] y Walter [Marchetti]<sup>2</sup>, ya no me acuerdo que año era exactamente, en 1966 o 1967, cuando vinieron a San Sebastián... Yo

---

1 Cabe señalar que en 1969 la mayoría de edad se tenía a los 21 años. Sin embargo, dado que Esther nunca ha conducido, no constituye un dato imprescindible.

2 Nota: A lo largo de la entrevista, cada vez que Esther Ferrer mencione a Juan y Walter estará haciendo referencia a Juan Hidalgo y a Walter Marchetti, por lo que no volveremos a hacer explícito el apellido entre claudátores.

estaba entonces estudiando en Pamplona Periodismo y venía todas las semanas a San Sebastián para ocuparme del *atelier*, el Taller de Libre Expresión Infantil, que lo teníamos ya montado desde hacía tiempo. Un día me dijo José Antonio [Sistiaga]: «Esther, ¿puedes estar tal día, a tal hora en San Sebastián?, porque tengo unos amigos míos que vienen de Madrid que hacen acciones y necesitan a una chica». O sea, que necesitaban a una mujer –pensé-. Me dijo textualmente: «He pensado que la única persona que puede hacer eso eres tú». Yo dije: «ok». Y estuve el día que era necesario -que no me acuerdo de qué día fue-, a la hora que me dijeron. Y me encontré con Juan y Walter, [José Luis] Castillejo, que habían venido de Madrid.

**CGM– ¿Por qué crees que necesitaban a una mujer para su intervención? ¿Era necesario para llevar a cabo una acción en concreto?**

**EF–** ¡Ah! Eso yo nunca lo he preguntado. Quizá porque en ZAJ eran todo hombres. Ellos eran tres hombres, aunque participaron también con José Antonio Sistiaga, Remigio Mendiburu y alguno más. Supongo que para que no les llamaran misóginos, o para lo que fuera -digo yo-, porque podían haberlo hecho solo hombres.

El mundo de la acción de la época estaba plagado de hombres. Había muy pocas mujeres, exceptuando a las japonesas y a alguna americana. Había muy pocas personas dentro de la acción. Ahora no, ahora hay muchísimas mujeres performers. La primera vez que yo trabajé con ellos fue en el Museo San Telmo. Cuando terminamos nos fuimos a cenar, y Juan y Walter me preguntaron: «¿Es que te interesaría seguir trabajando con nosotros? Porque a nosotros nos interesa la forma en que trabajas». Y yo dije: «Sí». Y fue tan simple como eso. Y empezamos a trabajar juntos.

**CGM– ¿Podrías decirme cuál fue la primera acción en la que participaste con ZAJ?**

**EF–** Fueron varias, pero la que recuerdo era *El secreto*, de Juan Hidalgo. Estoy casi segura que era esa, y creo recordar que hubo otras, pero no me acuerdo. Me acuerdo de ésta.

**CGM– Y ¿en qué consistió esa acción?**

**EF–** Consiste en contarse un secreto. Intervienen tres personas. Una le cuenta [un secreto] a la otra, la otra a la otra, la otra lo cuenta a la otra. Y luego, la última se lo cuenta a la segunda, la segunda lo cuenta a la primera y la primera lo cuenta a... y así es la incógnita.

**CGM– Es decir, que para ejecutar dicha acción no era imprescindible que una de las tres personas fuera una mujer.**

**EF–** No, en absoluto, como te he dicho podían haberla hecho solo hombres.

**CGM**– Tal vez, en la performance de Eugenio de Vicente *El Caballero de la mano en el pecho*, el que una mujer participase sí tenía una razón de ser, es decir, que podía aportar a la pieza una lectura diferente de si la hiciesen dos hombres.

**EF**– Ahí, bueno, en principio tenía que ser una mujer -si se hace de esta forma-. También podía ser un hombre, porque pecho tenemos todos.

**CGM**– Por supuesto ¿Te importaría explicar esta pieza?

**EF**– La acción está muy cuadrada, es decir, que está muy bien organizada. Aparezco yo. Me quedo un tiempo equis mirando al público, un tiempo que hemos acordado Juan y yo de antemano. En un momento determinado sale Juan. Nos ponemos los dos a mirar al público y pasado un cierto tiempo, Juan pone la mano sobre mi pecho, y estamos así equis tiempo. Y cuando lo hemos decidido, Juan quita la mano y nos vamos los dos.

Pero, tú no sabes lo que esta acción tan simple, en la época del franquismo, provocaba ¡Era una cosa! La gente me llamaba prostituta en los periódicos ¡Era una cosa! La gente gritaba, chillaba, subía [al escenario]. Una vez, uno se puso en el otro lado y me puso la mano en el otro pecho.

**CGM**– Y ¿cómo reaccionaste?

**EF**– Mira, yo aprendí con el tiempo -pero vamos esto fue un instinto porque siempre lo hice así- que cuando el público reaccionaba lo mejor era no hacer nada. Entonces, si estaba haciendo una acción y me dejaban hacerla, continuaba haciéndola tranquilamente, sin ningún problema. Si me la impedían, pues entonces, me paraba y miraba lo que hacían los otros. Y si me parecía interesante, continuaba haciendo lo que ellos estaban haciendo. Porque lo que es importante en una performance -y eso siempre hay que tenerlo en cuenta-, no es lo que tú has pensado, sino lo que pasa en el momento en que tú haces la proposición que has pensado. Es decir que lo que está ocurriendo es ese momento es mucho más importante que tú habías pensado hacer. Porque si «niegas el accidente», entonces cierras la obra. Y la performance es la obra abierta por excelencia. En el fondo, sabes cómo vas a empezar, y yo pienso y sé cómo voy a terminar, en principio. Luego las cosas pueden evolucionar de forma diferente una vez «in situ». Ahora ya no. Ahora la gente no participa. Te mira, se sienta, porque la performance se está teatralizando mucho y en consecuencia, al teatralizarse la performance, el público se teatraliza también: se convierte otra vez en público. Cuando nosotros empezamos, el interés de la performance era sacar al público de su pasividad para que viviera, participara, viviera una experiencia. Era la época de «la hippylandia». Y él [el público] contaba, tenía una presencia, no solamente era un espectador, era una presencia tan importante como la del performer.

Pero todo esto está terminándose. Ahora, el público se convierte otra vez en espectador; puro y duro, con todos los condicionamientos del espectador que aplaude o no aplaude, protesta al final de la obra si no le ha gustado, entre otras cosas. Además, como hay muchísimas performances que necesitan una parafernalia teatral enorme, hay ciertas cosas que no las

puedes hacer si no es con ciertas condiciones de seguridad, etcétera. No puedes dejar intervenir al público porque, por ejemplo, pueden romperla. Pero cuando estás trabajando como nosotros (con una silla y un trozo de papel), no hay ningún riesgo de que la gente lo rompa. Y si lo rompe te da lo mismo: coges otro y no pasa nada. Y en ese sentido, creo sinceramente que las performances desde el punto de vista de la idea de libertad que teníamos nosotros cuando estábamos haciendo, ha cambiado.

¿Por qué pasamos a la acción y no nos quedamos pintando? ¿o Juan y Walter componiendo? Porque había un espíritu de libertad, primeramente, de ocupar terrenos que estaban todavía vírgenes al mundo del arte, y jugar con esta libertad que tenemos todos de hacer, y que no ejercemos pero que la tenemos. Y yo creo que, en ese sentido, no éramos nada teatrales. Nuestro enemigo público número uno era el teatro. Lo que quiero decir es que el teatro no nos interesaba nada. Y en ese sentido, yo creo que la performance se está convirtiendo cada vez más en una forma teatral como cualquier otra.

**CGM– Pero esto también podría ser debido a que, a nivel histórico, éste es un momento dónde las personas nos estamos comportando de manera muy pasiva ¿no crees? Justamente, en los inicios del Arte de Acción muchas/os de vosotras/os os proponíais «despertar» a una sociedad que se estaba acomodando debido al auge del sistema capitalista.**

**EF–** No solamente pasiva sino también el que todo el mundo esté angustiado por la seguridad. La performance es siempre la incógnita de qué va a pasar. Normalmente, en el teatro el noventa y nueve por cien de veces no pasa nada, no hay «accidentes». Es decir, el público sabe cuál es su función, cuál es su *rôle* [rol] y el que actúa también. Incluso físicamente, los espacios están definidos. Todo está seguro. Es más tranquilizador porque todo el mundo sabe dónde está, cuál es su puesto y sabe lo que arriesga. Cuando nosotros intentamos, precisamente, que todo esto se confundiera, que nadie supiera lo que era, si era un espectador o era un actor: todos éramos actores y espectadores a la vez. Y claro, esto para una institución es mucho más *underground*. La institución lo primero que te pregunta es qué vas a hacer ¿Y por qué y cómo? Porque tiene que haber bomberos si vas a encender una cerilla. Si vas a salir, es que si vas a salir a la calle, es que no sé que... Todo tiene que estar coordinado por un problema de seguridad. Y no solamente por cuestiones políticas, sino también por la seguridad física, por lo que pueda pasar, porque hoy en día, por ejemplo, cuando un ciudadano se cae en la calle, se hace una raspadura, le hace un proceso al ayuntamiento. Lo que quiero decir es que es un círculo vicioso: la institución quiere la seguridad y el ciudadano también. Entonces claro, así estamos dónde estamos.

**CGM– ...en un mundo de miedo.**

**EF–** De miedo, de miedo. Desde que los políticos han descubierto que el miedo es muy eficaz para controlar a la gente...

**CGM– Sí, bueno, siempre han jugado bastante con este arma.**

**EF–** Sí, siempre se ha jugado con ello. Pero ahora, no sólo se trata del miedo a la guerra, sino a todas estas enfermedades, a que te roben en casa, etcétera. Estás todo el día poniéndote seguridades.

**CGM**– Es como lo que sucede, por ejemplo, en Londres, que increíblemente está todo plagado de cámaras: cámaras en los establecimientos, en los aeropuertos, en los bancos e incluso en la calle; introducidas en el espacio público bajo el pretexto de que es por tu salvaguardia, obviando, por un lado, que son un mecanismo de control, y por otro, generando a la población una necesidad que antes no existía.

**EF**– Aquí sucede lo mismo [en París]. Cuando empezaron a poner las cámaras en los grandes almacenes, unos activistas, que lo hacían muy bien, las localizaban y las rompían. Yo propuse, pero claro, esto es imposible, no comprar en esos almacenes es decir, boicotear el consumo. Pero claro... si no es un boicot masivo no sirve para nada, y el romperlas tampoco, porque claro, los activistas al final, como los habían localizado, tuvieron muchos problemas. Y esto lo aceptamos como una cosa completamente normal, el que te filmen mientras estás comprando.

**CGM**– Personalmente, creo que esta actitud, este no revelarse y/o no saber de que manera contra-atacar, está muy relacionado con el tipo de educación que hemos tenido, es decir, con no enseñarnos/motivarnos a pensar. Si en la actualidad, la enseñanza y muchos de los métodos de aprendizaje utilizados están obsoletos no quiero imaginar lo que desde el sistema educativo franquista, donde además de acatar las órdenes estaba monopolizado por la Iglesia católica, se podía hacer.

**Ayer te comentaba que me parecía muy interesante e importante la labor que realizasteis José Antonio Sistiaga y tú en el Taller de Libre Expresión Infantil, y posteriormente, en la Escuela Freinet de Elorrio. ¿Podrías contarme en qué consistía el método que aplicabais, el método Freinet?**

**EF**– Sí, en nuestro universo todo está relacionado con todo. Todos dependemos de todo. La abeja depende de la flor y la flor depende de la abeja. Todo el mundo está relacionado, hasta tal punto que, prácticamente, si dependemos tanto los unos de los otros ¿qué es el ser? Quizá es un ser colectivo, en realidad, más que un ser individual. De este método, a mí lo que más me fascinaba cuando lo vi en la práctica (nosotros solamente hacíamos pintura, pero había escuelas donde funcionaba en todas las asignaturas) en toda la enseñanza se basaban en «los centros de interés». Por ejemplo, un acontecimiento político, o imagínate, hay un temblor de tierra como ha habido en Java. Entonces, si los niños están con esto en la cabeza, se parte de ahí. La clase empieza por ahí. Y a partir de esto, lo puedes estudiar todo. Puedes estudiar la geografía, la historia, las materias primas, la religión, las matemáticas, o sea, que puedes estudiarlo todo a partir de un centro de interés. Ahora claro, esto requiere por parte del profesor un esfuerzo mucho más grande. Eso es evidente. Pero nosotros solamente lo aplicábamos a la creación artística.

**CGM**– Puede parecer una conexión extraña, pero creo que el que desde la infancia te enseñen a relacionar ideas y conceptos es clave para configurar un pensamiento menos individualista, más proyectado. De ahí que me parezca tan interesante la pedagogía de Freinet.

**EF**– De libertad, claro.

**CGM**– Sí, porque el ser capaces de interrelacionar elementos y conceptos, ayuda a comprender qué es lo que está sucediendo en la realidad o por lo menos, a formarse una opinión propia, y en el caso de ser necesario y dependiendo de la forma de ser de cada una/o, claro, te prepara para cambiar las cosas, para combatir el poder.

**EF**– Seguro, a través de la educación te educan al servicio del poder.

**CGM**– Pero, ¿de dónde viene tu interés por la educación?

**EF**– Bueno, yo no es que estuviese especialmente interesada en la educación pero había estudiado Magisterio y más tarde, Asistente Social. Luego empecé Filosofía y Letras y Periodismo. Y en el segundo año me dejé Filosofía.

La verdad es que en esa época estaba más interesada en la cuestión social. Siempre me ha interesado la problemática social. Toda mi vida. Pensaba que podía actuar más sobre la sociedad. Me gusta enseñar, bueno enseñar a mi manera, si sé algo y la gente me pregunta o quiere que se lo enseñe, lo hago encantada. Pero no es que sea una pedagoga nata, ni que me guste especialmente enseñar.

Con José Antonio -porque fue una idea de José Antonio- estábamos un día hablando de los diferentes métodos de educación. Él estaba más interesado por la cuestión porque tenía muchos hijos. Fui a Francia para hacer un cursillo y comprender el método, para analizarlo, para ver si me parecía bien y tal. Fueron cursos de verano. Me pareció muy bien, sobre todo la parte artística, porque también realizaban instrumentos de música, tocaban música, componían. Decidimos llevar nuestra idea a la práctica. Y en ese sentido me interesaba, era una pedagogía que no era una en realidad, era dejar a los críos expresarse y, como te dije ayer, ayudarles a llegar al final de su deseo, de su proyecto.

Por ejemplo si lo que querían era pintar una casa, lo hacían como querían. Queríamos que fueran conscientes de lo que estaban haciendo. Hablábamos muchísimo con los niños. Nunca le decía al niño nada directo. Siempre era a través de preguntas y respuestas. «¡Uy! este árbol parece... ¡anda!, hay un tornado» -por ejemplo- «¿Ha habido un tornado? porque está completamente torcido ¿verdad?». Y el crío era consciente de si lo había hecho torcido porque no se había dado cuenta, o no sabía cómo hacerlo derecho, o de si, efectivamente, quería hacerlo torcido. Estaban los astutos, que claro, aprovechaban la ocasión. Pero enseguida te dabas cuenta de que lo habían hecho torcido porque les había salido así. Se trataba de que se dieran cuenta de su proceso, de su forma de reaccionar y que conceptualizaran su trabajo. Nunca le decías: «Los árboles son derechos». Nunca. Por ejemplo si la niña decía: «Es que a mí me gusta más así», lo interesante era saber el porqué, y seguías hablando: «¿Y por qué te gusta más torcido? ¿Qué interés tiene?» etc.

La pintura era un medio. No se trataba de hacer niños pintores. En absoluto. Simplemente la pintura era un medio de que se conocieran un poco más a sí mismos, de que tuviera la voluntad de hacer; desarrollar su voluntad, que se dijeran: «Bueno, yo este dibujo lo he comenzado, lo quiero hacer». Era más eso que la pintura, a pesar de que los dos éramos artistas.

**CGM**– ¿Esta actividad la desarrollabas antes de comenzar a trabajar con y en ZAJ?

**EF**– Sí. En aquella época dibujaba mucho y también pintaba, además de que pertenecía a la Asociación Artística de Guipúzcoa en San Telmo durante el período en que Amable Arias fue presidente. Yo creo que fui vocal algún tiempo, pero me acuerdo vagamente. Y luego, pues intentábamos despertarnos a nosotros mismos, informarnos y conocer. El medio cultural en San Sebastián en la época era muy pobre. Había conciertos clásicos, conferencias y cosas así. Pero de lo que nos interesaba a nosotros en San Sebastián había poco. El interés por el arte contemporáneo era muy escaso en aquellos años.

**CGM**– Según comentabas en la entrevista que concediste para Archivo 69... (insertado en el proyecto *Desacuerdos*), la primera vez que te instalaste en París, a principios de la década de los sesenta, tenías la intención de estudiar arte, pero finalmente aprendiste de manera autodidacta. Sin embargo, al regresar a España estudiaste Periodismo y Ciencias de la Información.

**EF**– Sí. Y durante mucho tiempo me gané la vida escribiendo en periódicos. He escrito en *El País*, en *Lápiz*, en *Ese*, en no sé cuántas revistas; periódicamente. En otras revistas extranjeras: en una revista italiana, y en una colombiana o argentina, eran buenas revistas, pero lo dejé porque nunca me pagaron, publicaban los artículos, en plena página, con fotos y todo, pero claro, yo hacía eso, fundamentalmente, para ganarme la vida, para poder hacer mi trabajo artístico en libertad.

No soy una persona dotada para la escritura. Escribir me costaba mucho trabajo. Curiosamente, una vez que encontraba la primera frase el resto salía prácticamente solo. No me considero, en absoluto, escritora. Como veía tantas exposiciones, iba a oír tantos conciertos, iba a tantos sitios, me dije: «bueno, una manera de ganarme la vida es escribiendo sobre lo que a mí me gusta». Nunca he escrito sobre lo que no me gusta. Escribía muy simple, quería que me entendieran, no hacer un estudio teórico sobre el arte. Eso ni me interesaba ni era capaz de hacerlo. Cuando algo me parecía interesante, escribía para estimular a la gente a ir a verlo.

**CGM**– Volviendo a ZAJ, quisiera hacerte un par de preguntas. En primer lugar, tengo entendido que Juan, Walter y tú trabajabais de manera independiente a pesar de estar constituidos como grupo. Es decir, que cada uno proyectaba sus acciones sin la colaboración de los demás (después en la praxis sí que lo hacíais); y también que entre vosotros no había ningún tipo de censura ¿Existía alguna pauta, punto en común o hilo conductor que os uniese? Porque por ejemplo, yo formo parte de un grupo artístico y nuestro *modus operandi* es anti-democrático, pero trabajamos todas a la vez sobre un mismo concepto y línea de actuación.

En segundo lugar, me gustaría que me explicases cómo ZAJ pasó de ser un grupo formado por la aportación de diversas personas procedentes de campos como la música, la literatura e incluso de disciplinas no-artísticas, a estar formado exclusivamente por vosotros tres. ¿Fue porque os sentíais más cómodos?

**EF**– No. Fue muy naturalmente, quiero decir, de la misma manera que yo me integré en ZAJ, que fue como respirar. Nosotros trabajábamos muy bien, sin ninguna censura. Yo -y los otros

también- pensaba piezas que podía hacer una persona, dos personas o tres, porque éramos tres. Y cuando teníamos que hacer un *Concierto ZAJ* (ya sabes que le llamábamos concierto en la época), les decía: «me gustaría que hiciéramos esto, esto y esto». Y ellos lo hacían, por su parte era lo mismo. Nunca nos censuramos unos a otros, pero vamos, jamás de los «jamases», podíamos decir: «¿por qué no lo hacemos así?», por ejemplo pero siempre se respetaba la opinión del autor. La respetábamos completamente. Todo se hacía de la manera más natural posible y como te he dicho sin ninguna censura. Éramos tres personas que estábamos andando por un camino y claro, no te encuentras nada más a los que están en el mismo camino. Y te cruzas, si no no te cruzas.

Teníamos la misma idea del arte, de lo que era el arte, de lo que era el mundo del arte. Juan, Walter y yo nunca hacíamos teoría sobre nuestro propio trabajo. Nunca decíamos: «¡Ah! pues hacemos esto; pues los otros están haciendo...». Pero bueno, con Cage yo tampoco nunca hablaba de arte. Hablábamos de la vida, de cosas, de política, de anarquía, de lo que fuera.

**CGM– Ahora que hablamos de teorizar sobre el arte o no, de la vida, de la política ¿Podrías hablarme de la etiqueta “arte feminista” en relación a tu producción?**

**EF–** Yo, particularmente, y lo repito muchísimas veces, no he hecho nunca “arte feminista”. Lo que quiero decirte es que yo no he considerado necesario en mi trabajo decir: «pues ahora hago arte feminista, ahora arte comprometido». En absoluto. Pero hay situaciones por ejemplo cuando pasa algo que verdaderamente sobrepasa todos los límites de la imbecilidad, y no puede ni debe soportarse, entonces si tengo una buena idea -que a veces desgraciadamente no la tengo- hago una “obra” que es simplemente como un grito. Por ejemplo, cuando un militar serbio dice, contestando a una pregunta del periodista: «hay que comprender que la violación es un arma de guerra», te dices: «eso no se puede soportar». Y si puedes, si tienes la suerte de que las ideas te vengan, pues haces una obra. Para mí, como te he dicho, estas obras son casi como un grito «¡Grito! ¡Que me oigan!». Por lo menos eso. Otro ejemplo, la performance *Preguntas feministas*. Es que te ponen a tope ¿no? Es que ya no puedes pensar en otra cosa. Es que ya no puedes ni trabajar, de ira y de rabia. Es justo eso. Es como *El grito* de Munch. Es un grito. En realidad creo que cuando piensas de una manera y defiendes una serie de cosas en tu vida, todo esto destiñe sobre tu trabajo, lo quieras o no lo quieras.

**CGM– ¿Quieres decir que no has trabajado la temática feminista conscientemente en tu obra? Personalmente creo que en tu producción artística existe una diferencia muy clara entre las performances y/o las piezas en las que existe una idea que no explicas (más herméticas) y las que funcionan como un grito (más explícitas).**

**EF–** Claro.

**CGM–** Lo que quiero decir es que el que tú no expongas abiertamente el concepto o idea de muchas de tus piezas, en mi opinión, no significa que no puedan contener o contengan una carga feminista.

EF– Mira, lo que creo es que cuando eres feminista, hagas lo que hagas, proyectas tus ideas en lo que haces, aunque a veces no sea conscientemente. No te castras. Yo no me castro en absoluto. Lo que ocurre es que hay obras en las que todo ello está «explicitado», porque lo que te interesa en ese momento fundamentalmente, lo que es importante en la obra, es que se comprenda el «mensaje» que tu quieres vehicular, está hecha para eso y solo para eso. Por ejemplo, en *Juguetes Educativos* estoy haciendo perfectamente algo que es como un acto de batalla. Es como pegar un golpe en la mesa y decir: «Pero bueno ¿hasta dónde vais a llegar?». Pero lo hago fundamentalmente porque necesito hacerlo, porque sino me sentiría mal.

Como te he dicho tus ideas destiñen sobre tu trabajo –pienso-. Ocurre a veces que al terminar una performance que desde mi punto de vista no tiene ninguna connotación feminista evidente, mujeres, siempre mujeres es cierto, vienen y me dicen: «¿Tú eres feminista, verdad?» Y esto me pone muy contenta y me da confianza.

Por ejemplo, mismamente, el trabajo de *Autorretrato en el tiempo* está formado por las «caras madre» por así decir más todas sus combinaciones, a partir del ochenta y uno. Con frecuencia las mujeres piensan que el hecho de exponer mi «degradación física», sin miedo, es muy feminista. No lo empecé por militancia feminista. Lo hice porque yo soy una persona, y tengo derecho sobre mi cuerpo y quiero expresar, a través de él, el paso del tiempo.

Cuando por ejemplo me pongo desnuda, hoy en día, en una performance, lo hago primero porque la performance me lo pide y por militancia. Cuando yo era joven, todo el mundo encontraba eso muy bien. Hoy es diferente, un cuerpo de mujer viejo, o se «embellece» o se «esconde». Era la época en que nos «poníamos en pelotas» por todas partes, y sin ningún problema. Ahora unos se «ponen en pelotas», pero una «pelota» muy estudiada, muy rebuscada, muy teatral. Yo me «pongo en pelotas» como en el cuarto de baño de mi casa cuando me voy a duchar. Incluso a veces, por ejemplo, concretamente en *Las Cosas*, depende como combine la acción, a lo mejor tengo una media puesta y otra no. O sea que es completamente ridículo, es completamente idiota y además, yo ya tengo el cuerpo de sesenta y ocho años. Hay muchas mujeres que dicen: «Bueno, esto ¿por qué no lo hace vestida?», o «¿por qué lo hace desnuda?». Como te he dicho lo hago un poco por militancia. Primeramente porque dentro del contexto y de la forma, la obra tiene que ser así si hago esa versión. Pero muchas veces lo hago por militancia puramente feminista, por militancia del derecho de la mujer de ser vieja. Y de exponer tu cuerpo. Y ¿por qué nos vamos a avergonzar de un cuerpo que envejece? Incluso si estuviera enfermo... Pero en mi caso felizmente no lo está.

Para mí es tan normal, que yo solamente considero el efecto *après* [después], cuando la gente me dice esto, lo del retrato y: «jo, verdaderamente esta obra... ¡qué valor!», «Qué valor tienes de hacer esta obra». ¡Me sorprende!

**CGM**– ...pero, ¿qué me están diciendo? ¿no?

**EF**– Y lo del feminismo lo mismo. A mí me parece tan evidente, tan normal, que a veces digo: «No sé, es que ¿cómo lo podría hacer de otra manera?».

**CGM**– Claro, porque partes de la base de que, ante todo, eres una persona, independientemente de tu sexo biológico.

**EF**– Sí, tú tienes tus ideas, y van contigo a todas partes ¿no? Incluso en cosas teóricamente «sin importancia», cuando hablan de una exposición en un gran museo y yo pregunto: «¿y cuántas mujeres hay?». Y todo el mundo: «¡ay! ya estás obsesionada». Y digo: “no es una obsesión, es una información como otra cualquiera».

**CGM**– Claro, claro que sí.

**EF**– Yo quiero saber cuántas mujeres hay en la exposición. Para mí es una pregunta más. Ya no es ni feminista, porque es que es como respirar. Es como comer. Es como vestirte, o sea, es que no necesito decir: «ahora voy a hacer feminismo». En absoluto. Es como las relaciones con tu marido ¿no? que hay que estar en la batalla, porque es una batalla de todo el día ¡24 horas sobre veinticuatro!

Cuántas veces le digo a Tom : «Chico, tú te has casado con una feminista, has elegido mal, hubieras podido vivir con otra». En eso, no voy a cambiar. No voy a empezar ahora a hacer concesiones, no. Es así.

**CGM**– Si me equivoco, me corriges, pero leí que estuviste durante algún tiempo escribiendo como corresponsal en París sobre exposiciones y eventos culturales que se organizaban en esta ciudad.

**EF**– Escribía artículos en *El País*, en *Lápiz*, en una revista que se llamaba *Ese*, en el País Vasco; y luego en una revista italiana y en otra argentina, como hemos hablado antes, pero por algún tiempo. Pero nunca he sido corresponsal. Nunca he tenido un trabajo fijo. Escribía sobre lo que quería, cuando quería. Bueno, sobre lo que quería es mucho decir, porque yo les proponía el tema y ellos decían, sí o no. Pero yo nunca aceptaba que ellos me propusieran temas. Los elegía yo misma, y ellos me decían «oui», o me decían «no». Si me decían no, pues buscaba otro tema.

**CGM**– Me iba a referir a la propuesta que le planteaste a Rosa Olivares, directora en aquel momento de la revista de arte española *Lápiz*, en la que le proponías escribir una serie de artículos sobre el trabajo de mujeres artistas.

**EF**– Bueno, esto surgió de un artículo que yo creo que escribí en *Lápiz*<sup>3</sup>. En el mes de octubre, no recuerdo de qué año, decidí ver cuántas mujeres exponían en las galerías *à la rentrée*, es decir al comienzo de la temporada, y qué espacio dedicaban las revistas a las mujeres. Así, durante un mes o dos meses; no sé durante cuánto tiempo lo hice. Entonces me di cuenta

3 Creemos que hace referencia al artículo “La otra mitad del arte” (Ferrer, 1987d).

de que la proporción de mujeres que tenían una exposición en una galería individual era pequeñísima. Qué jamás, creo que en ningún caso -no me acuerdo muy bien- que en ninguna revista el artículo más largo estaba dedicado a una mujer. Fue por esto, por el resultado de esta especie de estudio pequeñito que hice. Entonces, le dije a Rosa: «Oye Rosa ¿por qué no hacemos, durante algún tiempo, que el artículo, el más importante de la revista, esté dedicado a una mujer?». Y Rosa aceptó, excepcionalmente, porque creo que fueron cuatro artículos los que escribí.

**CGM– En uno de ellos, entrevistaste a Gina Pane.**

**EF–** Gina Pane, Lea Lublin, Jackie Matisse, Nil Jalter, Françoise Janicot y no sé si... no me acuerdo. Lo que pasa es que claro, éstas son artistas que conozco. Gina Pane era una gran artista. Jackie también. Françaises Janicot, a mí me encanta lo que hace. Era gente de mi generación que son conocidas. Son conocidas pero no *vedettes* ¿comprendes? O sea, los conocen los que las conocen. Pero su trabajo es coherente, y seguro que nadie les va a dedicar el tiempo necesario, nada más que una mujer. Yo era perfectamente consciente de eso, que si no lo hacía yo, no lo iba a hacer nadie. Bueno, las discusiones que tengo yo con las conservadoras de museos...: «Esther, es que no hay mujeres» -me dicen-.

**CGM– ¿Qué no hay mujeres?**

**EF–** Estoy yo y pasan de largo. ¿Sabes por qué? Porque yo soy problemática. Soy «artista», no soy el peón, ni soy la oficinista que está a su servicio. Entonces pasan de largo. Te reconocen todo lo que quieras hablando, pero a la hora de la verdad, no te elegirán jamás. Porque yo, a parte de feminista, y ellos lo saben, tengo una posición que les puede crear problemas en la institución. Es así de simple. Te apreciarán y cuando te necesiten para que les des ideas, sí, vendrán a buscarte, porque no saben qué pensar. Pero en el momento en que de verdad hay que organizar algo, te pondrán a un lado y elegirán a gente que no les crea problemas, que se cuadra en el esquema y que va muy bien. Y es así. Pero bueno, yo me digo siempre que es el precio que hay que pagar por ser lo que eres. Y si no, pues hazte una lobotomía.

**CGM– Se puede militar pero...**

**EF–** Pero lo pagas. La militancia la pagas siempre, y sobre todo la militancia feminista. Y eso que yo -ya te digo- no voy con la bandera. Bueno, he ido a muchísimas manifestaciones. ¡Por supuesto! Vamos, a todas. Todas a las que hubo que ir, e iré a todas las que haya que ir. Eso seguro. Yo estoy dispuesta a salir a la calle hoy en día, exactamente como salíamos en los años sesenta y setenta: eso por supuesto. Sin ningún problema. Por ejemplo, me acuerdo una vez en Rennes -no sé si has visto este vídeo- en el ochenta y cuatro u ochenta y cinco, nos invitaron a un festival de performances de mujeres. Era la época en que los conservadores te querían «hacer el favor» -que tampoco estaba mal porque era la única manera de que tuviéramos una visibilidad, porque de otra manera no existíamos-. Y eso es un tema de discusión todavía, incluso hoy ¿Hasta cuándo será necesario? Quiero decirte, discutir nunca sabiendo si teníamos que aceptar, si no teníamos que aceptar, si es que era táctico hacerlo, si no... pero así teníamos una visibilidad.

[Volviendo al Festival de Rennes] Estaba Gina Pane también, pero no había llegado todavía, llegaba al día siguiente. Estábamos en una mesa redonda, y de repente, uno de los periodistas nos pregunta que si éramos feministas. Todas respondieron que no. Yo fui la única que dije que sí: «Yo soy feminista». La única ¿Y tú sabes por qué? Porque como la mayor parte eran hombres, estas chicas que eran muy majas en sí mismas, las pobres estaban pensando que qué es lo que pensarían los hombres. Todavía les importaba.

Pero es lo que le digo yo a Tom: «Es que vosotros os creéis que nos importa lo que penséis. Es que no nos importa, nada. Es que lo que penséis o no penséis de nosotras nos tiene sin cuidado. Como si no pensáis. Nos da lo mismo». Pero en aquella época todavía la mujer estaba pendiente de qué es lo que pensarán. Y una de las funciones maravillosas que ha hecho el feminismo es hacernos reflexionar sobre nosotras mismas, es decir, que te da lo mismo lo que piensen y lo que no piensen.

Pero ¡sí es que nos da lo mismo! ¡Si es que nos da igual lo que digáis! Es que no nos importa para nada. Vamos, es que nos tiene sin cuidado O sea, es así de simple, que es lo que más les fastidia ¿comprendes? Porque es que ya ni les discutes, dices: «déjame en paz», «deja de decir tonterías», «pero ¿qué bobadas estás diciendo?». Eso les pone... Porque se encuentran en lo que son, en la idiocia total a la hora de pensar sobre la mujer. En otras cosas pueden ser muy inteligentes.

Durante tanto tiempo la mujer ha estado prisionera en esta tela de araña, porque es que era realmente como una tela de araña. Y cuanto más tirabas más se te pegaba los dedos ¿verdad? Hasta que la has roto. La has roto y ya no se puede volver a hacer. Exactamente. Yo lo que digo es que las mujeres tardan en dar un paso adelante, pero desde que han dado un paso adelante, algunas se volverán, pero el movimiento como movimiento, eso es irreversible. Nunca daremos un paso atrás ¡Nunca!

Yo le digo a Tom: «¡Me tendrían que matar! ¡Nunca! (poner en cuestión el aborto, poner en cuestión el problema de la violencia familiar...)».

¡Pero bueno! ¡Pero bueno! Nos matarán ¡ah! A mí me matarán, pero yo no voy atrás. Y eso que no yo ya no tengo que abortar.

Es así y es así. Me parece que la revolución del siglo XX ha sido la revolución feminista. Marx fue en el XIX. Luego está la informática y toda la cosa de la biótica, y todo eso que verdaderamente es importante. Pero yo creo que la toma de conciencia de la mujer, de su propia explotación, esto ha sido verdaderamente... ¡uf!: esto ha cambiado el mundo. Y eso que todavía, fíjate tú, es una pequeña parte del mundo: la explotación de la mujer todavía sigue siendo enorme.

Yo es que no sé cuándo empecé a pensar feminista. Es que no lo puedo decir, porque yo nací así, me siento así.

**CGM**– Sí, sí.

**EF**– Por eso no puedo decir que ha cambiado mi vida. No sé como decirte, lo que verdaderamente me ha dado es una base sólida -si quieres- sobre la cual organizar mi vida, eso seguro; como un sitio dónde pisas seguro: «estamos aquí». Y pisas aquí, y aquí estás. Y sigues haciendo con tus contradicciones, tus problemas, tus angustias, tus dudas, tus miserias. Todo lo que quieras pero estás aquí, y ya está.

Las mujeres de mi generación que conozco, la inmensa mayoría de ellas es que son así. Les tendrán que cortar la cabeza para que hagan otra cosa.

**CGM**– Normal, y más habiendo vivido lo que vosotras vivisteis aquí, quiero decir, en España.

**EF**– Era muy estimulante también -quiero decirte- esta lucha por el aborto, por ejemplo, las manifestaciones y todo esto, cuando los hombres que estaban en las aceras nos llamaban, en francés -pero te lo digo en castellano-: «¡Cerdas! ¡Cochinas!».

**CGM**– ¿Aquí? ¿En Francia?

**EF**– Aquí. Cuando nos manifestamos por el aborto, los hombres: «¡Cerdas! ¡Cochinas! ¡Marranas! *Mal baisé!* [mal folladas]». Cuando decían eso, nosotras nos reíamos y les decíamos: «¿Y de quien es la culpa?». No se daban cuenta de lo que decían... Sí, sí nos insultaban por estar en la calle pidiendo el derecho al aborto.

**CGM**– Yo creo que si se volviese a hacer mucha gente volvería a reaccionar de esa manera. Se ha avanzado mucho desde entonces, pero a la misma vez...

**EF**– Pero es que ahora hay una dinámica diferente. Es diferente porque en esa época, los hombres no pensaban más que en sexo: «Joder, que la mujer se libere y empiece a engañarme, a ponerme los cuernos»; «Hijo, mío, si tú los pones, también yo». Claro, no pensaban nada más que en eso. No pensaban que la liberación de la mujer pasaba por el trabajo y por ocupar puestos que ellos tenían por derecho propio y porque tenían una «colita»; y a la mujer, que no tenía «colita», no se los daban -es que ni se les ocurría presentarse-. Entonces claro, era muy violento pero estaba anclado ahí. No iban más lejos. Es como decir: «si mi mujer se ha liberado, me engaña» ¿Y la pastilla? fijate tú, la pastilla: «pues ahora ya, hasta con el bombero ¿no?». Quiero decirte que eso es lo que les angustiaba, fundamentalmente. Pero ahora no, ahora es mucho más duro. Ahora los hombres se dan cuenta de que la mujer, desde el punto de vista profesional, puede ser no solamente igual sino mucho más fuerte. Y que les pueden quitar el puesto de trabajo.

Por eso hay esta tendencia paseista en el sentido de que la mujer vuelva a cuidar a los niños, es una lucha que puede ser violencia ¿Por qué esta violencia? Porque la mujer trabaja y no está allí cuidando y frotando, pero sobre todo: «está quitándome mi puesto de trabajo», ¿comprendes? Eso es lo que les pasa. Y ahora resulta que la mujer tiene que volver a casa para que la familia funcione, para que el mundo sea mejor, para que todo funcione bien ¿verdad?

**CGM**– Por ejemplo, el régimen franquista recuperó astutamente roles específicos en función del sexo y del género de la población, de acuerdo a la tradición judeo-cristiana y a las ideologías del dictador y de sus aliados (Iglesia, ejército y Falange).

**EF**– El que la familia se mantenga unida, pasa por la mujer. Eso seguro. Pero es que la familia era el vehículo de transmisión de los valores del régimen. Eso es importante. Por eso lo hacían.

**CGM**– Claro, claro..

**EF**– Pero no habían pensado, salvo algunos sociólogos, que al liberar a la mujer, el hombre iba a tener una competencia. Eso no lo pensaron. Pensaron en la transmisión de valores. Si la familia se deshace, cómo transmito yo toda mi ideología ¿eh? Para que se mantenga, y para que todo se mantenga ¿no? Bueno, los medios de comunicación no están mal tampoco, pero bueno. Eso es una cosa. Ahora se dan cuenta de que además de eso, les quitan el trabajo. Y eso ya es muy duro. Ahí la lucha es a muerte. Es mucho más virulenta. Es mucho más violenta. Antes les podía hacer gracia, pero ahora, además de tocarles «ésto» [gesticula], les tocas la moneda, el bolsillo. No se dan cuenta de que la liberación de la mujer supone, inevitablemente, la suya, no comprenden...

**CGM**– Y, bueno, ya que estamos hablando de revoluciones, en la entrevista que le hiciste a Gina Pane comenzabas haciendo una introducción hablando de cómo veías tú que los artistas habían reaccionado ante el Mayo del 68. Que había artistas que habían dejado de trabajar o temporalmente, o para siempre, o por ejemplo, en el caso de Gina Pane, habían cambiado la escultura por el Body-Art. En tu caso... -quería diferenciar en el caso de ZAJ y en tu caso, pero no sé si eso realmente se puede hacer- o sea ¿cómo te afectó a ti a nivel personal?

**EF**– ¿Mayo del 68?

**CGM**– A la hora de trabajar, si cambiasteis algo en ZAJ o cambiaste tú en...

**EF**– No, en ZAJ no. O sea, ZAJ no se cambió nada que yo sepa. O sea, a nivel individual puede ser. Yo por ejemplo, cuando hicieron los veinte años de Mayo del 68, yo hice una serie de artículos, no sé si los habrás leído, sobre Mayo del 68.

**CGM**– No, no los he leído<sup>4</sup>.

**EF**– Entrevisté a muchas mujeres porque siempre se ha hablado de los hombres que han estado en el Mayo del 68, pero había mujeres que estaban en las barricadas. Entonces yo busqué algunas, eran todas profesoras, directoras de empresa... Y una cosa divertidísima, todas las mujeres -salvo una que era una artista, que ya te diré porqué- decían: «si lo tuviera que volver a hacer, lo haría». Los hombres, todos eran críticos sobre Mayo del 68.

<sup>4</sup> No los había leído en ese momento (2006). Los citados artículos se hallan actualmente listados en la bibliografía de la tesis (Ferrer, s.d./i; Ferrer, 1978d; Ferrer, 1978e; Ferrer, 1978f; Ferrer, 1978g; Ferrer, 1978h; Ferrer, 1988b; Ferrer, 1988i).

También habían ocupado puestos importantes, etcétera, pero todo esto lo miraban como una... Quiero decirte, eso es, fue sintomático. Claro porque para las mujeres Mayo del 68 fue ese momento álgido de la revolución sexual y de la liberación de la mujer. Algunos se han mantenido y saben –sabían- lo que querían. Los otros, aparentemente, no sabían lo que querían. Estaban en la barricada, pues no sé por qué, porque a lo mejor era la moda. Esto es porque entonces eran unos idealistas pero luego se han convertido en unos *petits bourgeois* [pequeños burgueses], y ya aquello, o sea, mejor que no lo recordemos ¿no? Las mujeres por el contrario, lo reivindican, para la mayoría fue un momento importante que marcó su trayectoria, sobre todo por lo que se refiere a la lucha feminista.

Con relación a la artista que he citado -que conozco y veo todavía-, ella estaba muy comprometida políticamente. Yo creo que era del partido comunista. Dejo de pintar después de Mayo del 68 porque consideraba que había que hacer un trabajo social, etcétera. Y trabajó en los hospitales y en las clínicas haciendo *thérapie* [terapia] sobre todo con enfermos mentales. Claro, luego al cabo de veinte años, se dio cuenta de que todos sus *copains* [compañeros] que habían estado con ella en las barricadas habían hecho carrera artística. Y ella...

**CGM– Um... Claro, es un caso muy particular.**

**EF–** Pero por contestarte a lo que me has preguntado, yo durante mucho tiempo -incluso ahora casi lo pienso también-, pensaba que el arte, con pensarlo era suficiente. Pensaba las obras y las estructuraba en mi cabeza, y tal. Y decía: «hacerlas, bueno pues ¿para qué? ¿para lanzarlas al mercado?». Todo lo que produces es recuperable y alimenta al mercado. Entonces yo trabajaba mucho, hice muchos proyectos, muchos de los cuales son la base del trabajo que he desarrollado luego. Durante mucho tiempo no producía. No habrás visto que he expuesto, ni tan siquiera intentaba exponer. Y por tanto tenía cantidad de proyectos, de verdad. Hacía acciones sí, porque la acción es efímera, no deja rastros, más que en la mente de quien la ha visto. No produce objetos. Bueno, en la época, ahora deja rastros, pero esa es otra cuestión.

**CGM– Claro.**

**EF–** Pero en aquella época no dejaba rastros: era el momento, era la experiencia compartida. No olvides, porque para nosotros, lo que es la acción, lo que pasaba era lo que pasaba cuando todos estábamos allá. Ellos y nosotros. O sea, era una acción compartida, era una experiencia compartida, un momento que estábamos viviendo juntos aquí y ahora. Y que después se terminará. Y esto tenía una dimensión completamente diferente de una obra que la disecas, la pones en una galería, la compran los burgueses, etcétera, etcétera. Porque seamos realistas, incluso hoy en día yo no sé mis obras, con el precio que tienen en el mercado, yo no sé quién las va a comprar ¿verdad? Yo desde luego no podría comprarlas.

**CGM– No, yo seguro que tampoco. Pero tampoco tengo idea de en cuánto pueden estar valoradas.**

**EF–** Lo que te quiero decir es que en este sentido, a partir del fin de los años setenta yo empecé a trabajar mucho «sobre» la foto -pero para mí, sin ningún proyecto absolutamente

de exponer, ni tan siquiera de buscar una galería. Más tarde con *Los números primos* -porque soñé con los números primos-. Luego o antes -no me acuerdo- hice en el Chateau de Nancel [1974] la instalación con hilos para un amigo que hacía una exposición. Había un problema de cómo colocar las obras, porque no se podían usar las paredes. Y entonces, yo le dije: «mira, yo te voy a hacer una instalación con hilos que van a sujetar las obras». Y la hice. Pero esto fue en el año setenta y cuatro o setenta y cinco. Setenta y cuatro, creo que setenta y cuatro porque era poco después de que yo vine de la tournée por América, que yo me vine a vivir a París. Y luego, el hecho de hacerlo sobre todo aquello, que era un espacio grande, me dio mucho placer. Y entonces empecé a hacer muchos proyectos con hilos. Todos estos, todas estas cosas, algunas las perdí y las he rehecho pero son proyectos de la época. Todas éstas, las cosas suspendidas. Hacía las maquetas, los dibujos, y a mí esto me bastaba. Verdaderamente, tranquila. Y luego, poco a poco, surgió lo de *Fuera de Formato* en Madrid. Luego la Galería Buades me pidió una exposición de *Los números primos*, y por qué no.

[Llaman por teléfono. Breve pausa]

**CGM**– Te quería hacer una pregunta sobre ZAJ. Me da la sensación de que ZAJ es ZAJ como respuesta –el nombre de ZAJ, quiero decir- a tantos y tantos manifiestos. O sea ¿ZAJ son diferentes definiciones de vosotros tres, y cada uno lo entiende de una manera?

**EF**– Sí, pero bueno, hay que tener en cuenta una cosa. Cuando me integré a ZAJ, ZAJ ya estaba constituido. Yo no he inventado ZAJ. Yo no participé en la creación de ZAJ. Cuando me encontré con Juan y Walter, Castillejo, Ramón Barce -que fue el que pensó el nombre de ZAJ- de hecho, fue Barce. Al principio de ZAJ eran todos músicos. Yo me integré cuando ya el concepto de ZAJ, por decirlo de alguna manera, existía. Me encontré con ZAJ, como te encuentras con los que están en el camino, con los cuales te cruzas. Con los que van por otro camino, no te los encuentras jamás ¿no? Pues inevitablemente, *voilà!* [ahí está]. Exactamente nos cruzamos.

Pero me has preguntado lo del concepto de ZAJ.

**CGM**– El concepto, la definición...

**EF**– A partir de ese momento, yo me hice una idea de lo que para mí era ZAJ y de lo que yo quería que fuera ZAJ para mí. Digo siempre, que ZAJ es una posibilidad llevada a la práctica. Hay muchas posibilidades de hacer arte, hay muchas maneras de hacer arte. Yo elegí esta posibilidad de hacerlo: una más entre otras muchas que podrían ser. Eso es todo. Juan tenía la suya y Walter tenía la suya. Pero felizmente podían convivir. Y entonces, pues convivíamos juntos.

**CGM**– Es que cuando empecé a investigar y a profundizar sobre Happening, Fluxus -o Fluxismo según otros-, ZAJ, Arte de Acción, Body-Art, de repente vi que siempre había -bueno, no sólo en el Arte de Acción sino en la historia del arte ¿no?... Siempre hay muchísimos manifiestos: «nosotros somos esto», «queremos esto» (en el Conceptual también). Y de repente ZAJ...

EF– ...no ha hecho nunca un manifiesto.

**CGM– No.**

EF– Yo creo que el manifiesto es un poco decimonónico, pero lo digo de verdad, del siglo diecinueve. Luego ha habido los surrealistas, los otros, los dadá, etcétera -o los futuristas primero-. Y yo creo que en la época en que se creó ZAJ, ya estábamos en otro rollo. Y los conceptuales -de una cierta manera, si quieres- viven anclados a una especie de historia del arte de la cual se sentían herederos, de la cual se sentían seguidores, y es una manera de seguir el lazo, la unión.

Yo personalmente, a pesar de que el arte me interesa muchísimo, la pintura me encanta y la historia del arte me interesa también, porque cuanto más la conoces, verdaderamente, más disfrutas -pero me da lo mismo-, nunca he hecho arte para estar en un *mainstream* [corriente principal], en una corriente cultural. Me tenía y me tiene absolutamente sin cuidado (y yo creo que a Juan, a Walter, a Barce...). Todos queríamos hacer una ruptura. Y una ruptura siempre significa también una continuidad ¿eh? Porque rompes con algo para hacer esa cosa, pero en este sentido. Entonces lo del manifiesto, yo no lo he pensado en mi vida y creo que a Juan y Walter y Barce y a otros, tampoco se les pasó por la imaginación. Por eso, porque nuestra idea estaba en proyectarse más hacia el porvenir que hacia el pasado ¿verdad? Por ejemplo, los situacionistas -que es un movimiento que a mí particularmente siempre me ha interesado mucho- estos eran más del manifiesto. Pero también porque eran más claramente, específicamente, políticos. Hacían un arte político, o sea, eran artistas muy *engagés*, muy comprometidos.

**CGM– Tú dices que para ti la performance es un arte mental ¿no?**

EF– Siempre digo eso.

[Se retoma la conversación tras un fragmento de grabación que se escucha mal]

**CGM– Lo que te estaba comentando. Que para ti la performance es un arte mental ¿no? En *El libro de la forma* de Marchetti nos enseña a escuchar la música mental ¿Qué tienen en común la música silenciosa y la performance?**

EF– Bueno, esto es una pregunta que no podría contestarte, porque nunca lo he pensado... Es que pienso que la performance es mental ¿Cómo te explicaría yo esto? Para mí, si no tengo un concepto en la cabeza...no puedo trabajar, bueno, ya sabes que yo hago para mí. O sea, si la performance que he pensado no me supone una experiencia mental, no me interesa hacerla. Quiero decirte, que la pura forma no me interesa para nada. A mí lo que me interesa es lo que yo siento -cómo explicarte- lo que yo tengo en la cabeza cuando pienso una acción. En realidad -claro- es que es una tontería porque todo es mental. Todo lo que interpretamos está en función de lo que nosotros ponemos en ello ¿verdad? Cuando yo digo que la performance es una cosa mental, para mí, y nada más que para mí. La cuestión es que como yo trabajo en principio para mí, entonces, para mí el arte es ver si mi cerebro funciona. Estoy siempre en mi

cabeza, en el pensamiento. Cuando hago una obra estoy en ello. Luego se exterioriza en forma de producto, seguro, pero lo que en principio me interesa es un proceso de pensamiento.

**CGM– Lo materializas.**

**EF–** ...que lo materializo ¿verdad? Pero lo que me interesa es simplemente es ese punto, que es mental ¿cómo te diría yo? Como en una entrevista que me hizo una chica alemana: «¿qué es el arte?». Pues el arte, digo yo siempre, es aquello que terminada la obra no puedes definir, lo que no puedes decir. Eso es. Es ese punto. Pues exactamente igual para la *performance*. O sea, ese punto que no exteriorizas, que es puramente mental. Mira, es como en el universo. El universo surge a partir –dicen- del Big Bang famoso ¿no? Que era un punto ínfimo de materia con una densidad enorme donde estaba reunido todo. Todo el mundo que hoy conocemos estaba ahí, en ese punto, porque la densidad era tan enorme que todo estaba concentrado ahí y de repente: «plin, plan ¡plá!». Ahora ¿qué había antes de este Big Bang?. Pues –dicen- una fórmula, prácticamente matemática. Entonces ¿cómo se pasa del universo matemático a un universo físico y viceversa? ¿De una fórmula a una, aunque sea ínfima, materia?

**CGM– Sí, sí, sí, sí.**

**EF–** Cuando intento explicar lo del mental, que es ese punto que tienes en la cabeza ¿verdad? no puedo... no puedo nada más que pensarlo. Ni pensarlo, quizás, ni pensarlo. Tenerlo ahí ya es. Es eso lo que me interesa del arte -a parte de este arte que te he dicho del grito, que eso es otra cosa, ya mucho más física-. Pero, por ejemplo, estos cuadros: esto es un esquema sobre el número Pi (¿ves el tres? tres, catorce, dieciséis, etcétera) que estoy haciendo, que me interesa. Pero ¿cómo explicarte lo que es eso para mí? Pues para mí eso es puramente mental, o sea, yo estoy ahí y estoy en ese punto ahí. Y me tiene absolutamente sin cuidado toda dimensión artística, toda dimensión social, toda dimensión... etcétera. Eso viene después. O sea, yo cuando hago eso estoy ahí, en ese punto. Y yo creo que es por eso que hago arte, por la posibilidad, sobre todo cuando trabajo con los números primos y en algunas acciones; por la posibilidad de escaparme a esta materialidad física del mundo que me agobia, con sus tensiones sociales, políticas, con tu físico, tus dolores, tus miserias... Y cuando estás ahí, eso no existe, es como si no existiera. Tú estás ahí, en ese punto, y es como si estás en el universo. Y claro, luego ¡plaf! rebotas en la realidad. Eso es lo que a mí me hace hacer. Yo no quiero decirle a nadie nada. En mi trabajo, yo no quiero enseñarte nada, no quiero decirte ningún mensaje, no. Soy terriblemente egoísta. Lo único que quiero es estar en ese punto donde aparentemente las cosas son posibles y darle forma a algo que tengo en la cabeza, que no sé yo misma muchas veces lo que es. Y a través de una obra plástica, a través de una instalación, a través de una acción, a ver si me acerco a ese punto. Y eso es todo.

**CGM– Sí, sí, sí.**

**EF–** La materialidad de las cosas luego me interesa muy poco, porque no hacen más que ocupar espacio, comerme. Precisamente de todo eso que estoy intentando escapar cuando lo estoy haciendo se vuelve contra mí. Porque cuando hago el producto ya está comiéndome, ya está [sonido de absorción]. Es como Saturno que devora a sus hijos ¿no? Pues exactamente lo

mismo. Pero a mí me devoran «los hijos». O sea, me cogen mi tiempo, mi energía, lo mismo que hacer exposiciones, que quizás un día me pare. Pero de hacer acciones... mientras pueda seguiría haciendo, porque es otra dinámica. Es otra cosa, no deja restos. Es más ligera. Corresponde más a la idea que tengo yo de hacer ¿comprendes?

**CGM-** Estoy hablando contigo y a la misma vez pensando, al venir aquí a París y ver tu estudio, ver algún catálogo donde he podido conocer más obra tuya sobre geometría, caos y orden. Antes pensaba que tenías como dos tipos de obra ¿Pero ahora? Me da la sensación que hay como tres tipos de obra: una más formal (no formal de venta de mercado, sino más matemática); otra que es más directa, que era la que tú comentabas que era «como un grito»; y otra, no sé como la performance de *Las cosas*, o como *Íntimo y personal*. Me gustaría que después me hablaras, justamente, de la performance de *Íntimo y personal*.

**EF-** Bueno, pues esta performance es una de las primeras performances que yo hice.

**CGM-** Y ¿tú ves que existen esas tres ramas, esos tres focos de interés?

**EF-** No soy unidimensional. Tengo mucha curiosidad por muchas cosas.

**CGM.-** Eso es lo que me parece interesante.

**EF-** El mundo es muy grande, muy polimorfo, para que yo me dedique a una sola cosa. A mí por ejemplo, me interesan muchísimo los números, me encantan los números. Me encanta la escritura, la escritura de física, la estética de la escritura. Todo lo que se hace con números es maravilloso. Y detrás de los números para mí hay una filosofía. La numerología y todo esto no me interesa para nada ¿eh? No es eso. Quiero decirte: a mí lo que me interesa es la estructura que el número crea, y que yo particularmente pienso que esto tiene una relación directa con el universo, con la materialidad física del universo. Los números me hacen pensar. Los números a la gente les paraliza. A mí los números me transportan a otro mundo, a otra dimensión del mundo que me interesa muchísimo. Y eso es verdad. Socialmente yo no entiendo nada. Cada vez me parece más difícil comprender lo humano. Cada vez me parece más absurdo. Y entonces está este *coté* [lado] absurdo de mi trabajo, o sea que es irónico, como diciendo: «estamos chalaos pero sigamos adelante». Esto también está en mi trabajo y además lo reivindico.

Luego, está este *coté* [lado] de grito, verdaderamente de furia, cuando verdaderamente ya no puedes hacer nada y te das cuenta de la impotencia del humano, sobre todo de las mujeres frente a ciertas situaciones. Y entonces, «como somos todas unas histéricas», nada, pues entonces gritamos. Gritemos, gritemos, perfectamente. Vamos a gritar. Y también, esto forma parte de mi trabajo.

Esto que estás viendo aquí, que es mi último proyecto, mi última idea, esto es más complicado. A mí me gusta mucho hacer maquetas. Me encanta. Es verdaderamente donde yo me lo paso bien, haciendo la maqueta, pegando... Eso es verdaderamente sensual ¿eh? Por ejemplo, todas estas cosas son cosas que yo recojo de la papelera, que tiro y que de

repente digo: «no, lo voy a guardar». Claro que no sirve para nada, teóricamente, y que yo he decidido hacer una maqueta que no sé lo que es. Entonces esto tendrá dos versiones. Será una maqueta, que la gente puede comprar si es capaz de pagar por estos trozos de papel -pero que a mí me encanta-. Y luego, tendrá un aspecto *performativo*, porque por ejemplo, mi idea es un día poder hacer esto en un espacio grande y pedirle a una serie de gente que cree un personaje. El que quiera, o sea, que no sea él. Un personaje imaginario, pero que él imagina. Y entonces, en un momento determinado, un día, en una hora determinada, estará todo el mundo ahí, con espectadores, porque será como un espectáculo *performativo*, otra cosa. Y ahí cada uno hará lo que quiera. Tendrá en cuenta los objetos o no. Los destrozará o no. Establecerán relación un personaje con el otro. Vivirán esta situación de improvisación; de no improvisación porque yo les daré tiempo -si quieren-. Como si quieren estar rezando el padre nuestro durante una hora, a mí me da lo mismo, quiero decir, porque han decidido que son curas, o que son viejitas de una iglesia. Pero todo el mundo sabiendo que es pura mentira, pura representación. Y el público que haga lo que pueda o lo que quiera. Quizá es un poco por volver a la situación de «bueno, sálvese quien pueda» y «¿aquí qué hacemos?» ¿no? Será ridículo. Igual es una tontería total. Todo el mundo está frustradísimo, empezando por los que lo hacen. Correr el riesgo de eso. Hacer espectáculos a riesgo, pero riesgo real, de que sea una *merde*, pero absolutamente conscientes desde el principio de que puede ser eso. Quiero decirte, no por ejemplo como el artista que crea y luego frustra porque a la gente no le gusta. Todo esto entra dentro del concepto de la obra: el que nos insulten o el que... O sea, todo esto vivirlo como espectáculo. No es la tele-realidad. Como si uno quiere ser Cervantes o el Quijote, y venir a caballo. A mí me da lo mismo. Lo que quieran. Y luego a partir de ahí, uno dice: «pero que hacen estas porquerías de cartones que me están...» y las tira. No sé. Y luego crear algo a partir de eso, o simplemente hacer un espectáculo que puede ser verdaderamente interesante.

**CGM– Siempre tendrá un toque de realidad y de absurdo.**

EF– De absurdo.

**CGM– Como la vida.**

EF– Como la vida misma. Yo necesito todo esto. Sobre todo, te voy a decir una cosa, porque la he dicho muchas veces pero es verdad. Cuando empiezas a trabajar con los números, llega un momento en que no te interesa nada. Por ejemplo, cuando trabajaba con los números primos, tienes hambre pero dices: «no, voy a continuar un poco más, aunque sea...». Al final paras, porque tienes que parar. Y estás todo el rato en la cabeza. Es muy obsesivo, el trabajo geométrico, el trabajo de los números primos. Lo decía mejor en un texto que escribí para una exposición.

**CGM– Sí, lo he leído.**

EF– Tienes la sensación de que te podrías pirar, verdaderamente. Por ello en un momento determinado, necesito parar. Primeramente es muy cansado. Pierdo muchísima concentración, me equivoco muchas veces. Tienes que corregir... Es un trabajo que al final si estropeas, lo estropeas definitivamente, y son días y días y días de trabajo. Y de repente

has hecho un error que no se puede corregir y es fastidioso. Es curioso, porque considero el error, importante. Cage decía: «el accidente forma parte de la obra». Es cierto que he hecho obras que me interesan mucho gracias a un error ¿Por qué? Porque tú vas en una dirección y de repente ¡plaf! está el accidente que *arriba* [llega]. Entonces tú no quieres perder la obra, hay que hacer algo aquí. Y entonces para solucionar el problema, te vas por un camino por el que nunca habías pensado ir. El resultado es una obra que no tiene nada que ver con lo que tú habías pensado hacer, con lo que hubieras hecho si el accidente no hubiera ocurrido. Y esto me gusta mucho.

Y puedo decir, por ejemplo en performances que he hecho, que no han sido improvisadas, pero de repente ha ocurrido. De repente he tenido un sentimiento, que es lo mismo que un accidente que llega ¿no? un sentimiento de lo que sea, de angustia, de pena, de miedo, de absurdo... Y esto me ha hecho hacer otra cosa. Porque para mí lo que cuenta cuando hago una performance es cómo yo me siento haciéndola. Lo que piensen los otros, lo que experimenten... hombre, siempre tu narcisismo se nutre ¿no? si todo el mundo te dice que es maravilloso, pues muy bien. Y me ha pasado, por ejemplo, de hacer acciones donde «yo no estaba ahí», no era el punto ese que te digo. Y estar muy decepcionada de mí misma, porque no me he sentido, no estaba ahí. Es otra cosa. Que nadie se da cuenta pero yo me doy cuenta porque trabajo para mí. Y esto es una de las frustraciones que creo es interesante dentro de la performance. Todo son faroles, aplausos y tal. Y tú no estás ahí. Y dices: «¡bueno! pues no» y «cómo no se habrán dado cuenta». Por eso digo que es puramente mental ¿comprendes? Porque no estás ahí y sin embargo todo el mundo ha encontrado eso muy bien, y no hay nadie que ha percibido nada que... Y sin embargo tú no estabas en el punto mental que tenías que estar.

**CGM– Tú trabajas para ti pero a la misma vez el elegir la Performance, en el caso de cuando trabajas con performance, implica a espectadores ¿no?**

**EF–** Implica no forzosamente, porque cuando haces cosas, no siempre hay espectador. Incluso en los años sesenta y setenta la gente hacía las cosas para filmarlas, sin público ni nada, como algunas acciones de mucha gente. Me acuerdo que hemos hecho acciones en la calle. Cuando hago una acción en la calle, yo no busco el público, el público está ahí. No puede ser que sea mi público. No es mi público, está ahí. Yo paso y te miran o no te miran. No es la misma situación que cuando te invitan a un museo, una galería. Siempre intento romper el esquema de teatro a la italiana, de teatralidad. Yo digo: «sí, sí, muy bien, en el auditorio, perfecto. ¿No hay otro sitio?». «No, no se puede hacer más que en el auditorio» –contestan-. «De acuerdo». Pero claro, es porque normalmente me voy. Y hago las cosas donde me parece bien. Si lo dices, son todo problemas. Entonces no digo nada. Yo digo: «Sí, sí, muy bien. Aquí perfecto ¿no hay otro sitio? ¿no se puede...?». «No, no, no, no» –contestan-. «Bueno, pues aquí». Y luego me largo. Y allá ellos. El público no tiene más que seguirme si le interesa y si no que se quede donde estaba.

Por ejemplo, yo me acuerdo una vez -esto no era una acción mía- que Isidoro Valcárcel

Medina, hace muchísimos años, vino a París para hacer una performance que él había pensado, en los puentes del Sena, que hicimos los dos durante no sé cuántas horas. Y la hicimos absolutamente él y yo. No había ningún público. Si el público nos miraba, no nos miraba... Quiero decir, no es absolutamente imprescindible.

**CGM**– Sí, sí, sí.

**EF**– Tú puedes hacer una acción como te dé la gana: sin filmarla, sin nada, si hay público, si no hay público. No es un elemento fundamental.

**CGM**– Esther ¿en los sesenta hiciste alguna acción en la calle...?

**EF**– No

**CGM**– ¿...qué tú consideres o que se considerase políticamente incorrecta en España?

**EF**– No. En España ZAJ era políticamente incorrecto, te voy a decir. Por eso, porque cuando la gente empezaba a gritar y a chillar que no entendía nada, se reían de lo que hacíamos y decían: «estos están pero completamente locos». Nosotros no hacíamos -como te he explicado- muchísimas acciones, nada que pudiera ser directamente político. Pero había una cosa, y es que la gente, lo digo siempre, y es que es verdad, pensaba: «estos haciendo esto, no son franquistas, es evidente. Porque no es la estética franquista. Esto a Franco no le gusta, seguro». Entonces, había esta complicidad. Porque a través de una estética diferente puedes hacer pensar a la gente en diferentes cosas. El arte cuando se hace en libertad, entre comillas, porque la libertad es muy limitada, es siempre político. Es siempre político. Siempre. Tú presentas una estética de choque, diferente, o sea, que va contra los valores que el sistema defiende, establecido. Eso es político. No puedes escapar a ello. El hecho de que la gente diga: «¿por qué hacen esto? ¿Y qué es? ¿qué pretenden». Esto hace pensar a la gente. Y todo lo que hace pensar a la gente es interesante, y es bueno, y es político. Por ejemplo está *Íntimo y personal*, de la que hablabas el otro día. Las mujeres tienen 40 de cintura, 4 de no sé cuántos, siempre las mujeres, porque nunca he visto medir a un hombre. Ahora sí. En la época nada. Entonces hice esta obra en la que me medía el cuerpo. Se lo puedes medir a hombres, mujeres. Lo he hecho muchas veces ¿Era una obra feminista? Pues por supuesto se puede hacer una lectura feminista y yo la hice: en el sentido de que siempre es la mujer a la que la miden ¿eh? Porque ni se mide ella. La miden. Y entonces, pues, vamos a hacerlo. O sea, vamos a hacerlo claramente, y vamos a medirnos todos ¿no? Y esta obra es una de mis primeras performances que hice. Por eso te digo. Y es una obra que a mí me gusta. La hago siempre con un hombre o con hombres y mujeres, de muchas maneras. Por ejemplo, la última vez que la hice ¿dónde fue? Creo que fue en Polonia. Me parece que fue en Polonia. No me acuerdo.

**CGM**– Puede ser que aparezca en la Web.

**EF**– En la Web está, pero hay quizás otra performance que es *Por el camino de ida y vuelta*, que esta la hice con un chico...

**CGM– ¿La has hecho alguna vez? Porque yo siempre he visto la maqueta. Nunca he visto imágenes de gente.**

**EF–** Sí. Pues está en la Web. En la Web –verás- hay unas fotografías en donde él está vestido, y yo no. Porque la performance, tal y como la hicimos en ese momento (porque si lees la partitura, tiene otras posibilidades) yo aparecía desnuda y él aparecía vestido. Y atravesábamos el escenario. Yo me ponía un elemento, un calcetín, un zapato. Él se quitaba uno. Y al final, yo estaba vestida y él estaba desnudo ¿Ves? A mí me gustan mucho las performances con una estructura muy clara. Al cabo de tres pases, la gente comprende inmediatamente qué es lo que estoy haciendo. Y lo que me interesa es que sabiendo que no hay sorpresa, se quedan. No va a haber ninguna sorpresa porque la dinámica de la obra es esto ¿comprendes? Y otras veces puedo completamente romper esa dinámica. Y cuando la gente cree que estoy haciendo esto, hago otra cosa o hacemos otra cosa que no tiene nada que ver, y dicen: «¿por qué hacen esto estos chalaos?». Como en *Las Cosas* por ejemplo. Si la ves en la Web hay unas fotos...

**CGM– Es la performance de la que más imágenes he visto.**

**EF–** Sí. Porque esta la hice en una época muchas veces. Pero la hago diferente. La puedes hacer de muchas maneras. Y ésta... [hace referencia a una imagen]

**CGM.- La de la sevillana en la cabeza, je, je...**

**EF–** Sí. Esa la hice solamente en Japón, porque es que la tenía que llevar. Me pidió Simoda [nombre en japonés que escribimos como suena] que le llevara para su hija -o para no sé quién- una de éstas sevillanas. Bueno, pues ya que tengo que llevarla, pues la utilizo.

**CGM– Pues, me la pongo en la cabeza...**

**EF–** Me la pongo en la cabeza. Pero tengo otra, porque compré dos. Y lo que te iba a decir: muchas como la de *Recorrer un cuadro de todas la formas posibles, Al ritmo del tiempo...* bueno, hay muchísimas performances que tienen una estructura muy geométrica, o sea, que son perfectamente previsibles. Quiero decirte, que la gente a partir de un momento sabe perfectamente qué va a pasar. Si se queda es porque quiere. Porque ya sabe que en principio, a no ser que haya algo, que la gente intervenga y que te quite las cosas, o que se pongan a hacerla contigo, etcétera... Entonces ahí habrá otra dinámica. O que yo de repente diga: «porras, estoy harta de hacer esto, voy a hacer otra cosa» ¿no? Pero en principio saben que es así.

**CGM– Y Esther, son dos cosas puntuales sobre estas dos acciones últimas que hemos estado hablando. Por el camino de ida y vuelta es de los ochenta ¿no? Esa performance...**

**EF–** Uy! Mira, la maqueta yo la publiqué por la primera vez para *Fuera de Formato*. Pero eran unas fotos que ya había hecho para representar gráficamente esta obra. Nunca la he tirado. Pero ahora voy a hacer, quizá, unos tirajes grandes de ésta, de este montaje. Pero lo voy a hacer bien. Porque en la época cuando yo no tenía nada de dinero... o sea, el montaje, si ves el original, es un desastre. Quiero decirte, esta todo pegado con cola. Lo tengo que tener

en algún sitio, el original. Pero como es una foto de una foto, entonces creo que, como tengo los originales, los negativos, vamos a hacer un montaje. Porque es una imagen que para mí es muy representativa y además de esa época. Pero lo hice simplemente para tener una memoria de esta performance, que a mí me gusta mucho porque puedes hacer lo que quieras. Lo que tiene que haber siempre es un cruce... atravesar un espacio, bien sola o con alguien... Y la versión que hicimos, por ejemplo en Polonia, me gustó mucho. Normalmente la he hecho yo sola. *Performance a varias velocidades* está dentro de esta serie. No sé si la conoces.

**CGM– Sí.**

**EF–** En esta yo atravieso el espacio corriendo, o sobre la silla, o por el suelo, etcétera, etcétera: *Recorrer un espacio*. Es una serie que llamo así. La puedo hacer sola, la puedo hacer con mucha gente, la puedo hacer... es como los conciertos ZAJ ¿verdad?

A mí me gustan mucho estas series porque no necesito nada: nada más que yo misma y otra persona -si lo hace conmigo-. Como *Íntimo y personal*, las performance que yo prefiero, las que me interesan, son en las que no necesito nada más que mi cuerpo. Nada más, ni un objeto, o a lo mejor una silla. Si consigo hacer una performance, pensar una performance donde verdaderamente no necesito prácticamente nada, para mí es... Lo que pasa es que cuando empleas muy pocos elementos, la idea tiene que ser muy buena -o por lo menos que a mí me lo parezca- para que la performance se mantenga ¿comprendes? Porque si no nada. Y entonces, claro, esto es difícil. Es verdad. Yo veo muchísima gente que hace muchas performances, pero es que hacen siempre lo mismo, porque es la misma idea, la combinan de diferente manera y tal. Y cuantos más objetos y esto, más distraes a la gente o sea, más la diviertes. Yo no quiero divertir a la gente. No me interesa para nada divertir a la gente. Tampoco aburrirla. Simplemente, lo único que quiero hacer es lo que quiero. Es hacer mi experiencia personal, que me sirva a mí, que me interesa a mí. Si resulta que les interesa a los otros también, maravilloso. Miel sobre hojuelas, genial. Si encima les parece muy bien, todavía mejor, naturalmente. Pero en principio yo lo que quiero es decir: «funciona». De verdad. A parte del *coté* [lado] narcisista ¿eh? Eso por supuesto. Si la gente dice: «qué birra y tal», pues como no me ha ocurrido nunca... Ahora, a lo mejor un día me ocurre y estaría desesperada. No lo sé. Pero no, no, no, no entra en línea de cuenta. Si yo lo siento, que funciona, todo lo demás me tiene sin cuidado, sinceramente.

**CGM– Te quería hacer una pregunta. Son dos aspectos que me gustan mucho. Uno es que me da la sensación de que muchas de tus piezas son muy musicales, de música silenciosa -igual no es una pregunta, es un comentario-. Eso es por una parte. Por otra, veo una característica -que no sé si tú eres consciente de esto o no, supongo que sí- de que todo, todo lo que haces, o casi todo lo que haces, da igual que sea objeto, que sea una performance, que sean los números primos o el número Pi, de que todo, las instalaciones y todo, están vivas.**

**EF–** Con respecto a la música, no olvides que yo he trabajado muchos años con músicos, que a mí me ha gustado siempre la música, que mi padre me llevaba a los conciertos de niña, que siempre me ha interesado la música, y que luego me he casado con un músico.

Quizás es una de las cosas que a lo mejor sin que yo sea consciente, destiñe sobre mi trabajo. También hay que tener en cuenta la idea de música de Cage, de la cual ZAJ es heredero. Fundamentalmente todo es música ¿eh? Es por eso que nosotros llamábamos a nuestras performances conciertos, en el sentido “cagiano” por ello y para pasar la censura, por supuesto. Porque tú sabes que los conciertos eran el único espectáculo en el que en la época del franquismo no había censura. Y nosotros podíamos hacer lo que queríamos llamándolo concierto.

**CGM– Un pequeño inciso -que si no después se me olvidará- ¿Por qué crees que tenéis que burlar la censura? Porque habría algunas piezas que no serían políticas ¿O es que todas eran políticamente incorrectas?**

**EF–** No. Es que nosotros lo que no queríamos era someternos a la censura. Pero si la censura hubiera venido como pasó en el Beatriz -que yo no estuve en ese concierto porque justamente tenía los exámenes en la universidad- .... Por una vez vino la censura. Y cuando vio lo que iban a hacer dijo: «esto es una chorrada, que vayan». Y luego se organizó una monstruosa. Ya teníamos bastantes problemas con el franquismo. Era una manera de pasar, de engañarles fundamentalmente, de pasar de lado. Como pasó en Pamplona, por ejemplo, que cerraron el teatro, lo desalojaron y no nos dejaron terminar. Me parece mucho más interesante que pasar la censura, no someternos a la censura.

Por lo de la música, te digo, que para un artista en el sentido *cagiano* todo es música. Y para nosotros era evidente que estábamos en ese mundo. Y la segunda ¿qué me has dicho que es?

**CGM– Que toda tu obra para mí...**

**EF–** ¡Ah! ¡Eso! Otra cosa que a mí me gusta mucho, de las instalaciones fundamentalmente, es esta idea de que todos los objetos o las cosas que yo empleo en gran parte -salvo las que son súper-carísimas- son objetos que vuelven a su ser. Quiero decirte, por ejemplo, los sobres. Si hago *Memoria* cuando termina la exposición, puedes coger los sobres y enviar cartas, que era para lo que están hechos. Y otra cosa que me interesa fundamentalmente es el paso del tiempo sobre la obra mientras está expuesta. Por ejemplo, si tú ves *Memoria*, cuando la montas es -bueno ya has visto las fotos, es impecable-. Cuando la montaron, por ejemplo, en Suiza -es el mejor montaje que hicieron, impecable. El director me dijo -porque le encantaba-: «se la voy a montar a usted». Y la montó, verdaderamente *nikel*. Lo hizo él, perfecta. Pero esta obra -que es súper pura, equilibrada, preciosa- al cabo de unos días ha perdido toda su pureza inicial porque la gente pasa alrededor y el polvo se acumula. Sí, la gente pasa por aquí, hay una corriente, y entonces, la obra se transforma en función de quien la ve, quien pasa, quien no pasa, el clima, la calefacción. Si hay una calefacción ahí y hay una corriente de aire, los sobres se mueven de una manera. Y esto me interesa mucho, esto de que se transforma ¿comprendes? En la obra de arte lo que me interesa es la evolución de la obra. Por ejemplo, puedo hacer muchísimas versiones de una performance. Quiero decirte que es la única manera de mantenerla en vida, de no esclerotizarla, de poder continuar haciéndola. Primeramente porque me interesa hacerlo, porque me interesa esta obra más

que esta otra, y entonces quiero que siga existiendo. Y luego también, porque es una manera de transformarla. Si hago diferentes versiones de esta obra, pues esta obra seguirá existiendo durante toda mi vida, por ejemplo. A veces lo hago porque me interesa hacerlo, porque me divierto y otras veces por necesidad. Por ejemplo, *Las Cosas* es una pieza que he hecho muchas veces. Cuando la hacía al principio, los objetos los situaba en la mesa plegable, al final me la ponía sobre la cabeza y me iba. No sé si hay alguna fotografía en la que estoy con la mesa en la cabeza con todas las cosas.

**CGM– No, nunca he visto esa imagen.**

**EF–** Pero es una mesa -que yo creo que es esa que está ahí- que es una mesa plegable que ya no utilizo.

**CGM– ¡Madre mía!**

**EF–** ...que es una mesa plegable que no pesa, porque yo no puedo ponerme una mesa...

**CGM– Claro Esther.**

**EF–** Es una mesa plegable que no pesa nada, y los objetos están ahí -salvo el *pavé*- aunque también los cambio. Unas veces pongo unos, otras veces pongo otros, según me parece. Esta mesa me la podía poner en la cabeza y me iba con todo sobre la cabeza.

Pero yo ahora no puedo hacer eso ni con esta mesa ni con ninguna, porque tengo ya las cervicales... Entonces tienes que transformar las cosas. Por ejemplo, *Performance a varias velocidades*, ésta yo ya no la puedo hacer, en absoluto, como la hacía antes. Antes corría, pero corría hasta perder el aliento. No sé si la conoces.

**CGM– Sí, sí, sí. Bueno he visto las imágenes.**

**EF–** Por ejemplo, ésta es otra *Performance a varias velocidades*. Aquí hay una estructura absolutamente geométrica. La puedo hacer de muchas maneras, pero una manera es que yo empiezo, cuanto más bajo hablo o menos sonido hay, más corro. Yo aumento el sonido y desciendo la velocidad. Y además hay otra coordenada, cada vez voy más lejos o más cerca. Podrías hacer un dibujo. O sea, yo cuanto más alto hablo menos corro y más lejos voy. O voy de una manera diferente ¿comprendes? Entonces, quiero decirte, que aquí, como ves, una vez más hay una estructura. Ahora, ésta se puede transformar muchísimo porque es una performance donde yo me voy, corro... Si por ejemplo me voy como hice en el Ministerio de Fomento, que me fui fuera a la calle, pasé el semáforo, luego tengo que esperar a que el semáforo se ponga en verde. O sea, hay muchísimos elementos que pueden transformar la performance en función de la situación ¿comprendes? Por ejemplo, ésta yo ahora ya no la puedo hacer como la hacía antes. Es imposible. La última vez que la hice, que fue en Alemania, en Colonia, hace ya algunos años. Hay un puente que ahora está desafectado que es subterráneo y ahí hay un artista que organiza todos los años un festival. Corriendo me empezó el corazón «pá, pá, pá», creía no iba a recuperarme. En esta versión me sentaba antes de empezar el próximo movimiento, por así decir, como en la música. Corrí tanto que tuve que poner las manos así [gesticula con las manos] porque yo ya creía que no iba a poder

continuar. Me hacía el corazón: «ploop, ploop, plo, ploop». La gente me miraba porque era como muy teatral. No podía casi respirar. Yo esperaba diciéndome: «bueno, ya recuperaré la respiración». Y claro, la performance cambia completamente. Se dramatiza muchísimo pero es que es inevitable ¿comprendes? Entonces ahora ya no la hago así porque no tengo ganas de tener un ataque cardíaco. A mí el arte me parece muy bien, pero morir por arte... ¡qué no!

**CGM– Pues, creo que ya está, Esther. Bueno, hay un montón de cosas más que quisiera preguntarte pero tampoco te voy a explotar.**

**EF–** No, yo por ti, por el tiempo que tengas, porque si luego tienes que oír todo esto, copiarlo, a ver qué te parece, te va a suponer mucho trabajo.

**CGM–** No te preocupes. Vale, vamos a ver, es que antes te lo preguntaba, pero como te pregunto varias cosas a la vez te vuelvo loca. La performance de *Íntimo y Personal*, Esther, la primera vez que la hiciste -que yo haya visto, ahora me dirás tú cuando fue- ¿fue en un estudio en París en el 71? ¿Cuándo fue la primera vez que la hiciste, Esther?

**EF–** No me acuerdo.

**CGM–** O ¿cuándo la proyectaste y la hiciste?

**EF–** La performance es una de las más viejas. Yo creo que es del sesenta y siete, cuando empecé a hacer performance. Esa, la de *Siluetas*, la de *Señalar a un punto fijo*, la de *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles* y alguna más. Éstas, todas, son de cuando yo empecé a hacer ZAJ. Todas. O sea, son las más antiguas, que las he hecho muchísimas veces, con muchas versiones. La primera vez que yo he hecho *Íntimo y personal*, no me acuerdo de verdad. Lo que sí sé segurísimo -porque hay las fotos de cuando fuimos a América en el setenta y dos o el setenta y tres, que ya has visto las fotos-. Y la hice vestida porque yo no consideraba necesario desvestirme. Luego la empecé a hacer vestida o desnuda, porque se puede hacer como se quiera. Ésta seguro que la hice en América en el setenta y dos, en la *tournee* de América.

**CGM–** Sí, la he visto.

**EF–** Pero yo estoy segura de que la hice en Madrid, yo creo antes ¡Ay! a lo mejor la hice... no porque en... ¿en la Sorbona? ¡Ah! quizá en París, en la Sorbona, porque esto fue en el sesenta y ocho, a lo mejor en el sesenta y...

**CGM–** ¿En Mayo del 68, además?

**EF–** A lo mejor. Es que no me acuerdo, lo que hicimos en Mayo del 68. No, en Mayo del 68 no lo hicimos en la Sorbona. En Mayo del 68 lo hicimos en el ARC de París.

**CGM–** ¡Ah! Sí. También en Francia pero...

**EF–** En el ARC, pero no me acuerdo verdaderamente de lo que hicimos. No me acuerdo. Luego, lo de la Sorbona, yo creo que fue antes de irnos a América, quizás en los años setenta, comienzo de los setenta. Creo que fue ahí, antes de ir a América. Es en esos años. Pero

la performance *Siluetas*... las más antiguas performances que he hecho siempre son ésta, *Íntimo y personal*, *Recorrer un cuadrado*, *Señalar a un punto fijo*, *Andar andando*, *Llenar un espacio de huellas y sonidos*... Ésta también, ésta es de la misma época. Son muy abstractas todas estas acciones, muy mentales.

Ya has visto el dibujo que está aquí [hace referencia a una obra de la serie de *Los números primos* que está presente en su estudio]. Esto es puramente mental, claro. Que nadie ve, en realidad.

**CGM– La reacción del público en Estados Unidos y más en esa época, y en España...**

**EF–** En Estados Unidos fue muy duro porque...

**CGM– ¿También?**

**EF–** ¡Sí! En Estados Unidos ¡Uy, dos veces! Fue muy muy duro. Una en una universidad que no me acuerdo cuál era. Yo estaba haciendo una performance en la que miro al público sin hacer prácticamente nada más que mirarlo durante cierto tiempo. Quizá era *El caballero de la mano en el pecho*. Quizá era otra performance. No me acuerdo. Y yo estaba mirando y entonces subió un chico que cogió un dólar y lo quemó y me lo ponía delante, así [hace el gesto con las manos] y luego lo tiraba. Dos dólares. Y al tercer dólar, la gente... Siempre digo que mientras no me ataquen... porque si no me atacan personalmente no reacciono, mientras no me ahoguen o me sienta en peligro, no me muevo. Pero la gente ¿sabes? enseguida... El público ha venido a ver lo que haces tú, no lo que va a hacer este tipo. Entonces les fastidia que este muchacho intervenga. Entonces subieron unos chicos y se lo llevaron.

**CGM– Menos mal ¿no?**

**EF–** En esa misma sesión, en ese mismo día, estaba yo también haciendo una performance, y entonces vinieron a desnudarme. Como yo era la única chica, yo era sujeto de muchísimas... quiero decirte, conmigo se atrevían más fácilmente que con un hombre, *voilà!* [ahí está]. Entonces empezaron a desnudarme a mí. Como te puedes imaginar, yo no llevo nunca sujetador. Nunca he llevado en la vida sujetador. El muchacho no se lo esperaba. Porque en América son muy puritanos y en las universidades, y en aquella época sobre todo. Entonces me quitaron la chaqueta, me quitaron la blusa, y se dieron cuenta de que yo no tenía sujetador. A mí me da lo mismo, fíjate, ponerme desnuda. Me da absolutamente igual. Yo tranquila, que me desnudaran, me da lo mismo. Pero los espectadores... cuando vieron que no tenía sujetador, y que me iban a desnudar, entonces ya...

**CGM– Pero ¿ellos participaron en esa acción?**

**EF–** Subió solo un estudiante o quizás eran dos. Pero vamos, luego se terminó porque la gente no les dejó continuar y nosotros continuamos haciendo lo que teníamos que hacer. Pero en California, en Oakland, esto fue muchísimo más violento. Estábamos haciendo *El Secreto de Juan*, y antes habíamos hecho una obra de Walter donde habíamos utilizado tiras de papel de cola de colores, muy ancho. Nosotros dejábamos todo a la vista. No escondíamos nada porque no hacemos teatro, delante estaban las tijeras y todo lo que habíamos utilizado. Ya

desde el principio había una chica que se ponía histérica, que gritaba: «¡Qué estupidez! Esto no lo aguanto. Qué tal y cual». Dije: «Bueno, está entre el público». Pero en un momento determinado subió, cogió los rollos de papel de cola y empezó a envolverme a mí como una momia. Yo tenía entonces el pelo largo. Me envolvió toda. Luego empezó con Juan o con Walter, no me acuerdo quien estaba primero. Los tres pensamos lo mismo: «como coja las tijeras...». Porque las tijeras estaban allí y estaba como loca. Pero cuando terminó de envolverme a mí y empezó con Juan o con Walter, la gente del público... Nosotros no hacíamos nada. Yo pensaba: «mientras que no se convierta verdaderamente en una violencia terrible, yo no hago nada, porque es la única manera». Porque fíjate tú, con las tijeras que había, eran unas tijeras muy grandes. Y entonces, en un momento determinado, el público subió. Tres o cuatro chicos la cogieron. Se la llevaron gritando. Y la sacaron...

**CGM– ¡Vaya loca!**

**EF–** ... de la sala. Luego algunos se acercaron y empezaron a quitarme el papel de cola que tenía pegado sobre todo en el pelo, me lo quitaban y con las tijeras, claro, a veces estaban obligados a cortar el pelo porque sino no podían despegarlo. Y así nos liberaron. *Donc* [por lo tanto] eso fue más interesante y la performance duró y se desarrolló de otra manera de como nosotros la habíamos pensado. Y eso es lo importante. Es más interesante eso que decir: «Bueno, y esta chica que se vaya, porque nosotros tenemos que terminar nuestra obra, la que hemos pensado».

**CGM– Claro, claro.**

**EF–** Otra vez fue en Valencia, en la universidad, en la Escuela de Arquitectura de Valencia, que era la élite donde iba la gente «...» [término en francés que no se distingue en la grabación] intelectual. El primer director del Reina Sofía que siempre nos había seguido con mucho interés y tal, como era profesor allí nos invitó. Él no se lo esperaba. Nosotros tampoco. Fue durante una obra de Walter -que está la foto aquí-. En el catálogo de *Fuera de Formato*, hay una foto de Walter con unos rollos de cartón. Son rollos de cartón duro. Algunos empezaron a ponerse nerviosos y a tirar los rollos de cartón contra nosotros, de una forma muy violenta. Y tuvimos que terminarlo -es que verdaderamente nos agredían los estudiantes de arquitectura, la única vez que nos han agredido en España-. Porque las otras veces, la gente participaba *avec moi* [conmigo], de una manera poco inteligente o inteligente, pero nunca era una agresión tan violenta. Por ejemplo, en Bilbao también, otra vez, cuando yo estaba haciendo *El caballero de la mano en el pecho*, subió un chico, y encendió un cigarrillo. Yo estaba con las manos así [brazos extendidos hacia abajo] y me ponía el cigarrillo cada vez más cerca, cada vez más cerca para ver hasta donde yo iba a... Y yo sentía el calor ya. Y llegó un momento que digo: «ahora me lo va a hincar en la mano». Pero eso yo no le iba a dejar. No te preocupes que yo no soy idiota.

**CGM– Le ibas a dar un guantazo.**

**EF–** Le iba a dar un guantazo y ya está ¿no? O irme, claramente. Y justo, lo mismo: la gente, entre el público alguien empezó a gritar: «¡Sádico! ¡Imbécil! ¡Vete de ahí! Y tal y cual». «Así ya se puede» porque era una persona contra otra persona indefensa. Y entonces el chico que

subió, le dio como vergüenza y se fue, pero porque la gente le interpeló.

**CGM– Todavía tuvo un poco de cabeza, el chico.**

**EF– Sí.**

**CGM– ¿Dónde acaba la Performance y empieza el Happening?**

**EF–** Esto son todo definiciones. A mí cuando la gente dice: «No, esto es una performance. Esto es un happening, me da lo mismo, pero si quisiera podría naturalmente «dar definiciones» y todas buenas o malas.

**CGM– Ya, pero por ejemplo, Jean Jacques Lebel decía que él desde mayo del 68, ni él ni mucha gente, o sea, Kaprow y mucha gente, no quisieron hacer happenings, que no performances. Entonces, no sé si para ciertas personas sí que hay una diferencia muy clara -o quiere que la haya.**

**EF–** Es que la gente necesita clasificaciones: «Esto es Expresionismo, esto es Puntillismo, esto es Minimalismo, esto es Conceptual ...» Pues muy bien. Y de mí pueden decir lo que quieran. Allá ellos. Yo digo: «todo esto es el mundo de la acción, que tiene formas diversas». Por supuesto que se pueden hacer clasificaciones. Bueno, pero hay happenings que pueden ser casi performances y performances... En el happening, lo que pasa es que todo está muy estructurado, incluso el público en muchos casos. Por ejemplo, yo nunca le he dicho al público: «Ponte aquí. Ponte allá». No. Que se pongan donde quieran. Salvo, si voy a hacer algo que puede ser peligroso. En ese caso, como por ejemplo en Sofía el otro día, había muy poco espacio entre el público y yo, y como iba a hacer una cosa que podía ser violenta y que podía, a lo mejor, herir a alguno y no quería correr ese riesgo, en ese caso digo que se pongan a equis distancia, por su seguridad, naturalmente. Para mí, esta condición, no añade nada a la obra, ni le quita nada. Quiero estar segura de que puedo tirar el martillo y pegar un golpe por ejemplo, sin herir a nadie. Fíjate tú que horror si hiero a alguien. Cuando hay un problema de seguridad yo lo impongo. Ahora, si no hay problema de seguridad, la gente que se ponga donde le apetezca: «¿Dónde quieres que se ponga?» «Dónde le dé la gana». A mí me tiene sin cuidado. Necesito solamente que me dejen el sitio necesario y una vez me lo dejan que se sitúen como quieran. En el happening todo está muy organizado porque, bueno, porque siempre son bastante complicados, con material... Como a mí me gustan las acciones simples, y los happenings casi nunca son simples... Tienen muchas cosas, son mucho más complicados, pero yo no tengo problemas.

**CGM– Ahora que has dicho que te gustan las cosas sencillas y, de hecho, realmente, utilizas muy pocos elementos; los justos ¿por qué crees que suelen tildar tu trabajo de hermético?**

**EF–** Lo que quiero decir eso no lo sabe nadie nada más que yo. Y no interesa a nadie más que a mí. Lo que me gustaría es que el espectador frente a la obra, lo interpretara como libremente. Lo que yo quiera decir, no tiene ninguna importancia para él. Lo que importa es lo que vive, lo que él interpreta. Lo que puede ocurrir es que el hecho que des al espectador toda la libertad del mundo para interpretar la obra puede ponerles nerviosos, no se sitúan y

prefieren que les digas: «lo que he querido decir es esto o lo otro...». Pero yo no digo nunca lo que significan mis obras. Eso es interesante para mí. Y por supuesto, como decíamos en la época ZAJ y sigo diciendo ahora, todas las interpretaciones son válidas, incluso la más idiota, o la más absurda, o la más alejada teóricamente de lo que la cosa es. Todas. Y eso es lo que enriquece las obras y es lo que a mí me interesa. Yo no diré nunca eso de: «¡Ay! No han entendido nada». Normalmente respondo: «Pues chico, cuando yo hago algo siempre entienden». El hecho de rechazarlo, por ejemplo, es ya una manera de entender. Siempre hay una reacción: que no les gusta o que les gusta. Me parece genial que reaccionen y que den sus propias interpretaciones, las más *bizarres*, las más raras. A veces te las dicen: «En esta acción o esta obra tú lo que querías decir era esto, o lo otro ¿verdad?». Generalmente mi respuesta es: «bueno, pues sí» ¿Por qué no? Como el señor de la Tora que te he contado ¿no? Creo que debía conocer muy bien la Tora. Era una acción muy simple con un péndulo, hecho con un huevo de madera y una cuerda. Si el señor considera que eso tiene en relación con la Tora pues perfecto ¿Qué quieres que te diga?

**CGM– Escucharás cada opinión de lo más variada...**

EF– Ahora menos, ahora menos.

**CGM– ...porque por ejemplo en *Las cosas*, cuando te ponías la coliflor en la cabeza... a mí personalmente, a mí me da mucha risa.**

EF– Sí, claro, pues te ríes.

**CGM–Que cada uno lo interprete a su manera.**

EF– Claro.

**CGM– Pero a mí me parece que estás jugando con elementos, que es una manera muy absurda pero que a la misma vez, me produce mucha risa.**

EF– Sí, yo también. Yo también pienso que es *bizarra* [raro] ponerse una berza en la cabeza.

**CGM– ¡Es súper gracioso! O la Sevillana que se pone encima de la tele. Nosotras la tenemos en casa...**

EF– Sí, sí, sí. Es que es eso. Y el reloj sofisticado que se pone encima de la tele.

**CGM– Sí, sí, sí.**

EF– Sí, claro. En la obra *Televisión Prisión*, si yo la monto, pongo la figura de la bailarina. Pero si la hacen otros, les digo: «Puedes poner un bibelot cualquiera, flores artificiales, un reloj... las cosas que se ponen encima de la televisión».

**CGM– Y porque no tienes un animal disecado ¿no?**

EF– Sí. La performance de *Las cosas*, en realidad, yo la hice, porque vivíamos en un mundo sumergido por las cosas. Tantas cosas... Esa era la idea. Cosas que nos ocupan tanto tiempo, tanto espacio, tanto... y son parte de nuestra vida cotidiana ¿no? Es una performance que a

mí me gusta mucho, que la he hecho de muchas maneras diferentes. Es siempre diferente, siendo siempre lo mismo. Es como una declinación. Es como una conjugación ¿verdad? El presente, el pasado y el futuro ¿no? Pues igual. Son performances como *Dans le cadre de l'art*, *En el marco del arte* ¿eh? Muchas de mis obras pueden declinarse como performances o como obra plástica. En mi trabajo hay una continua idea y vuelta de la performances al objeto y viceversa, y *Dans le cadre de l'art* es un ejemplo. Cuando hice esta serie, todos estos marcos que ves ahí, la pensé al principio como obra plástica, como instalación, y en un momento dado se convirtió en una performance.

**CGM**– Claro, es lo que también pasa... Entonces, cuando utilizas objetos, por ejemplo, creo que lo leí en un texto de Tom, que hablaba de las maromas que utilizabas en...

**EF**– En *Memoria*.

**CGM**– No, *Memoria* no.

**EF**– ¡*Siluetas*!

**CGM**– ¿*Siluetas*?

**EF**– O *Perfiles*. Ya ¿cómo la llamo?

**CGM**– Yo no lo sé.

**EF**– Si las *Siluetas*.

**CGM**– Sí, que son tres...

**EF**– Cage adoraba esta performance.

**CGM**– ¿Sí?

**EF**– Le encantaba. La vio dos veces y me decía... porque le recordaba a los mandalas, y quizá, en alguna parte, también a mí... Porque en una época, en los sesenta, leíamos mucho budismo Zen. He leído mucho, aunque nunca he meditado. Soy agnóstica, no me va ni la religión, ni las filosofías religiosas. Pero leía libros sobre el Zen, y es verdad que me ha ayudado mucho dentro de mi trayectoria artística. Y quizá esta obra está relacionada con el budismo Zen ¿eh?

Una vez alguien me preguntó cual era el origen de *Las Cosas*. A mí me gusta muchísimo El Bosco. Me encanta, seguramente... Y me acuerdo la primera vez que fui a El Prado, siendo una adolescente, un poco más que adolescente, y vi la obra de El Bosco, *La extracción de la piedra de la locura*, no sé si conoces esta pieza.

**CGM**– No.

**EF**– *La extracción de la piedra de la locura* es un señor que tiene la piedra de la locura y se la están extrayendo, está el mago... es como una feria, van a «curar» al loco pero sacándole el dinero. En el cuadro hay varios personajes, el que la extrae, el curandero, con un embudo

en la cabeza, un objeto que empleo en *Las Cosas*. En los tebeos cuando yo era cría había un personaje “el loco Carioco”, que llevaba siempre el embudo en la cabeza. Está otro personaje, una especie de monje, que tiene... Y hay una viejecita que está enfrente, apoyada con la mano así [gesticula], mirando todo este... como diciendo: «Qué ladrones». No sé si te acuerdas de este cuadro. Es un cuadro pequeño.

**CGM– Creo que no lo he visto, si no me acordaría.**

**EF–** La vieja tiene un libro en la cabeza. Pero El Bosco tiene muchos personajes con cosas en la cabeza incluso casas, o la cabeza es una casa. Y me acuerdo, que este cuadro me impresionó mucho más que *El Jardín de las delicias*, que también está en El Prado. Me acuerdo de esto y de las pinturas negras de Goya. Estas son las dos cosas que me impactaron cuando visité la primera vez El Prado. Más que *Las Meninas* -a pesar de que me parecen *Las Meninas* un cuadro maravilloso hoy en día-. Más que *Las Meninas*, más que *La Maja desnuda*, más que todo fue esto. Las pinturas negras de Goya y este de El Bosco. Pero también leía los koan. ¿Tú sabes lo que es el koan?

**CGM– No.**

**EF–** Bueno, en el budismo Zen, el maestro puede enseñar de muchas maneras y una manera es a través del koan. Y uno de estos koans es el siguiente. El maestro pregunta a los alumnos: «¿cuál es la verdadera naturaleza de Buda?». Entonces, todos los alumnos, los más inteligentes, intentan responder a la cuestión, pero no dan la buena respuesta. Un estudiante se quita las alpargatas, se las pone en la cabeza y sale de la sala y este es el que ha comprendido. A lo mejor este koan tuvo también su influencia sobre mi acción... Yo tengo mi interpretación de por qué lo hizo...

**CGM– ¿Se puso las zapatillas en la cabeza?**

**EF–** El estudiante, sí.

**CGM– ¡Ah!**

**EF–** Quizas este koan y el cuadro de El Bosco me influenciaron, pero conscientemente, pensaba sobre todo en la cosas: «estamos invadidos por las cosas de la sociedad de consumo, etcétera». Estaba pensando en eso. Sin embargo, seguramente por eso te digo que las cosas destiñen, está el cuadro de El Bosco, y me pongo quizás por eso el *pavé* -bueno, el adoquín- en la cabeza. Tengo una obra, una foto, que es un homenaje a El Bosco, donde tengo la piedra sobre la cabeza y encima está un libro sobre la obra de este pintor.

**CGM– ¡Ah! ¿Se llama *Homenaje a El Bosco*?**

**EF–** Sí.

**CGM– Es que he visto una imagen...**

**EF–** No, pero has visto ¿cuál imagen? Hay una que sale...

**CGM– Te la enseñaré.**

EF– ...con una piedra, y hay otra que tiene la piedra y un libro, que si ves bien, es una obra de El Bosco la que está en la portada.

**CGM– ¡Ah! Es que no se ve.**

EF– No se ve *comme ça* [así, gesticula]. Además está lo del loco carioco de los tebeos cuando yo era niña. Llevaba siempre un embudo en la cabeza porque en España era la imagen de la locura ¿verdad? Quiero decirte, que hay muchas cosas que se mezclan en cada obra. Pero no sé de qué estábamos hablando, porque me has preguntado por *Las Cosas*...

**CGM– No, no te he preguntado lo de *Las cosas* ¿Qué te he preguntado? Luego lo recordaré. No, lo que te iba a preguntar era que si era una cuestión funcional o premeditada... Estábamos hablando. Ha sido todo por lo de los marcos, y hemos comenzado hablando sobre las maromas que utilizabas, que me parecía muy interesante cómo ese objeto lo coges, lo utilizas, y lo devuelves a su sitio. Y no tiene mayor importancia, ni más aura, ni valor artístico.**

EF– Y cada vez que se monte habrá que buscar otra maroma, que será diferente... Porque esto es lo interesante de esto. Cada vez que la instalación se hace, se hace diferente ¿comprendes? Los sobres, pues si son blancos, son blancos. Si no encuentras más que azules, pues azules; si son de este tamaño, de este tamaño; si son de éste, de éste. Las maromas, pues hay más gruesas, más delgadas, o sea, todas pueden servir si son de verdad maromas, claro. La silla, de *Al ritmo del tiempo*, puede ser cualquier silla. Pueden poner un sillón, si quieren. *La proposición ZA*, será exactamente igual.

**CGM– Pero ¿tú lo haces de manera funcional? ¿o porque no te importa? ¿o como una respuesta a la mercantilización del arte? ¿o todo?**

EF– Hay muchísimas razones. Duchamp lo hizo. Cogió una cosa, la descontextualizó y la contextualizó en una galería. Y se convierte en arte. Yo hago lo mismo pero en un momento determinado. El objeto lo descontextualizo de nuevo para ponerlo... Hace años hice una exposición -que la habrás visto citada- que se llama *Objeto contextualizado / Objeto descontextualizado*, en la Galería Donguy en París.

**CGM– Sí.**

EF– Había muchos objetos que una vez que se terminó la exposición volvieron a su uso, absolutamente el que tenían. Los descontextualizo para contextualizarlos en la galería y los descontextualizo en la galería para que vuelvan a su contexto original. Eso es lo que me interesa. En primer lugar, la idea de contextualizar, descontextualizar, que es muy importante en la historia del arte del siglo XX. Pero luego está también el hecho de que a mí las cosas me dominan y no tengo ganas de guardar cosas que se pueden encontrar en cualquier sitio ¿Y por qué la voy a guardar? El fetichismo del artista, o sobre todo, del consumidor de arte que quiere el trozo de cuerda que formaba las siluetas en la exposición del Koldo Mitxelena. Es una manera de luchar contra el fetichismo. Por otra parte, que cada vez que estas

obras se monten serán diferentes. Y es lo que quiero. El problema que tienen hoy en día los conservadores, por ejemplo, es que con frecuencia los objetos que se utilizaron en una instalación, se estropean y ya no se encuentran los mismos en el mercado. Es que es completamente idiota. Estamos hablando de concepto, pero tiene que ser el mismo objeto, exactamente. Me acuerdo con la obra de Vostell ¿no? ¿cómo se llama? *Vacuum Cleaner*, con una serie de aspiradores. Ahora como son viejos, algunos se estropean. En San Sebastián al montarla, se dieron cuenta que uno o dos no funcionaban ya: «Pues pones otros aspiradores». «Pero es que ya no hay el mismo modelo». «Pero ¿qué más da?». Bueno, yo no sé. A lo mejor Vostell era tan maníaco como ellos. Pero yo lo que no quiero es eso. En mis obras el objeto puede cambiarse, la silla puede ser cualquier silla; los sobres cualquier sobre, las maromas pueden ser cualquiera. Primeramente es una manera de romper el fetichismo y de no estar dominado por los objetos; y luego que la obra será cada vez diferente. Y esto a mí me interesa mucho. Lo que me interesa es el concepto de no esclerotizar mi trabajo. Ya lo esclerotizo en *Los números primos*, en todas las series, pero en la medida que puedo en otras obras no, por ejemplo en la performance. Hago todas las versiones que me interesan, para que viva, para que se adapte a mi situación, a mis hándicaps físicos, a mi propia evolución, pero que exista mientras yo viva. Luego que desaparezca...

[Fin]





# ANEXO 4

## MUESTRA DE TEXTOS ESCRITOS POR ESTHER FERRER RELACIONADOS CON LA DEFENSA DE LA LIBERTAD Y CON LAS POLÍTICAS DE SEXO-GÉNERO- SEXUALIDAD

La muestra recoge un conjunto de textos que responden a la siguiente tipología: "sociedad y cultura" y "arte y mujeres"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Para más información sobre las fuentes, y las diferentes referencias, véanse la Bibliografía 2 y la Introducción de la tesis.

# LISTADO

## 1. SOCIEDAD Y CULTURA

- 1–FERRER, Esther (1980b): "Gisele Halimi. «La violación no es sólo un crimen sexista, sino cultural». *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, Año 2, 24-31/01/1980, pp. 29-32
- 2–FERRER, Esther (1979b): "Prácticas rituales y violación de derechos humanos/1. Treinta millones de niñas y adolescentes son sometidas a mutilaciones sexuales". *El País*, <Reportaje/Sociedad>, 17/03/1979
- 3–FERRER, Esther (1979c): "Prácticas rituales y violación de derechos humanos/2. La infibulación y la excisión anulan la capacidad sexual de la mujer". *El País*, <Reportaje/Sociedad>, 18/03/1979
- 4–FERRER, Esther (s.d./zzf): "Candidatura homosexual en las elecciones legislativas francesas". *El País*, [5 pp. original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]
- 5–FERRER, Esther (1977d): "El feminismo, entre la autonomía y la lucha de clases". *El País*, <Sociedad/Reportaje> Madrid, 21/06/1977, p. 24
- 6–FERRER, Esther (1981l): "A.F.I.: Nuevo centro de documentación de mujeres. Contra una información machista". *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, 25/02/1981, pp. 34-35
- 7–FERRER, Esther (1985e): "El fármaco abortivo RU 486, presentado en el Hospital Bicêtre: Puede interrumpir embarazos de menos de 6 semanas" *Jano*, <Medicina/Actualidad. Internacional. Francia> n° 644-H, Barcelona, 25/01-05/02/1985, p. 16
- 8–FERRER, Esther (1991n): "Inquietante situación por la progresión del SIDA femenino en Francia". *Jano*, <Información Médica Profesional. Internacional. Francia>, Vol. 41, n° 956, Barcelona, 14-20/06/1991, p. 24
- 9–FERRER, Esther (1980c): "Declaraciones de la presidenta de la Asociación Parisina de Acción y Defensa de las Mujeres Prostituidas: «Pretendemos que nos respeten»". *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, 13/08/1980, pp. 21-24
- 10–FERRER, Esther (1979a): "Cinco años de la «ley Veil»". *El País*, <Sociedad>, 24/04/1979, p. 30
- 11–FERRER, Esther (1981a): "El «body building», la última moda USA". *Ere*, <Sociedad>, San Sebastián, 20/05/1981, pp. 27-29
- 12–FERRER, Esther (1977c): "Las «radios libres», un fenómeno en auge". *El País*, <Sociedad>, 05/10/1977, pp. 25-26
- 13–FERRER, Esther (1977f): "«El intelectual no debe estar al servicio ni del poder ni del pueblo». Entrevista con Bernard Henri Levy". *El País*, <Libros>, 27/07/1977, p. 19
- 14–FERRER, Esther (s.d./b): "Volverán las oscuras golondrinas". *El Globo* [8 pp. original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]
- 15–FERRER, Esther (1980k): "May Picqueray: «Ni Dios ni dueño»". *Ere*, <Entrevista>, San Sebastián, Año 2, n° 26, 14-21/03/1980, pp. 29-32

## 2. ARTE Y MUJERES

- 16–FERRER, Esther (s.d./j): "Debate sobre la creatividad femenina", *Punto y Coma*, junio s.d. (1978 ca.) [4 pp. original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]
- 17–FERRER, Esther (1980y): "La otra mitad de la vanguardia 1910-1940". *Ere*, n° 26, año 2, San Sebastián, 14-21/03/1980, pp. 46-47
- 18–FERRER, Esther (s.d./a): "La travesía del desierto...". *Ere* [original en papel copia; Archivo personal de la artista, París – se desconoce su publicación efectiva]
- 19–FERRER, Esther (1987d): "La otra mitad del arte". *Lápiz*, <Estudios Arte>, n° 44, 10/1987, pp. 7-8

Tras numerosas llamadas telefónicas, atendidas muy amablemente, es cierto, y el envío previo de las preguntas escritas (parece ser que los ministros y hombres políticos en general hacen lo mismo), tuvo lugar, por fin, el encuentro con Gisele Halimi, «vedette» del Movimiento Choisir, no por gusto, «sino por culpa de los periodistas», afirma, en lo que estamos totalmente de acuerdo.



Gisele Halimi

**“La violación no es sólo un crimen sexista, sino cultural”**

Nuestro diálogo, que fue más bien un monólogo, no en vano es una brillante abogada acostumbrada a hablar en público, defendiendo causas mucho más insidiosas y difíciles que esta entrevista, trató sobre dos temas principales: el aborto y la violación. Aceptadas sus premisas, su discurso es coherente, sin ninguna muletilla o silencio penoso que lo atraviese y prácticamente imposible de interrumpir con la pregunta incordiante que podría hacer tambalear quizá un poco, la estructura de su edificio discursivo, sobre todo cuando se sabe que se dispone de muy poco tiempo y se es consciente de que dentro de los temas a tratar, Giséle Halimi, es una especialista. Lo que nadie puede negarle, tanto a ella como al Movimiento Choisir, es que sus campañas en favor del aborto y contra la violación, no solamente han sido importantes y eficaces, sino que además fueron de la primera hora.

Comenzamos con el tema de la violación y lo acertado o no del recurso a la justicia:

«¿Qué pasaría si no pudiéramos recurrir a la ley?, que la violación no sería castigada. Todas las sociedades tienen leyes para proteger la propiedad, un hombre sabe que si comete un robo comparecerá ante el juez que le condenará. Pero si no hay recurso contra la violación, ese hombre sabrá

que violar un cofre fuerte es un delito, pero el violar a una mujer NO. He defendido ladrones, nunca se sorprenden de verse ante un tribunal, han perdido, tienen que pagar. Pero la reacción del violador, es muy diferente, lo que sorprende de su actitud, es que no comprende que se le juzgue por eso. Para él, no ha habido crimen, es una cosa natural, simplemente un «flirteo» que no acabó muy bien, pero que no merece que se haga una historia... El recurso a la justicia en sí mismo, junto con las audiencias y la campaña de prensa puede ayudar a cambiar la mentalidad.

juicio puede ser una tribuna de denuncia de una situación cultural.

### **Violación, sexismo, racismo, fascismo**

«La discriminación racista se emparenta con la sexista, en el sentido de que no se desprecia al otro porque es más o menos inteligente, sino, en el primer caso, porque tiene la piel diferente y en el segundo, por ser mujer y además, en que los dos son síntomas de una enfermedad socio-cultural. Pero yo añadiría, que la viola-

dores no son desequilibrados sexuales, ni enfermos, sino desgraciadamente hombres muy corrientes y normales. Puedo afirmar que entre todos los casos que conozco, y son muchos, nunca he encontrado un enfermo. Por ejemplo, en el caso Colmar, cuatro individuos y una mujer raptaron a una jovencita un poco retrasada y la torturaron bárbaramente, la bañera, la electricidad, introducción de objetos por el ano, violación... que nos demuestra que la comparación con el fascismo no es gratuita. Todos, eran normales; en un momento dado, uno mirando al reloj dijo, tengo que ir a buscar a mi hija a la escuela. Efectivamente se fue, recogió a la niña, le dio la merienda y la dejó a la portera para que la guardara. Después volvió para continuar la sesión de tortura, tranquilamente. Es un error creer que son enfermos o locos, no he visto ninguno que lo hiciera por miseria sexual, es gente que trabaja, que tiene una esposa, que incluso puede estar embarazada, que tiene amantes o no, que lleva una vida normal, respetados por sus vecinos».

- «La discriminación racista se emparenta con la sexista ya que no se desprecia al otro por ser más o menos inteligente, sino por tener una piel diferente o por ser mujer. Naturalmente las dos son síntomas de una enfermedad socio-cultural».

Si hemos luchado en este terreno, no ha sido por un espíritu represivo o revanchista, sino porque la violación no es sólo un crimen sexista, sino y sobre todo, un crimen cultural. Hasta hace poco el NO de la mujer, para el hombre, era en el fondo un SI, a lo que ha ayudado mucho las teorías de Freud que vinieron en socorro de la cultura machista. La violación en realidad es la manifestación de un estado cultural dado, todavía más evidente en el caso de violaciones colectivas, hoy las más frecuentes; pues si bien en toda violación hay una relación de fuerza, en la de grupo hay algo más, el violador es también «voyeur», la mujer es considerada como un botín, es una especie de mini-guerra, donde el hombre es alternativamente el violador y el «mirón» de los otros, lo que le produce una excitación casi homosexual y a la que ninguno quiere renunciar, es como en las películas de guerra cuando aparece una escena de saqueo; en nuestro caso, lo que se saquea es la vida y la libertad de la mujer.

El recurso a la justicia tiene además un aspecto claramente positivo y es el político, los procesos por violación, son políticos. Si hemos recurrido a la justicia para denunciar la tortura, no veo por qué no recurriremos a ella en caso de violación, un

crimen es también una forma de fascismo ordinario, pues en ella encontramos algunos de sus componentes: La violación es en primer lugar una relación de fuerza, es evidente que si soy más fuerte que el violador, éste no conseguirá sus propósitos. El segundo componente, es que tiene lugar por desprecio de otra entidad biológica y cultural, lo que también es fascismo y el tercero, que es la negación de la identidad del otro. Para el

### **La justicia de clase**

«Pero hay algo que no debe olvidarse, y es que en este caso como en otros, continúa ejerciéndose la cultura de clases. Raramente se ve en el banquillo de los acusados al presidente de una gran sociedad, por ejemplo, y sin embargo, viola tanto como los otros, aunque sin duda al-

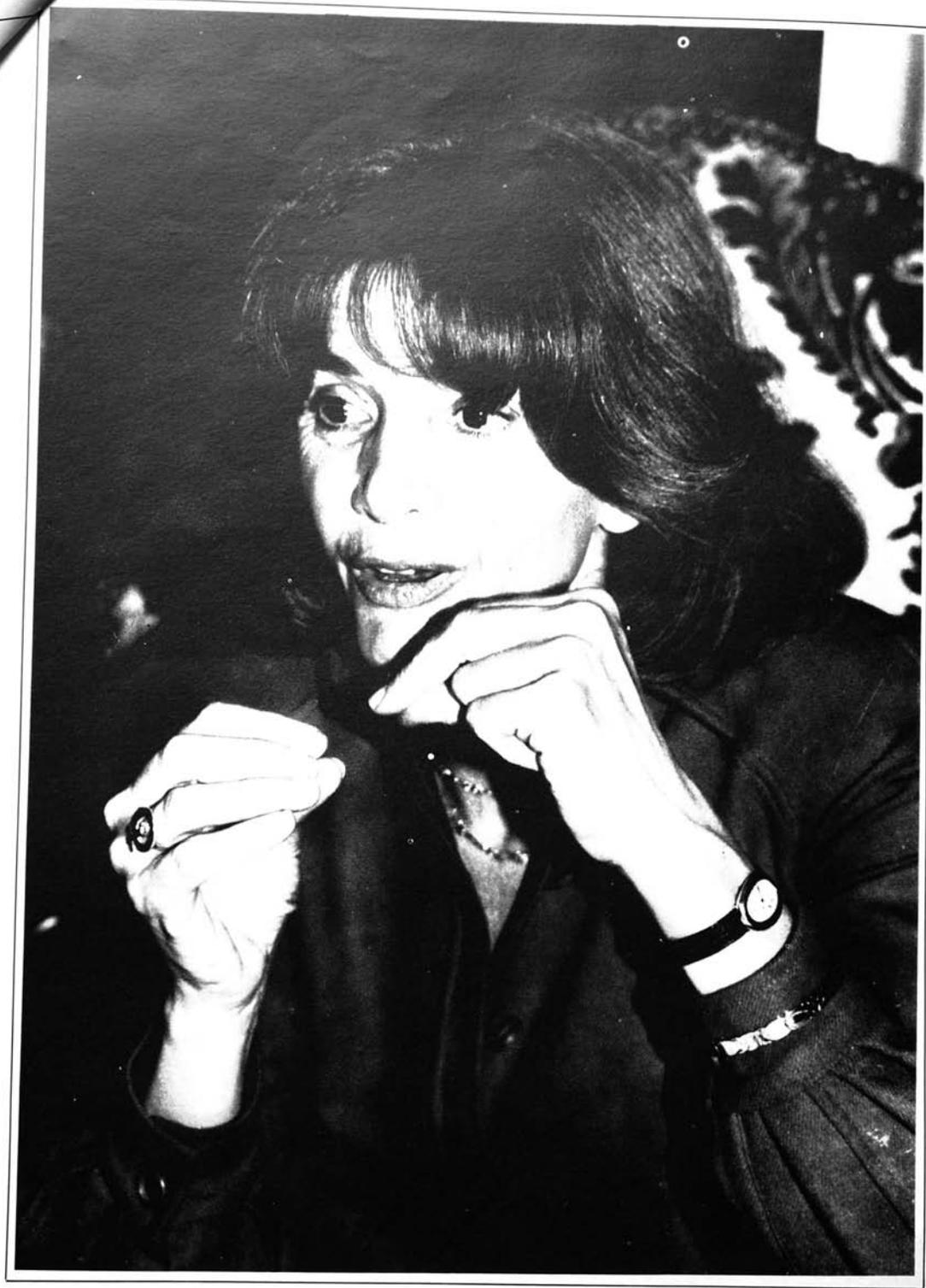
- «Contra lo que se piensa, los violadores no son desequilibrados sexuales, ni enfermos, sino desgraciadamente hombres muy corrientes y normales».

fascista su víctima no tiene identidad y si se la reconoce, es únicamente para aplastarla. Estos componentes son inquietantes y graves y creo que hay que desconfiar del aumento de violaciones, incluso en un contexto de paz y calma, porque pueden ser la prefiguración de algo mucho más peligroso a nivel político y colectivo.

### **Los violadores: Ni enfermos sexuales, ni locos, simplemente hombres machistas**

«Contra lo que se piensa, los viola-

dores no son desequilibrados sexuales, ni enfermos, sino desgraciadamente hombres muy corrientes y normales. Puedo afirmar que entre todos los casos que conozco, y son muchos, nunca he encontrado un enfermo. Por ejemplo, en el caso Colmar, cuatro individuos y una mujer raptaron a una jovencita un poco retrasada y la torturaron bárbaramente, la bañera, la electricidad, introducción de objetos por el ano, violación... que nos demuestra que la comparación con el fascismo no es gratuita. Todos, eran normales; en un momento dado, uno mirando al reloj dijo, tengo que ir a buscar a mi hija a la escuela. Efectivamente se fue, recogió a la niña, le dio la merienda y la dejó a la portera para que la guardara. Después volvió para continuar la sesión de tortura, tranquilamente. Es un error creer que son enfermos o locos, no he visto ninguno que lo hiciera por miseria sexual, es gente que trabaja, que tiene una esposa, que incluso puede estar embarazada, que tiene amantes o no, que lleva una vida normal, respetados por sus vecinos».



Entrevista

ERE/31

Pero esta justicia de clase, en el caso de los crímenes reprochados a la mujer o sufridos por ella, como el aborto o la violación, tiene otra vertiente, que es la de convertirse, además, en una justicia patriarcal. Un fiscal del Tribunal Supremo, me dijo un día «no tienen más que lo que se merecen, pues la liberación de la mujer significa una provocación a la violación». Esto es importante y trágico, quiere decir que el hombre no puede tener relaciones de amor, más que con una mujer a la que considera inferior, en el momento que hay una igualdad, tiene que forzarla, violentarla».

### El aborto y la ley

«Mi respuesta a su pregunta ¿por qué una ley?, es que pienso que el negar la ley, es una actitud irresponsable y pequeño-burguesa. Creo también que es un error, sin ley significa que se puede abortar en cualquier momento, 3 semanas u 8 meses y nosotras no defendemos el infanticidio. Aborto sí, pero en un plazo de 12 semanas y en caso de peligro para la madre, en cualquier momento, pues elegimos siempre la vida de la mujer. Si no hay ley, ¿cómo se regularía esto? Además, para que sea reembolsado por la SS, hace falta una ley, una circular, algo que lo defina y establezca, pero a través de una circular, es muy peligroso. Una circular se hace en el gabinete de un ministro, no en la Asamblea Nacional. Si un día el ministro cambia, o la presión de la derecha se impone, o el déficit de la SS aumenta, de la noche a la mañana, nos enteramos que ha dejado de ser reembolsado, sin discusión pública, sin problemas. Si la ley se vota en la Asamblea, aunque nuestros diputados no sean héroes precisamente, y menos de la causa de las mujeres, podemos ejercer cierto control, seguir los debates, etc. Una ley no se cambia en silencio.

Algunos grupos dicen que el aborto debe ser como una operación de apéndice, pero esta operación no corre ningún riesgo de ser suprimida, no tiene una vertiente cultural y política, como el aborto. La democracia es el debate a plena luz, su garantía es la ley. El padre Lacordaire decía «entre el fuerte y el débil, es la libertad la que oprime y es la ley la que libera», porque la libertad, es tener los medios de esta libertad. Un obrero de la Renault por ejemplo, puede irse a Acapulco mañana si lo desea, ninguna ley se lo impide, pero ¿puede

ir? El gritar mi cuerpo me pertenece, ¿qué quiere decir para una obrera?, le contestarán, «sí señora, de acuerdo, arrégleselas como pueda». Pienso que rechazar la ley es criminal, irresponsable».

### Sobre el reformismo y el liderazgo en «Choisir»

«El reformismo que algunos nos achacan, es falso, y viene sobre todo del hecho de que las mujeres no conocen todavía el lenguaje político, que yo conozco, pues he realizado siempre acciones políticas, aunque no pertenezco a ningún partido porque creo que la única manera política de cambiar el mundo es la lucha de las mujeres, no conozco otra y prefiero dedicar a ella todo mi tiempo. «Choisir», lucha por reformas, quizá, pero fun-

Además es verdad que «Choisir», se ha realizado mucho a través de procesos políticos y leyes, lo que evidentemente personaliza mucho, cuando se defiende una causa, se está sola ante el Tribunal. Recientemente he tenido el caso de una niña de 13 años, argelina, violada por tres policías, «Choisir» se ha ocupado de ella y no sólo jurídicamente, pero lo que los periódicos han retenido, ha sido mi defensa únicamente. Nuestro movimiento no es de intelectuales, somos una minoría, ni un 20%, pero tiene que haber intelectuales que deben estar en la vanguardia, como ha existido incluso en las revoluciones marxistas».

Terminamos hablando del proceso de Burgos que tanto impresionó a Gisèle Halimi, tras la guerra de Argelia, la abogada creía que el horror, la

- «Si bien en toda violación hay una relación de fuerza, en la de grupo hay algo más, el violador es también «voyeur», la mujer es considerada como un botín».

damentales, vitales. Reformista es quien tiene un proyecto de sociedad, donde únicamente se cambiarán cosas nimias. Nosotras afirmamos que es a través de la liberación de la mujer, como se producirá la transformación radical de nuestra sociedad, un cambio que es revolucionario. Pero no por ello olvidamos el problema salarial, también luchamos por ello, es un elemento más. Todas las acciones que las mujeres han llevado a cabo son puntuales, pero tienen una dimensión política. El aborto, por ejemplo, significa también el derecho al trabajo, a realizar si se desea una carrera profesional, al placer... son como la punta de un iceberg, debajo de cada una de ellas hay una transformación política importante. La lucha de las mujeres es subversiva en sí misma y por ello produce tanto miedo, pues cuestiona todos los tabús, religiosos, culturales, sexuales y obliga también al hombre a investigar su propia identidad.

Por lo que a mi liderazgo se refiere, le diré que he llevado una vida muy difícil, desde los 16 años he defendido mis posiciones políticas públicamente, me han arrestado, torturado... En realidad, los culpables son los mass media, que buscan siempre lo sensacional y crean las «vedettes».

tortura, etc., habían terminado «pero estaba allí. Me parecía imposible, de la Edad Media». Solidaria con la causa vasca, piensa que «si hay un pueblo que merece vivir libremente, es el vasco, tiene todo lo necesario, una cultura, una lengua, una economía de la que los demás se benefician y un deseo de querer vivir colectivamente unánime».

Hasta aquí la entrevista con Gisèle Halimi, una mujer realista y decidida, que da la impresión de saber lo que quiere y ha puesto sus energías al servicio de una causa. El movimiento de liberación de la mujer, abarca un amplio abanico de posibilidades que comprende interpretaciones y fórmulas de combate diferentes. El que unas sean más radicales que las otras, no significa la exclusión mutua. La del grupo «Choisir», expresada por boca de su presidenta, es una de ellas, discutible y discutida como otras. Esta entrevista recoge sólo algunos aspectos, si el lector está interesado, el Movimiento ha editado libros y publica una revista donde su pensamiento está expuesto más claramente. Una entrevista es siempre mistificadora, para bien o para mal.

Texto: Esther Ferrer  
Fotos: M. Capdevila

Cerca de treinta millones de mujeres, niñas en su mayoría, comprendidas entre los nueve y trece años, son sometidas en la actualidad a mutilaciones sexuales disfrazadas bajo el nombre de prácticas rituales, sobre todo en los países africanos. Estos datos han sido revelados en la Conferencia Internacional de la Organización Mundial de la Salud (OMS) celebrada recientemente en Jartum (Sudán), en la que se han estudiado

las causas de explotación de los niños con motivo del Año Internacional. Entre las prácticas de mutilación sexual más extendidas figura la infibulación, que consiste básicamente en colocar un anillo o un obstáculo en los órganos genitales, en este caso de la mujer, que, además de dañar seriamente los tejidos, impide o dificulta el coito. Desde París informa Esther Ferrer.

**Prácticas rituales y violación de derechos humanos/1**

**Treinta millones de niñas y adolescentes son sometidas a mutilaciones sexuales**

«Se sienta a la niña en un taburete bajo; detrás se coloca una mujer robusta, que sujeta sus brazos, mientras otras dos agrapan las piernas de la niña para que no pueda moverse. La «operadora», que con frecuencia es la matrona del pueblo, se acerca con el instrumento (una cuchilla de afeitar o un cuchillo especial), cercena el clitoris, luego los labios interiores, y termina al rasgando la pared interior de los labios exteriores, fijando sus bordes con espinas de acacia enana (miden cerca de diez centímetros).

Entre las espinas se pasa un cordón que cierra la herida como un corsé, dejando al descubierto la minúscula en la parte posterior para que pueda pasar la orina y las heces. Con el fin de evitar que este orificio se cierre, la matrona coloca en él una cerilla o un minúsculo trozo de bambú. Seguidamente extiende sobre la herida una mezcla de azúcar y gomarrábiga, que forma una capa hermetica. Después juntan las piernas de la niña y las atan hasta la altura de la rodilla para que no pueda moverse y cicatrice la herida. En este momento la niña, agotada, deja de gritar; se le coloca sobre una esterilla y se espera a que orine, lo que probará que el orificio no está bloqueado. Las primeras micciones provocan una intensa quemadura. Al cabo de una semana se le quitan las espinas y se le da un bastón para



En el Tribunal Internacional de los Crimenes contra las Mujeres participan también delegadas africanas. En la foto, una de las reuniones del tribunal celebrada hace tres años en Bruselas.

la «técnica» de la infibulación hizo Edna Adab Ismail (de Somalia, delegada temporal de la OMS ante la Conferencia Internacional en presencia de sesenta delegaciones), que se ha celebrado en Jartum (Sudán), por iniciativa del Buró Regional para el Mediterráneo Oriental de esta Organización Mundial, con la colaboración del Gobierno sudanés, y está sacado del magnífico artículo que bajo el título *Treinta millones de mutiladas* ha escrito Claire Brisser, enviada especial de *Le Monde* a la Conferencia.

Desde que en 1972 una americana fundó la Woman's International Network, que realizó investigaciones para determinar el área geográfica en que estas prácticas se llevaban a cabo, se habían presentado en la ONU, en la sección de derechos humanos y en la Organización Mundial de la Salud, numerosos informes sin resultado alguno. En 1975, Año Internacional de la Mujer, la asociación Tierra de Hombres trató de poner a la OMS frente a sus responsabilidades. La respuesta que obtuvo fue: «Las operaciones rituales resultan de concepciones sociales y culturales, cuyo estudio no es de la jurisdicción de la OMS».

Desde que en 1972 una americana fundó la Woman's International Network, que realizó investigaciones para determinar el área geográfica en que estas prácticas se llevaban a cabo, se habían presentado en la ONU, en la sección de derechos humanos y en la Organización Mundial de la Salud, numerosos informes sin resultado alguno. En 1975, Año Internacional de la Mujer, la asociación Tierra de Hombres trató de poner a la OMS frente a sus responsabilidades. La respuesta que obtuvo fue: «Las operaciones rituales resultan de concepciones sociales y culturales, cuyo estudio no es de la jurisdicción de la OMS».

La descripción que el etnólogo Jacques Lantier hace de estas ceremonias, en su libro *La cité magique*, coincide y amplía la de la señora Adab. A todo lo ya dicho hay que añadir la tortura que supone para las jóvenes novias, la noche de bodas, en la que son abiertas, justo lo suficiente para dejar paso al sexo del marido, con un cuchillo (como lo hacen los domales) y por la fuerza (lo que puede hacer durar la «desfloración» varios días e incluso no llegar a efectuarse, lo que supone, naturalmente, el abandono y descrédito de la «impenetrable»). La tortura aumenta todavía más en el momento de dar a luz,

organización parece haberse acordado de pronto (más vale tarde que nunca) de que el principio número nueve de la Declaración de Derechos del Niño (aprobada por unanimidad en Asamblea General, 1969), se afirma que «todos los niños deben ser protegidos contra cualquier forma de explotación, de negligencia o crueldad», lo que ha dado lugar a la organización de esta conferencia internacional bajo el «discreto» título (si de algo se le puede acusar a la OMS es, efectivamente, en primer lugar, de discreción) de «Prácticas tradicionales que afectan a la salud de la mujer».

«Todos los niños deben ser protegidos contra cualquier forma de explotación, de negligencia o crueldad», lo que ha dado lugar a la organización de esta conferencia internacional bajo el «discreto» título (si de algo se le puede acusar a la OMS es, efectivamente, en primer lugar, de discreción) de «Prácticas tradicionales que afectan a la salud de la mujer».

La descripción que el etnólogo Jacques Lantier hace de estas ceremonias, en su libro *La cité magique*, coincide y amplía la de la señora Adab. A todo lo ya dicho hay que añadir la tortura que supone para las jóvenes novias, la noche de bodas, en la que son abiertas, justo lo suficiente para dejar paso al sexo del marido, con un cuchillo (como lo hacen los domales) y por la fuerza (lo que puede hacer durar la «desfloración» varios días e incluso no llegar a efectuarse, lo que supone, naturalmente, el abandono y descrédito de la «impenetrable»). La tortura aumenta todavía más en el momento de dar a luz,

puerto que tiene que abrirse de nuevo a la mujer, pero esta vez mucho más, pues el tejido cicatrizado se niega a dilatarse. Terminado el parto, se le cierra otra vez, «para favorecer el placer de su compañero».

Estas prácticas iniciatorias pueden realizarse bajo formas distintas, según los países. Las más generalizadas son tres:

— Excisión suave, denominada «circuncisión sunna»: ablación del capuchón del clitoris con un instrumento cortante.

— La más extendida en África, entre las poblaciones coptas y animistas: excisión total del clitoris y de los labios internos,

que con frecuencia comprende también el arrancado de la pared interior de los labios externos y, en algunas etnias, la cauterización de los órganos destruidos, al día siguiente.

— La infibulación o «circuncisión faraónica»: ablación del clitoris y de los labios internos, costando luego los labios externos, cuyas paredes interiores han sido previamente desencarnadas para que puedan soldarse.

Una vez realizada y cicatrizada la infibulación, el sexo de la mujer queda monstruosamente deformado y su sensibilidad afectada para siempre.

**Entre 6.000 y 10.000 niños nacen al año a consecuencia de este método**

**En Estados Unidos no se controla la inseminación artificial**

EFE. Nueva York

Entre 6.000 y 10.000 niños nacen cada año en Estados Unidos como consecuencia de la inseminación artificial, pero en casi ninguno de estos casos existen controles sobre el donante del esperma y sus posibles enfermedades genéticas, según se deduce de los resultados de una encuesta realizada por la Universidad norteamericana de Wisconsin, entre médicos norteamericanos que hacen asequible el método a las mujeres que quieren quedarse embarazadas, pero que tienen problemas para concebir por la impotencia o esterilidad de su consorte masculino.

La encuesta, publicada en la revista científica *New England Journal of Medicine*, muestra, entre otras cosas, que la mayoría de los médicos que practican la inseminación artificial no mantienen informes adecuados sobre los donantes y las mujeres receptoras del esperma. Los centros de inseminación artificial reclutan a los donantes de esperma entre los estudiantes de medicina y los médicos jóvenes de los hospitales, pero limitan la información de sus antecedentes a los datos que ofrecen voluntariamente.

Muchos de los médicos encuestados han señalado que rechazarán a cualquier donante con posibilidades de anomalía genética, pero han reconocido que no efectúan pruebas médicas para detectar estas anomalías u otra enfermedad. El doctor Martin Curie-Cohen, director del grupo que ha realizado la encuesta, ha reco-

«a los datos que ofrecen voluntariamente».

Muchos de los médicos encuestados han señalado que rechazarán a cualquier donante con posibilidades de anomalía genética, pero han reconocido que no efectúan pruebas médicas para detectar estas anomalías u otra enfermedad. El doctor Martin Curie-Cohen, director del grupo que ha realizado la encuesta, ha reconocido la existencia de muchos casos en los que se desconocen las posibilidades de enfermedades genéticas que pueden ser transmitidas al nuevo ser.

El problema resulta todavía más grave si se tiene en cuenta que muchos de los encuestados reconocen que no guardan el historial de los niños concebidos mediante inseminación artificial, lo que hace imposible saber si se han producido anomalías o enfermedades. Tampoco queda registrado en los archivos médicos el número de mujeres en las que se utiliza esperma procedente del mismo donante, lo que puede ocasionar problemas de consanguinidad en futuros nacimientos.

«Se sienta a la niña en un taburete bajo; detrás se coloca una mujer robusta, que sujeta sus brazos, mientras otras dos agrapan las piernas de la niña para que no pueda moverse. La «operadora», que con frecuencia es la matrona del pueblo, se acerca con el instrumento (una cuchilla de afeitar o un cuchillo especial), cercena el clitoris, luego los labios interiores, y termina al rasgando la pared interior de los labios exteriores, fijando sus bordes con espinas de acacia enana (miden cerca de diez centímetros).

Entre las espinas se pasa un cordón que cierra la herida como un corsé, dejando al descubierto la minúscula en la parte posterior para que pueda pasar la orina y las heces. Con el fin de evitar que este orificio se cierre, la matrona coloca en él una cerilla o un minúsculo trozo de bambú. Seguidamente extiende sobre la herida una mezcla de azúcar y gomarrábiga, que forma una capa hermetica. Después juntan las piernas de la niña y las atan hasta la altura de la rodilla para que no pueda moverse y cicatrice la herida. En este momento la niña, agotada, deja de gritar; se le coloca sobre una esterilla y se espera a que orine, lo que probará que el orificio no está bloqueado. Las primeras micciones provocan una intensa quemadura. Al cabo de una semana se le quitan las espinas y se le da un bastón para

El párrafo que encabeza esta página es la exposición que sobre

PUBLICIDAD

**JOSE LUIS ALVAREZ**  
Un Alcalde UCD.



**Cultura y Educación dos compromisos para un Alcalde.**

UNION DE CENTRO DEMOCRATICO

—FERRER, Esther (1979b): «Prácticas rituales y violación de derechos humanos/1. Treinta millones de niñas y adolescentes son sometidas a mutilaciones sexuales», *El País*, <Reportaje/Sociedad>, 17/03/1979



## CANDIDATURA HOMOSEXUAL EN LAS ELECCIONES LEGISLATIVAS FRANCESES

Esther Ferrer

La voz de E. Piaf cantando "La vie en rose", recibe a los periodistas presentes en la Conferencia de prensa convocada por el G.H.H. (Grupo de Liberación Homosexual), que bajo la etiqueta "Diferencia 78", presenta cuatro candidatos (dos nominales y dos suplentes: 2 maestros, 1 albañil y 1 estudiante de edades comprendidas entre los 24 y 30 años), a las elecciones legislativas francesas del próximo mes de marzo:

"Radio Fill Rose", la más potente de las radios libres francesas "da la bienvenida a los periodistas y les anuncia que continuará emitiendo regularmente para sostener la campaña del G.H.H., R.F.R., pretende únicamente crear un espacio de palabra liberada"; tras la voz, música rock y... poco más, la también potente EDF, interfiere la transmisión y el programa deviene inaudible.

Los candidatos presentes pasan a explicar las razones y el programa de su campaña: "presentamos solamente 4 candidatos en París primero por falta de dinero y luego porque presentarse abiertamente como candidato homosexual implica riesgos de todo tipo, incluye el físico, además de problemas laborales, de alojamiento, familiares, etc. y como lo ha demostrado el reciente atentado al cine Pagoda".

Con motivo del ataque de un comando de extrema derecha contra el festival de cine homosexual organizado para recaudar fondos con los que sufragar la campaña, un gran número de ~~para~~ intelectuales, ~~participaron~~ entre los que se cuentan: J.L. Bory, Arrabal, Copi, G. Deleuze, F. Guattari, Madeleine Renaud, Alain Krivici-

.../...

Deputé de la Seine

une candidature de "Diferencia 78" pour les élections de mars 1978

2

ni, Simone de Beauvoir, A. Glucksmann, Marcel Carné, Marguerite Duras, etc., han firmado una "Llamada por la afirmación del principio y del derecho de la candidatura homosexual", apoyando a la misma y protestando "contra la arbitrariedad del gobierno que prohíbe un festival cultural porque éste es homosexual y contra las agresiones fascistas y las amenazas para impedir por todos los medios la existencia de dicha candidatura".

"Somos más de 4 millones en Francia, continúa Jean, uno de los candidatos, pero el miedo y la represión nos han prohibido la palabra hasta ahora, hoy aprovechamos la ocasión para tomar la palabra <sup>en una situación</sup> ~~de momento~~ privilegiada que es la campaña electoral, pues nos parece importante que unos rostros precisos rompan el anonimato al que se obliga a los "pédés" cuando no son ni artistas, ni vedettes de la TV. Hablamos para aquellos que no pueden hablar, todos los que no osan definirse como homosexuales, incluidos los que viven una militancia frustrante en partidos políticos (de izquierdas o de derechas) en los que tienen que esconder su homosexualidad".

"Diferencia 78" rechaza la solución que les impone la sociedad heterosexual, dicha "normal", de esconderse o relacionarse entre ellos en los ghettos que se les conceden (ciertas calles o jardines, ciertos bares o bailes, etc.) y quieren salir a la luz "a cara descubierta", para romper "el triste desfile de políticos profesionales que os esconden todo sobre ellos mismos" y terminar así con la imagen de "candidato político" completamente estereotipada "los pédés" os ofrecemos la posibilidad de votar por gente que no pretende parecerse a vosotros ni organizar vuestra vida. Hemos sufrido demasiado porque han organizado la nuestra y no queremos repetir el error".

.../...

mas especificos de la mujer, poniendolos en una situación de prioridad absoluta

.....

[Faint, mostly illegible typed text covering the majority of the page]

del pxi  
rite Du  
ní, SIA

2

21413

Los homosexuales no realizan la campaña para reunir voces, solo pretenden romper el silencio que rodea todos los aspectos de la vida cotidiana, juzgados como indignos por la "gran política" y desean que otros lo hagan también, "nuestra presencia en el concierto homosexual es primero una nota falsa y luego una tentativa para escapar a los ensordecedoras discursos demagógicos".

Por lo que se refiere a su programa, al contrario que muchos, piensan "que hay demasiadas leyes que nos controlan y coaccionan, por lo que proponemos, modestamente, la supresión de cierto número de ellas, aquellas por las cuales varias centenas de personas, cada año, son condenadas por relaciones amorosas consentidas", como ~~Sanley anti-hobas pmda adf 1942~~ 1942, bajo Pétain, reformada en 1961, bajo De Gaulle, a petición de un diputado UDR, que clasifica a la homosexualidad como "anote social", equiparándola al alcoholismo, la prostitución y la tuberculosis, y permite doblar las multas y las penas de prisión. Además de esta anulación, defienden la liberación de la sexualidad infantil, piden la mayoría sexual a los 14 años, como en Suecia, y combaten para acabar de una vez con los conceptos socio-culturales de virilidad, masculinidad y femineidad, que sirven únicamente a los prejuicios burgueses y benefician sus intereses, "abriendo una reflexión colectiva sobre la sexualidad, cambiando nuestra práctica cotidiana e integrando la homosexualidad en el cuerpo social, como un componente más de la sexualidad humana" pretendemos abordar la problemática homosexual desde otros ángulos que el del pecado (Iglesia), la enfermedad o deformación orgánica (medicina) o el trauma psicológico (Siquiatría), ni pecadores, ni enfermos, ni locos, nuestra sexualidad nos concierne únicamente a nosotros".

4

Los homosexuales luchan por el derecho a la diferencia, se sienten solidarios de los ecologistas, las mujeres, los emigrantes y todos aquellos que ~~luchan~~ luchan contra la opresión del individuo, de la derecha, no esperan nada, pero la izquierda que tiene alguna posibilidad de ganar (PS, PC) no ha respondido a la petición del GLH pidiéndola que se defina con respecto a las reivindicaciones homosexuales, a pesar de todo, los candidatos afirman "la candidatura de Diferencia 78, no quitará ningún voto a la izquierda, lejos de nuestra intención perjudicarla".

-FERRER, Esther (s.d./zzf): "Candidatura homosexual en las elecciones legislativas francesas". El País, [5 pp. original en papel copia; Archivo personal de la artista, París - se desconoce su publicación efectiva], p. 5

Encuentro Internacional del Movimiento Feminista en Vincennes (París)

# El feminismo, entre la autonomía y la lucha de clases

ESTHER FERRER, París

La explosión del movimiento feminista es un hecho. Algunas personas llegan hasta afirmar que es el acontecimiento político de estos dos últimos años. Dejando de lado estas cuestiones siempre competitivas, es evidente que nunca hasta hoy el feminismo ha tenido tanta fuerza ni ha asociado tan coherentemente la reflexión teórica a una práctica necesaria.

Consecuencia de todo esto es: la clarificación de los postulados feministas frente a posturas recuperatorias de base cultural patriarcal/capitalista; la decidida opción por parte de las mujeres de estudiar en profundidad las leyes y organizaciones de una sociedad opresora; la decisión de acceder a la palabra a través de una prensa específicamente feminista, radios independientes. Y, por último, la capacidad de movilización, a todos los niveles, de un número cada día más importante de mujeres: al día siguiente del fallecimiento de una parturienta, causado por la negligencia del médico, 50.000 mujeres se manifestaban en Roma; 15.000 mujeres se reúnen, en menos de seis horas, en una ciudad también italiana, para protestar contra el juicio de C. C., doblemente violada.

Frente a una opresión internacional y multiforme, el movimiento trata de responder también a nivel internacional, estructurando acciones que le permitan abarcar todas las formas de opresión/represión en todos los países del mundo.

Por ello se organizó en París, los 28, 29 y 30 de mayo, en el marco de la Universidad de Vincennes, el primer Encuentro Internacional de Mujeres, al que asistieron representantes de Suiza, Italia, España, Inglaterra, Austria, Alemania, Finlandia, Checoslovaquia, Grecia, Dinamarca, Canadá, Estados Unidos, América del Sur (Brasil, Argentina, Venezuela...), África (Senegal, Mali, Zaire, Argelia...), y, naturalmente, Francia.

Desde el primer día se vio clara la contradicción entre la práctica real de los movimientos de mujeres que pretenden acabar con la jerarquía, la toma de poder y las limitaciones de una organización piramidal (haciendo suya la frase de Gudrun Ensslin «quebrar la psicología del poder-autoridad con tanta frecuencia y durante todo el tiempo que sea necesario, hasta lograr que los humanos seamos más fuertes que ella»), y la voluntad de

ciertas tendencias que se plantean el problema de la eficacia únicamente en términos de organización y de estructuración.

### Riqueza y variedad

Todo esto, en apariencia «terriblemente contradictorio» (para ciertas mentes que hayan introycetado el discurso masculino), hizo que los tres días pasados en Vincennes fueran de una tal riqueza y variedad como nunca hubieran pensado las organizadoras. Si, efectivamente, el programa no se llevó a cabo de una forma rigurosa, al salirse de los márgenes establecidos, dio lugar a una comunicación más anárquica, si (los grupos se creaban informalmente, paralelos a las comisiones previstas, se discutía en las aulas y al sol, sobre la hierba, se unían y se desunían espontáneamente e incluso en la asamblea general nos quitábamos la palabra unas a otras), pero lo que es cierto es que en tres días un gran caudal de comunicación, a todos los niveles, en el trabajo y fuera de él (bailando, cantando, sintiendo), invadió la Universidad de Vincennes y confirmó, entre otras cosas, que el movimiento feminista es irreversible y que la colaboración internacional es posible entre los distintos grupos, diversos por su planteamiento teórico y su práctica, pero que pese a estas divergencias, posibles arrivismos, y aparentes o reales fanatismos, las mujeres están decididas a seguir adelante, y puesto que no teme a las diferencias, sino que las reivindica, realizará el proceso de lucha partiendo de su propia experiencia.

### Represión al feminismo

La coordinadora encargada de la organización del encuentro sacará en breve un informe completo sobre las conclusiones establecidas en los diferentes grupos de trabajo de las jornadas, pero se puede ya adelantar algunos de los temas debatidos.

**Represión:** La doble represión que sufren las mujeres en las cárceles, primero por estar en ellas, luego por su estatus social de mujer; discriminación entre los delitos considerados «típicamente femeninos» y los que «no lo son», como la militancia activa, o el robo a mano armada; la presión, a cualquier nivel, que se ejerce para devolver a la mujer presa a «su especificidad femenina», a través del trabajo «de casa», en lugar de otros

más interesantes; el chantaje ejercido para que las madres prisioneras dejen adoptar sus hijos «prisioneros desde que nacen hasta los dieciocho meses», edad en la que, sin previo aviso, si no tienen familiares, pasan sistemáticamente a la asistencia pública; represión brutal de la homosexualidad.

**Homosexualidad:** La mujer lesbiana es considerada como una

**Aborto-maternidad:** Derecho a la mujer para disponer de su propio cuerpo, necesidad de que todos los países acepten el aborto libre y gratuito; elección del método y circunstancias del mismo; derecho a elegir libremente la maternidad; derecho a inventar nuestra propia sexualidad; lucha contra el poder médico y de los laboratorios sobre nuestros cuerpos, contra la comer-

cio, se sospecha de su colaboración y en el peor de los casos pasa de víctima a acusada? ¿Por qué, como se comprobó en Italia, el juicio se desarrolla de diferente manera si en la sala está presente el movimiento feminista o no? ¿Por qué la necesidad evidente por parte de las feministas de cambiar, no sólo las leyes, sino también su interpretación? En Australia se ha conseguido



Encuentro internacional de feministas en Vincennes

GABRIELA

grave amenaza contra «el núcleo familiar patriarcal/capitalista, y por tanto, es reprimida, no sólo por su sexo, sino también a causa de su sexualidad específica. Si además pertenece a una clase oprimida, o a un grupo étnico minoritario, su opresión puede ser doble o triple. El movimiento feminista interpreta que la persecución contra las lesbianas no es más que la extensión de la opresión contra todas las mujeres, pues todas, heterosexuales o lesbianas, rechazan el papel tradicional de la mujer.

**El sexismo,** como el racismo y otras formas de segregación (se oprime al trabajador a la trabajadora; la mujer que tiene un empleo, a la que está en paro o es ama de casa; la mujer del país, a la emigrante...), ha sido utilizado para dividir a los grupos subyugados en beneficio de las clases dirigentes. La lesbiana representa el segmento más intensamente reprimido de cada clase social.

cialización de métodos anticonceptivos nocivos; generalización de métodos de nacimiento sin violencia; desmedicalización del parto; creación de guarderías.

**Violación/violencia:** Las siguientes cuestiones planteadas en la comisión hacen reflexionar:

¿Por qué la mayoría de las violaciones se producen o en la familia o dentro del ambiente de la víctima? La estadística alemana que no contradice la de otros países es clara: 70 % realizada por gente que la víctima conocía; 16 % por el padre, el tío, el primo; 35 % por un grupo. ¿Por qué la mayoría de las violaciones no se denuncian? ¿Por qué la mayoría de las mujeres que acuden a los centros de mujeres maltratadas han sido antes violadas? ¿Por qué el tanto por ciento de violaciones es similar en todas las clases sociales? ¿Por qué en todos los países la mujer que denuncia una violación es tratada por la policía y la justicia luego con despre-

do que la mujer pueda denunciar al marido por violación, pero, ¿cómo interpretará el juez y el abogado esta ley? La experiencia demuestra que no sólo hay que cambiar la ley, sino la mentalidad del que la aplica. ¿Por qué la prensa, de izquierdas o de derechas, instrumentaliza la violencia ejercida sobre la mujer, de acuerdo con sus propios intereses? ¿Por qué se habla de la mujer únicamente como cuerpo? La denuncia de la violencia, ¿es un acto revolucionario o es una colaboración con la justicia burguesa que nos oprime? Si se considera que es preciso denunciar la violencia contra las mujeres, ¿por qué éstas no pueden establecerse parte civil, como movimiento feminista, a la manera en que los sindicatos lo hacen, con motivo de accidentes de trabajo, por ejemplo? Además de todas estas cuestiones y muchas más, otras comisiones discutieron sobre energía nuclear y feminismo-marxismo y feminismo.

## DE GRAN INTERES PARA EL GREMIO DROGUERO-PERFUMISTA

Ponemos en conocimiento de nuestra actividad Droguero-Perfumista, que el Ministerio de Trabajo, por ORDEN de 25 de Mayo de 1977 (B.O.E. N.º 131 de fecha 2 de Junio) concede unas mejoras voluntarias del régimen especial de la Seguridad Social a los trabajadores por cuenta propia o autónomos.

Por tal circunstancia, todos aquellos Mutualistas que voluntariamente se acogían a la mencionada Orden, podrán disfrutar de la inclusión en la Seguridad Social en toda su amplitud, previa solicitud antes del 30 de Septiembre del presente año, en la Mutualidad Laboral de Trabajadores Autónomos de la Industria, Avda. de las Islas Filipinas, n.º 50, con lo cual vemos cumplida una de nuestras reivindicaciones, aspiración por la que hemos venido luchando desde hace ya muchos años, en la mencionada Entidad.

La agrupación de Drogueros y Perfumistas de Madrid

## IDIOMAS CURSOS DE VERANO

A PARTIR DE PRIMEROS DE JULIO EN

# BRIAM

ENSEÑANZA ACCELERADA DE IDIOMAS EN GRUPOS REDUCIDOS

Tetelán, 5 la dos pasos de la Puerta del Sol. Teléfono 231 80 04. Fracción Nueva: 59 surto a la Plaza de Toros. Teléfono 265 88 04.

## AVISO A NUESTROS SUSCRIPTORES

### TRASLADO DURANTE EL VERANO

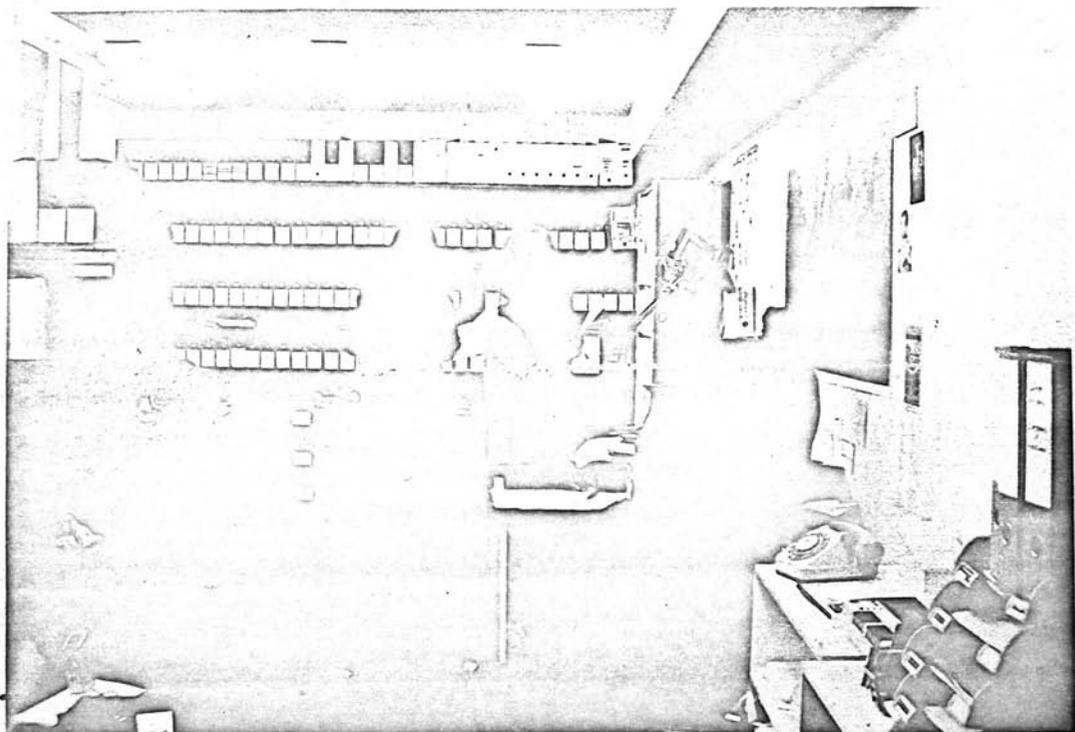
Rogamos a los suscriptores interesados en recibir EL PAIS en el lugar de sus vacaciones que rellenen este boletín y lo remitan, quince días de antelación, a nuestro Departamento de Suscripciones, Miguel Yuste, 40, Madrid-17.

NÚMERO DE SUSCRIPTOR .....  
 APELLIDOS ..... NOMBRE .....  
 LOCALIDAD ..... PROVINCIA .....  
 DESEA RECIBIR "EL PAIS" EN LA POBLACION DE .....  
 PROVINCIA DE .....  
 DIRECCIÓN DE .....  
 A PARTIR DEL DÍA .....  
 HASTA EL DÍA .....

## A. F. I.: Nuevo centro de documentación de mujeres

# Contra una información machista

Su experiencia fue similar a la de muchas otras mujeres trabajando en el campo de la información (de izquierdas o de derechas) a partir de un momento determinado, resulta difícil soportar por más tiempo la complicidad en la manipulación informativa, incluida naturalmente la del tema mujer, la censura exterior y lo que es peor, la autocensura.



Gabriela

Tres mujeres se ocupan del archivo y la documentación.

Entonces, o se dice una a sí misma continuamente, «esto no lo pongo, de todas formas lo cortarán» y se va sometiendo resignada a la dictadura de la mentalidad masculina en materia de información, o sigue peleándose a pesar de todo, comienzan los problemas serios y al final «le ponen de patitas en la calle», como Dios, que también y no por casualidad es masculino, manda. Este fue el caso de Claire y Catherine. Ambas trabajaban en un periódico de consumidores de gran tirada, «y de izquierdas, pero cuando se trataba de hablar de los problemas reales de la mujer, había una enorme censura. En el 74, cuando la gran oleada feminista, en la Prensa aparecía todo aquello que era sensacional,

mundano o sorprendente, pero los problemas cotidianos de la mujer, la rutina de todos los días, que es tan alienante, no le interesaba a nadie. A nosotras nos resultaba difícil publicar cosas no sólo de política internacional, un coto privado de los hombres, sino también sobre los bajos salarios de la mujer, por ejemplo. Terminaron echándonos y eso que eran «progres» y muy cercanos a los ambientes obreros de izquierdas».

### A por la utopía

Entonces se dijeron que en todas partes ocurriría lo mismo, que no valía la pena gastar en ello más energías, que mejor emplearlas en intentar realizar el

utópico sueño de una información diferente. Rechazada la idea de un periódico — era la época en que aparecieron varios, «Histoires d'Elle», «F Magazine», etc. —, el encuentro con una serie de mujeres, documentalistas, publicistas, dibujantes, secretarias, paradas, etc., procedentes de diferentes horizontes y tendencias políticas, salvo de derechas, todas ellas feministas por experiencia propia y tras haber realizado un largo camino interior, les decidió a crear un centro de documentación feminista serio, con una agencia de Prensa «AFI», «Agence Femmes Information».

Primero hubo que conseguir el dinero, aportaciones de cada una, etc., que se demostraron claramente insuficientes.

se empezó sin pagar a nadie, todo el trabajo era benévolo. Luego, el mecenazgo de dos mujeres que libremente decidieron ayudar al embrión de agencia, permitió conseguir un local, el material indispensable y poder contratar a tres personas fijas con sueldo, además de algunas colaboradoras exteriores, aunque sigue siendo imprescindible el trabajo gratuito de una serie de personas que desean ayudar, gente que no tiene



problemas económicos, como es el caso de una de ellas, ya jubilada, pero que desea seguir ejerciendo su profesión.

«Queremos que esta etapa de benevolencia sea provisional, lo ideal sería poder pagar a todo el que trabaja, pero no vemos por qué hay que excluir a quienes siendo capaces profesionalmente y no necesitando dinero quieren trabajar con nosotras responsabilizándose de una tarea o una sección como cualquier otra.»

Resuelto, aunque provisionalmente, el problema de la financiación inicial, Renée, Marcelle, Catherine, Claire, Elisabeth y muchas otras, ausentes en el momento de la entrevista, consiguieron solventar, afrontándolo sin miedo, el problema de poder que, naturalmente, se planteó en cuanto se organizó una estructura y se tuvo que empezar a funcionar de verdad.

Tensiones, incompatibilidades, divergencias en cuanto a la forma de trabajar, muchos días y noches discutiendo, pero por fin se llegó a un acuerdo: aquellas que trabajaban fijas, que son en realidad las que se responsabilizan del planning general, serían quienes tomarían las decisiones una vez discutido el problema, porque no se podía olvidar que había que ser también eficaz.

## Actualidad despreciada

«En realidad no se trata sólo de ofrecer una información diferente mediante la creación de una red informativa, y conseguir que se practique «otra lectura» de la información, lo que pretendemos sobre todo es reflejar la actualidad que nos interesa como mujeres y que, en general, los mass media desprecian. Todas sabemos por ejemplo que las mujeres estuvieron en primera línea cuando los conflictos de los pescadores franceses, o de los obreros polacos. Voluntariamente o no, la Prensa unánime se ha limitado a hablar en masculino, ocultando o eliminando la parte de las mujeres. En «AFI», este aspecto se hubiera destacado. Sabemos que los problemas femeninos son demasiados cotidianos como para que la Prensa se interese en ellos, pero hay que perder el miedo a hablar sobre esto continuamente. Por ejemplo, la lucha de las mujeres iraníes, no se acabó el día en que los periódicos dejaron de hablar de ella... Si nos bombardean con el problema del paro y la crisis de energía, ¿por qué dejaremos de hablar de la doble jornada, de la fatiga de la madre de familia, etc.?»

Pero para «acoger, escuchar, informarse, explorar, dudar, reflexionar, imaginar, informar, difundir, publicar, compartir, inventar y actuar», como nos propone «AFI» en su prospecto, abarca otras dos secciones también eficaces y necesarias: un servicio de información telefónica, con dos líneas, una para la escucha únicamente y otra para las cuestiones que se deseen plantear sobre cualquier cuestión relacionada con los problemas de las mujeres, a las que se responde también telefónicamente, y un centro de documentación, que además de poder ser consultado personalmente por quienes lo deseen, establece y vende, bibliografías, revistas de Prensa, listas de referencias, síntesis de documentos e informes («El nombre patronímico de las mujeres casadas», «La violación», «Discriminación sexista en el trabajo», «También la escuela prefiere los niños», «Las mujeres frente a la guerra», «Prostitución», etc., son algunos de los títulos disponibles) a precios realmente asequibles, algo más caro, evidentemente, si se realiza por encargo sobre un tema determinado.

Para ello, «AFI», que ha sido muy bien recibida, sobre todo en el extranjero y no solamente por la Prensa de mujeres, recoge información de la gran Prensa, de la Prensa feminista francesa y del mundo y de las revistas especializadas.

E. F.

AFI - AGENCE FEMMES INFORMATION: Dirección postal: 104 Bd. St. Germain. Paris - 75006 - Francia. 523.45.17 - 523.49.96.

## Mujer casada, la pierna quebrada

Hablábamos la pasada semana de la situación de la mujer europea, e informábamos de la puesta en marcha de un informe, por encargo del Parlamento europeo, acerca del Estado español. Mientras el estudio se lleva a cabo, nos llegan los datos elaborados por la publicación «Comentario Sociológico» que sirven para poner al día nuestros conocimientos de la materia.

Por lo que se refiere a los métodos anticonceptivos, el profesor Salustiano del Campo informa que el 90,7% de la población femenina española «conoce» al menos uno de ellos. En este terreno del conocimiento figura en primer lugar la píldora, seguida del «coitus interruptus». Algo se ha conseguido en este campo.

La publicación se interesa además por el perfil sociológico de la mujer trabajadora. En el Estado español se da la circunstancia, atípica con respecto a Europa, de que la mujer casada no se reincorpora algún tiempo más tarde. Bien es verdad que todavía hoy, muchas reglamentaciones de trabajo impiden este reintegro.

La mujer casada que trabaja responde a estas características: es la mujer de un profesional medio, un cuadro superior o un obrero especializado, y vive mayoritariamente en ciudades de población media o capitales de provincia de las siguientes zonas: Cataluña, Baleares, Valencia, Murcia y Madrid capital. Las mujeres de Euskadi, Andalucía, Canarias, Aragón, Castilla y León, en su mayoría, trabajan «en labores propias del hogar» o, a lo sumo, en labores agrícolas de la propia hacienda.

«Comentario Sociológico» concluye que la sociedad avanza hacia una mayor permisividad respecto a la sexualidad prenupcial; la pareja practica un mayor control de la natalidad, lo que incide en la tasa de crecimiento de población y se apunta una relativa emancipación de la mujer. Como último signo de los tiempos, el estudio da cuenta de una reversión en el descenso de la edad en que se contrae matrimonio y un aumento importante del «divorcio» bajo la fórmula de anulaciones o separaciones. ■

Francia

## El fármaco abortivo RU 486, presentado en el Hospital Bicêtre

Puede interrumpir embarazos de menos de 6 semanas

### ■ ESTHER FERRER

Un fármaco denominado RU 486 acaba para estos días la atención de los franceses. El nuevo producto, de propiedades abortivas, fue presentado en el Hospital Bicêtre de París, donde se abrirá la primera consulta de "regulación menstrual" y será prescrito de forma experimental por sus descubridores, los profesores Etienne Baulieu, francés, y Marc Bygdeman, de nacionalidad sueca, procedente del Instituto Karolinska de Estocolmo.

Los descubridores del RU 486 afirmaron en el acto de presentación del producto que es capaz de "interrumpir un embarazo, de menos de 6 semanas, únicamente por medios químicos, con una eficacia del 100% y sin ningún efecto secundario".

La noticia, de confirmarse, podría acabar con muchos de los problemas psicológicos que la interrupción traumática del embarazo —muy pocas veces realmente deseado— produce en la mujer.

Para llegar a la síntesis del fármaco, el profesor Etienne Baulieu partió, del estudio de los mecanismos de acción de la progesterona, elemento indispensable a todo embarazo. La cuestión estribaba en impedir su acción, bien bloqueando su producción, bien desviándola, o bien impidiendo su acceso a los órganos sobre los que debe actuar.

El profesor Baulieu decidió trabajar sobre la tercera posibilidad, deduciendo que puesto que la progesterona era el elemento fundamental de la nidación del óvulo fecundado, para impedir el embarazo la cuestión radicaba en evitar su instalación en el órgano adecuado, substituyéndola por otro producto ineficaz en la nidación. Hasta hace poco, concretamente desde 1982, los resultados del RU 486 confirmados en las primeras experiencias realizadas en la India, Suecia, Hungría, Francia y Holanda, eran de un 70% de interrupciones en embarazos de hasta 6 semanas, sin efectos secundarios, pues este fármaco no bloquea la ovulación, sino simplemente impide que el organismo conserve el embrión.

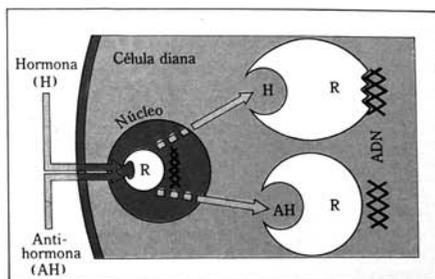
El profesor Bygdeman, estudiando las razones por las cuales no se conseguía una efectividad del 100%, llegó a la conclusión de que era debido a una insuficiencia de la producción natural de prostaglandinas, y por lo tanto a una reducida contracción del útero y los vasos. Con sus primeras experiencias, añadiendo al producto una pequeña dosis de prostaglandinas (seis veces inferior a la que se emplea para la llamada "píldora del día siguiente") consiguió un resultado del 100% en una serie reducida sometida a la experiencia.

La prescripción del RU 486 se hará en dos modalidades; la primera, administración del producto puro. La segunda tendrá lugar dos días después, si se ha demostrado ineficaz, añadiendo las prostaglandinas.

### Reacciones en Francia

El interés por este hallazgo se ha generalizado, y la OMS parece dispuesta a promocionarlo masivamente en China e India.

Mientras tanto, las reacciones en Francia ante la noticia han sido en general favorables, aunque los partidarios de una "natalización" a ultranza piensan que esta "banalización" del aborto incidirá todavía más en el descenso de la natalidad, apoyándose en la posición de la Iglesia Católica, que a través de Monseñor Julián, presidente de la Comisión Episcopal para la Familia, ha afirmado que si bien este producto "da una seguridad técnica y afectiva para la mujer, ésta se consigue al precio de una inseguridad ética, puesto que la podrá hacer abortos en serie, incluso sin saberlo". La presentación del RU 486 se produce justo cuando el alcalde de París, Jacques Chirac, ha recurrido una vez más al tema de la "desnatalización de la Francia" para intentar poner trabas a la aplicación de una ley, la de interrupción voluntaria del embarazo, ya lo suficientemente complicada, y cuando el Parlamento francés va a comenzar a discutir una nueva ley sobre la familia, la de "Allocation parentale d'éducation", que en resumen viene a proponer que el padre o la



madre que abandonen su trabajo tras el nacimiento de su tercer hijo recibirá durante dos años 1.000 francos mensuales y además tendrá la seguridad de recuperar su puesto de trabajo al cabo de este plazo. Frente a quienes afirman que "el aborto" es la causa de la "desnatalización" del país, la posición del Gobierno parece seguir las directrices del estudio realizado por el INED (Instituto Nacional de Estudios Demográficos), dirigido por Gérard Calot, que señala que no hay un "rechazo psicológico de los hijos" (el primero y el segundo vienen regularmente), sino simplemente que el tercero (necesario para alcanzar el porcentaje requerido por el gobierno de 2,10 hijos) obliga a una reducción demasiado apreciable del nivel de vida, y simplemente se evita.

En el método contragestif, la antihormona (molécula RU 486) ocupa el lugar de la hormona.

### Consideraciones finales

Sin duda alguna, la fecundidad registra un descenso notable en nuestra vieja Europa, y lo peor es que la situación —si los gobiernos no lo remedian— no parece que vaya a mejorar a corto plazo. En 1983, los alemanes federales tuvieron 1,3 hijos; los daneses, 1,4; los austriacos, holandeses y suizos, 1,5 y los italianos 1,6. Las cifras son claramente evidentes.

Sin embargo, lo que ya no resulta tan claro ni evidente son las auténticas razones de este descenso de la natalidad, puesto que tanto en Francia con la aplicación de la Ley Veil, como en todos los otros países en los que se han adoptado leyes en este sentido, no parece que éstas hayan sido la causa directa de este descenso. □

## INTERNACIONAL

Diez años después del comienzo de la epidemia del SIDA, la situación no parece presentar visos esperanzadores

## Inquietante situación por la progresión del SIDA femenino en Francia

Nuestro país vecino continúa siendo el más afectado del continente, con 9.718 casos en marzo de 1990

FRANCIA

ESTHER FERRER

Aunque han pasado ya 10 años desde el comienzo de la epidemia del SIDA, la situación no parece muy esperanzadora, ya que, según la OMS, en enero del presente año había en el mundo 314.610 casos declarados. Aunque en nuestro continente la situación es sin duda menos grave que en otros, su progresión es también significativa puesto que de los 41 casos iniciales en 1981, se pasó en 1989 a 41.947, lo que supone 1,4 casos por cada 100.000 habitantes. El país más afectado dentro de Europa continúa siendo Francia con 9.718 casos (marzo 1990), es decir, 5 casos por cada 100.000 habitantes: 8.297 varones y 1.421 mujeres (255 casos son pediátricos). Sin ser espectacular, la progresión del SIDA femenino en Francia es sin embargo inquietante, ya que si en 1982 representaba el 8 % de los casos, en 1989 alcanzaba ya un 16,5 %. Según los estudios realizados, los primeros

casos conocidos correspondían a mujeres extranjeras, generalmente procedentes de África y el Caribe. Sin embargo a partir de 1986 la enfermedad comienza a propagarse entre la población femenina siguiendo las vías clásicas de transmisión: relaciones sexuales, toxicomanía y transfusiones.

A partir de esta fecha, el riesgo fundamental —como en otros grupos sociales— es la toxicomanía, con un índice más o menos estabilizado (hoy) de un 40 % de los casos, seguida de la transmisión sexual, 35 %, un porcentaje que ha aumentado sensiblemente los últimos años al ser cada vez más frecuentes las relaciones heterosexuales con compañeros pertenecientes a grupos de riesgo (en 1989, se dieron 30 casos con compañeros africanos, 38 procedente del Caribe, 19 compañeros bisexuales, 36 toxicómanos, un hemofílico, 11 transfundidos y 21 seropositivos).

Los índices anuales de casos de SIDA en uno y otro grupo nos dan una idea de su progresión: en el primero ha pasado de 0,5 casos por mil en 1985, a 6 cada 1.000 en 1989 —es decir se ha multiplicado por 6—; en el segundo, no toxicómanas, contagiadas por relación sexual, pasó de 1,5 casos por millón en 1985, a 10 en 1989 —es decir, se multiplicó por 7.

Por lo que respecta a la edad, aunque las enfermas están comprendidas entre 17 y 87 años, la edad media es de 37, pero descendiendo a 28 entre las toxicómanas y aumenta hasta 52 entre las no toxicómanas.

Globalmente, las más afectadas son las mujeres comprendidas entre 25 y 29 años y la mayoría no trabajan, con un 55,1 % —aunque hay que tener en cuenta que en esta categoría se han incluido, extrañamente, las prostitutas, muchas de ellas toxicómanas—, un 38,2 % trabajan y un 6,7 % están ya jubiladas. En el terreno de las previsiones, no hay demasiado optimismo según los responsables de la lucha contra el SIDA; a finales de 1992 las mujeres afectadas serán 5.200, pero si añadimos el 20 % habitual de casos no declarados, serán en realidad 7.200. Al igual que hoy, las más afectadas serán las toxicómanas (52 %) pero también aumentarán los casos entre las no toxicómanas (38 %).

### Asistencia y prevención

En 1987, el gobierno concedió a las mujeres seropositivas o enfermas y a sus hijos un año de indemnización al 100 %, que en 1990 se amplió a dos años, a partir del nacimiento del niño. Para las drogadictas, se establecieron



bases especiales para facilitar su acceso a la Seguridad Social, realizándose además una amplia campaña de información entre las prostitutas.

Sin embargo, pronto se demostró que la asistencia médica debía completarse por acciones en el terreno social —facilidades para conseguir alojamiento, por ejemplo— y una ayuda psicológica eficaz y continua, lo que exigía una mejor formación del personal encargado de la asistencia. Por ello se comenzaron a organizar cursos de formación —8-10 días—, adaptando así la práctica profesional a las necesidades de las mujeres asistidas.

Por lo que se refiere a las toxicómanas, se han creado centros de acogida poscura, centros maternales y de alojamiento y unidades experimentales madre-hijo —en dos hospitales parisienses— a la vez que se ha reforzado la atención psicológica durante el embarazo.

La prevención se ha desarrollado a largo plazo principalmente en los medios laborales, basándose en una idea elemental: "Protegerse es proteger también a los tuyos."

Pero, ¿cómo proteger al futuro hijo contra la enfermedad si en realidad hay muy pocas certezas sobre cómo se le transmite? Según la mayoría de los estudios franceses, el 25 % de los niños nacidos de madre seropositiva desarrollarán la enfermedad en una de sus dos formas: severa, que se declara rápidamente, el niño no sobrepasa los 5 años, o más lenta, acompañada con frecuencia de retrasos psicomotores, que evoluciona alrededor de los 7 años hacia formas más graves.

Por lo que se refiere a la transmisión, aunque desde 1984 se conoce la posibilidad del paso trasplacentario del virus, se sabe poco sobre sus mecanismos y cuándo se produce esto, si

Todos los datos proceden del *Boletín Epidemiológico Semanal* u obtenidos durante las Jornadas "Le SIDA au féminin" (3-4 abril de 1991).

(136)



Sede de la OMS en Ginebra. El organismo internacional estima en 314.610 los casos de SIDA registrados en el mundo en enero del presente año.

24 JANO 14-20 JUNIO 1991. VOL. XLI N.º 956



**Declaraciones de la presidenta de la Asociación Parisina  
de Acción y Defensa de las Mujeres Prostituidas:**

**“Pretendemos que nos respeten”**

El juicio de Grenoble y la reciente creación de la Asociación Parisina de Acción y Defensa de las Mujeres Prostituidas, han llevado el tema de la prostitución a las primeras páginas de los periódicos franceses, lo que ha tenido como consecuencia necesaria, una reflexión más justa sobre esta cuestión. Cansada, pero decidida a que la Asociación funcione y bien, Mary, su presidenta, nos recibe en su casa.

«Nuestra finalidad es informar a la opinión de los diferentes aspectos y dificultades de la prostitución, así como ayudar a la reintegración de las personas prostitutas informándoles de sus derechos y obligaciones. El trabajo es difícil pues en nuestro ambiente hay muchas chicas casi analfabetas, pero la Asociación ha sido muy bien acogida en general porque, en París, tenemos muchos problemas de lugares de trabajo, multas, impuestos... El Gobierno no quiere reconocernos, dice que la prostitución es ilegal, por tanto nos acorralan a multas, hay que contar una al día y son 400 F, pero por otro lado nos reconoce puesto que nos obliga a pagar impuestos sobre nuestros ingresos como prostitutas. De esta forma la Policía y el Gobierno se convierten en los mayores proxenetes, pues ganan mucho dinero con ella. Estamos dispuestas a pagar impuestos, pero en ese caso habrá que acabar con las multas y concretar sobre qué bases nos imponen.

**ERE.**— ¿Es cierto que la enorme mayoría de prostitutas tienen un proxeneta que les explota o es posible hoy la prostituta por libre?



bre, el marginal y nos impide establecer relaciones con los dichos «normales». Cuando conoces a alguien, le llevas a tu casa y le dices que a las cinco de la mañana tiene que irse porque a partir de las 6 puede llegar la policía, si no es un marginal, no

mos es que nos respeten, que cuando una de nosotras va al comisario a denunciar que un cliente le ha atacado o un proxeneta golpeado, no lo tomen a broma. Como no les queda otro remedio, registran la denuncia, pero de 10 veces, 9, todo se queda ahí.

El día que exista una policía sin «combines», aunque esto fuera mal visto por algunas prostitutas y gente del «milieu», podríamos tener unas relaciones buenas con ella, pero supongo que es imposible en cualquier país del mundo. De todas formas a partir de Grenoble, la policía ha cambiado un poco su actitud.

**ERE.**— ¿Piensa Vd. que efectivamente el Gobierno pretende acabar con la prostitución poniendo en funcionamiento los medios necesarios o simplemente organizarla de otra manera «más discreta» pero para seguir ganando dinero con ella?

**M.**— Es un hecho que hay gente ocupando puestos muy importantes que gana dinero con la prostitución, que están en el Gobierno o muy cerca de él, gente de la policía... Si se comenzara a molestar a los intocables,

---

### Cualquier hombre que viva con nosotras no puede ser acusado de proxenetismo.

---

**Mary.**— Bueno, habría que establecer la diferencia entre el chulo violento, tipo Grenoble y los amigos por los cuales luchamos desde la ley de 1975 sobre el proxenetismo según la cual cualquier hombre o mujer adulto, incluidos los hijos, que vivan con nosotras pueden ser acusados de proxenetismo.

En el proyecto de ley que vamos a presentar al Parlamento, por primera vez en la historia, insistimos sobre este aspecto y pedimos que se establezca la diferencia entre proxeneta y amigo. Afirmando que todas tenemos proxeneta es mucho decir, digamos que los violentos tipo Grenoble, pueden ser 5 ó 6, que aproximadamente un 65% de chicas viven con alguien con el que reparten su dinero, es cierto, pero esto es un problema suyo, personal y que entre 10 y 15% de chicas trabajan solas y tienen un amigo que trabaja normalmente, lo que es diferente.

Esta ley nos lanza sistemáticamente a los brazos de un tipo de hom-

viene, si lo es, sí, porque normalmente habrá estado ya en la cárcel, tiene poco que perder y acepta todo mejor.

Mientras se siga creyendo que las prostitutas no tenemos derecho ni al afecto, ni al amor, es prácticamente imposible relacionarse con otro tipo de hombres.

**ERE.**— Hablando de las relaciones entre Policía y prostitución dijo Vd. un día «en realidad pertenecemos al mismo mundo» ¿cuáles son realmente estas relaciones?

---

### Gente muy importante gana dinero con la prostitución

---

**M.**— Si es cierto, más o menos al mismo mundo, los extremos se atraen mutuamente. He conocido a bastantes que se han retirado del trabajo con un policía. Lo que pretende-

cantidad de gente tendría problemas. Cuando existían los hoteles de paso en Barbès ¿quién conseguía las autorizaciones?, hacía falta tener complicidad en lo alto de la escala, como ha



habido complicidad en Grenoble. Mire, cuando se detuvo al famoso dueño de la Pizzeria, alguien, no puedo decir quién, pero alguien con una gran responsabilidad en Grenoble, telefoneó para que le dejaran libre diciendo que era inocente, sabía mejor que nadie que no era cierto. En Francia, hay complicidad entre proxenetas, diputados, etc.

**ERE.**— Incluso les emplean en las campañas electorales de la derecha.

**M.**— No es verdad que sólo sea la derecha quien les emplea, lo hacen todos. Cuando hay golpes duros, pegar carteles en situaciones difíciles, etc., se emplea mucho a proxenetas, chulos, etc. incluso se ha visto sacarlos de prisión para una elección presidencial. Si las chicas se quejan de la policía es porque debido a determinados intereses, ésta protege sobre todo a los proxenetas y a ellas todo lo contrario.

**ERE.**— Se habla del problema de la droga entre las prostitutas, que el proxeneta para tenerlas sujetas provoca su adición, actuando en el sentido que se dice lo hace la policía, introduciendo la droga en ciertos medios muy politizados para conseguir así confidentes sumisos y fieles ¿qué hay de verdad en eso?

**M.**— El problema claro que existe, pero no creo que sea mayor que en otros medios. Hace dos meses la Brigada de represión de estupefacientes me dijo que efectivamente había muchas chicas que se drogaban y bebían demasiado, pero lo que me pregunto es si el problema es específico de la prostitución, no lo creo. Es cierto que

las chicas de Grenoble fueron sometidas así, que la primera vez que Nadine se prostituyó contra su voluntad, hizo el pase bajo el efecto de la droga, pero no hay que generalizar, no todas se drogan. Es posible claro que los proxenetas la utilicen en el sentido que Vd. dice, pero no creo que sean mayoría.

**ERE.**— ¿Hay una diferencia real entre las prostitutas digamos «clásicas» y las de hoy. Existen de verdad mujeres que eligen libremente prostituirse?

---

## Separar la prostitución de la problemática social es una hipocresía

---

**M.**— Las razones son las mismas de siempre, el paro, los problemas familiares, afectivos, la soledad y también, por que no decirlo, el amor por la persona que se ha conocido y por la que una se prostituye. Todas nos hemos podido encontrar un día con un hombre por el que hubiéramos hecho cualquier cosa. Pero hay muchas jóvenes de 17 años que llegan a la prostitución por no encontrar trabajo al terminar la escolaridad, madres solteras, etc. Separar la prostitución de la problemática social, es una hipocresía, ¿cuántas mujeres se prostituyen a finales de mes porque no consiguen alargar el sueldo hasta el día 30? Es cierto que hay quienes eligen libremente prostituirse. Pero hay que decir también que ni para ellas es la

situación ideal. Dejarla, es difícil y sin dinero, ni preparación profesional alguna, todavía más. Nosotras diferimos de las feministas en que quieren acabar sistemáticamente con la prostitución diciendo es vergonzoso, suicio, etc., como si pudieran terminar con ella por principio. Nosotras no pretendemos ni eliminarla, ni hacer proselitismo en su favor, por eso nos negamos a que sea reconocida como profesión, pues esto implicaría incluso escuelas, etc. y si hoy somos 30.000 mañana seríamos 50.000; pretendemos simplemente que la que quiera retirarse, pueda hacerlo, creando centros de acogida, cursos profesionales, etc. Sin ayuda, es prácticamente imposible abandonar la prostitución.

**ERE.**— Cree Vd. que la prostitución cumple una función social en el sentido de proteger la sexualidad oficial o la moralidad de la gente dicha respetable?

**M.**— La prostitución es un trampolín, porque la gente bien pensante no puede realizar todos sus fantasmas sexuales con sus mujeres, de hecho es una pena. Las relaciones en la pareja son tan conflictivas porque no discuten bastante de su sexualidad. Tengo clientes casados, «respetables», con situaciones excelentes, que vienen para realizar la felación, incluso hay uno que viene todos los meses para lo mismo, dice que no puede

pedírselo a su mujer porque no haría nunca más el amor con él ¿te imaginas? algo tan normal en una pareja que se comprende bien... Además la gente cree que hacemos cosas sensacionales, cuando en realidad muchas veces, son cosas muy simples, lo necesario. Si la religión católica, para la que el sexo es pecado, no hubiera metido tanta culpabilidad en la cabeza de la gente, habría menos problemas sexuales.

**ERE.**— ¿Cómo han acogido las prostitutas el juicio de Grenoble que alguna prensa ha definido como «hecho histórico»?

**M.**— En un sentido es verdad, pues es la primera vez en la historia de la prostitución que las chicas denuncian a sus proxenetas y se constituyen

parte civil. Entre nosotras hay algunas que no aceptan que hayan ido a la policía, yo creo que han hecho bien. Cuando me enteré, me parecía imposible que hubieran aguantado las torturas que soportaron y tanto tiempo. Decidí ir al proceso. En marzo discutí con una de ellas Nadine, me dijo que habían ido a la policía porque no encontraron quien les ayudara, que las asociaciones que ahora les rodean, guardaron silencio. Hay que tener en cuenta además que pertenecen a un medio muy pobre, la Calabria, donde la mafia tiene mucho poder. Nadine nació en una familia de 10 hermanos, se casó a los 15 para huir de la familia, se divorció pronto y para encontrar un trabajo recurrió precisamente al jesuita que le había casado, luego está claro que no pensaba prostituirse y fue él quien la metió, a los 17 años, en la Pizzeria. Cuando 8 días más tarde fue a comer allí, vio a Nadine con una super-minifalda, un escote terrible y botas altas de cuero, y dice que pensó que era la moda ¿puede alguien ser tan inocente hoy? Fue un engranaje, estas mucha-



Del juez se dice incluso que va armado, pero la amenaza mayor para él, no son los proxenetas en prisión, sino los de fuera, porque dijo que iba a continuar persiguiéndolos. Actualmente hay personalidades en Greno-

pero claro está que a largo plazo la mentalidad de las prostitutas cambiará, ya está cambiando, y no soportarán ya como antes ciertas violencias, los chulos tendrán que tener cuidado porque sino perderán las chicas y en consecuencia, mucho dinero.

**ERE.**— ¿Y la red internacional de la prostitución?

**M.**— Sigue existiendo, naturalmente, pero hoy más que hablar de trata de blancas, habría que hablar mejor de trata de mujeres simplemente, porque mujeres francesas que sean enviadas al extranjero, las hay, pero muchas menos que antes, sin embargo son muchas las que son traídas a Francia, menores de edad, africanas, antillanas, etc. prometiéndoles un trabajo en Correos o cualquier administración y que se encuentran sin remedio haciendo el «trottoir». Una vez más cabría preguntarse ¿quién dirige todo esto? ¿es que el Gobierno quiere realmente terminar con ello?, porque la prostitución, es cierto, hace ganar mucho dinero a muchos...

**ERE.**— ¿Vds. están también en contra de los Eros-Centers, por qué?

**M.**— Definitivamente en contra, porque no queremos convertirnos en funcionarias del sexo. Parece que incluso hay previstas casas en cada municipalidad con este fin, ¿pero quién las dirigirá, nombra el alcalde un funcionario?, entonces, cobrará dinero, luego será un proxeneta ¿no? y en consecuencia una vez más, quedará claro que el Gobierno es el mayor proxeneta. Nosotras queremos trabajar libremente, sin intermediarios, tener derecho a alquilar estudios, tranquilamente y organizarnos

## Sin ayuda, es prácticamente imposible abandonar la prostitución

chas, casi analfabetas, llegaron a Grenoble y conocieron a estos chicos, bastante guapos, bien vestidos seguros, generosos con ellas porque tenían la idea en su cabeza, pero las chicas no lo sabían y les acreditaron con una aureola de fuerza y virilidad. Cuando les pidieron que se prostituyeran y se negaron, comenzaron los golpes, las torturas, y tuvieron miedo, fue la escalada de la violencia... Ante el juez, los tipos se desinflaron de tal forma, que las chicas al verles gritaron «¿pero hemos tenido miedo de estos tipos?» Según parece, uno de ellos no era brutal, pero para que los demás no se rieran de él, hacía lo mismo. Una vez más el eterno y absurdo problema del machismo. Cuando llega la violencia, unas se van pronto, pero muchas la soportan largo tiempo, como ocurre con tantas mujeres casadas golpeadas...

**ERE.**— Se dice que tanto las muchachas, como el juez, corren peligro ¿es cierto? ¿y Vds. con su asociación?

**M.**— Sí, naturalmente que lo corren, ya ante el tribunal les hicieron señas que les cortarían la cabeza.

ble que tiemblan, se pueden saber muchas cosas, incluso las chicas pueden dar nombres y contar los fantasmas de cada uno ¿por qué se habla tanto de nosotras y tan poco de los clientes, de los fantasmas de los senadores o los magistrados? parece

## No queremos convertirnos en funcionarias del sexo

que uno de ellos era cliente habitual y justo cuando comenzó el juicio le enviaron a otro puesto fuera ¿por qué?, porque tienen miedo. Por el momento se ha juzgado a los proxenetas miserables, los pobres, ¿pero cuando se va a comenzar a perseguir a los otros, los importantes», los bien situados?

En cualquier caso si tanto a las chicas, como al juez, les pasa algo, todos seremos responsables.

Por lo que respecta a la Asociación, nuestra función no es ir a la policía a denunciar a los proxenetas, sino que cuando una chica venga con problemas, ayudarle a solucionarlo,

como queremos entre nosotras.

Nuestra conversación termina hablando de la falta de interés de las prostitutas por los problemas sociales o políticos, «es normal, siempre nos han marginado, hace poco que hemos comenzado a rebelarnos, pero ahora las responsables, si que nos interesamos, naturalmente. Los partidos, nos han recibido todos, pero no han querido tomar posición pues estamos en período pre-eleitoral, no les interesa, el PC nos dijo que reflexionarían y nos llamarían, hasta hoy. De todas formas no esperamos nada de los comunistas.

**Esther FERRER.**

En vísperas de la revisión de la legislación que permite el aborto en Francia, la Iglesia católica del país vecino se ha pronunciado de nuevo contra la normativa vigente, pidiendo su abolición. En esos mismos términos se manifiestan personalidades políticas de la derecha gala. Las feministas, por otra parte, han hecho su propio análisis de la ley y han pedido que esa revisión tenga un contenido diametralmente opuesto, en la línea de lo que movimientos de este carácter piden en los distintos países europeos. En Francia se había legislado el aborto en 1975, pero una cláusula de la ley en cuestión, más conocida como la ley Veil, declara que el Parlamento la reexaminará cinco años después para apreciar su conveniencia, y, llegado el caso, podrá prolongarla, modificarla o suprimirla.

### A los cinco años de su promulgación

## La Iglesia y los gaullistas franceses quieren revocar la ley del aborto

FELICIANO FIDALGO, París. La Iglesia de Francia se ha pronunciado, de nuevo y solemnemente, contra el aborto, al que considera como «una falta grave». Esta toma de posición se produce en vísperas de la revisión de la ley que autoriza la interrupción del embarazo en este país y en vísperas, igualmente, de las elecciones europeas. Paralelamente, las personalidades más influyentes del gaullismo y las organizaciones que militan contra el aborto han desencadenado una batalla tendente a la supresión de la ley anti-aborto.

En Francia se legalizó el aborto en 1975. Aunque la práctica de la legislación no ha sido perfecta, los varios cientos de miles de mujeres que, anualmente, viajan a Suiza y a Londres para interrumpir su embarazo...

El Consejo Permanente del Episcopado francés dio ayer a conocer una declaración y un Libro blanco sobre el aborto. La declaración es concisa, brutal, y se sitúa en la línea que ha mantenido la Iglesia de Roma desde que, hace medio siglo, se planteó el problema de la legalización del aborto: «El aborto —dice la referida declaración— es la supresión de un ser humano, un mal para la sociedad». En el Libro

blanco, de 176 páginas, la Iglesia de Francia se manifiesta más abierta, admitiendo testimonios de médicos, de consejeros matrimoniales, de mujeres e incluso de una señora que abortó.

Los analistas del texto, sin embargo, le han reprochado la omisión de lo que se considera el problema fundamental cuando se encara la interrupción del embarazo: «El embrión, producto del coito, ¿es o no es un ser humano?». Los obispos franceses, sobre esta cuestión complicada y misteriosa, no dicen nada. Durante los últimos tiempos, varios teólogos, como el jesuita Bruno Ribes y el padre Philippe Rouquelp, han estudiado esta cuestión sin llegar a responder categóricamente en uno u otro sentido. Por lo que se refiere a la

El Consejo Permanente del Episcopado francés dio ayer a conocer una declaración y un Libro blanco sobre el aborto. La declaración es concisa, brutal, y se sitúa en la línea que ha mantenido la Iglesia de Roma desde que, hace medio siglo, se planteó el problema de la legalización del aborto: «El aborto —dice la referida declaración— es la supresión de un ser humano, un mal para la sociedad». En el Libro



«Un hijo, si quiero, cuando yo quiero.» Con esta fotografía, éste es el poster que el movimiento feminista de planificación ha divulgado en Francia

blanco, de 176 páginas, la Iglesia de Francia se manifiesta más abierta, admitiendo testimonios de médicos, de consejeros matrimoniales, de mujeres e incluso de una señora que abortó.

Los analistas del texto, sin embargo, le han reprochado la omisión de lo que se considera el problema fundamental cuando se encara la interrupción del embarazo: «El embrión, producto del coito, ¿es o no es un ser humano?». Los obispos franceses, sobre esta cuestión complicada y misteriosa, no dicen nada. Durante los últimos tiempos, varios teólogos, como el jesuita Bruno Ribes y el padre Philippe Rouquelp, han estudiado esta cuestión sin llegar a responder categóricamente en uno u otro sentido. Por lo que se refiere a la

El Consejo Permanente del Episcopado francés dio ayer a conocer una declaración y un Libro blanco sobre el aborto. La declaración es concisa, brutal, y se sitúa en la línea que ha mantenido la Iglesia de Roma desde que, hace medio siglo, se planteó el problema de la legalización del aborto: «El aborto —dice la referida declaración— es la supresión de un ser humano, un mal para la sociedad». En el Libro

afirmar que «un acto grave, como la interrupción del embarazo, se ha convertido en algo trivial».

El nuevo debate sobre el aborto ya empezó la semana pasada, cuando el presidente de la República, Valéry Giscard d'Estaing, abordó el tema en la televisión para asegurar que «el desequilibrio demográfico no tiene nada que ver con la autorización legal del aborto». Inmediatamente le respondió un «barón» del gaullismo, Michel Debré, para establecer que la falta de natalidad, en Francia, está íntimamente ligada a la legislación que permite el aborto. El líder del gaullismo, Jacques Chirac, que era primer ministro cuando se aprobó la ley vigente, declaró al mismo tiempo que «he cambiado de opinión». La ministra actual de la Sa-

La ministra actual de la Salud, Simone Veil, fue la que, en 1975, defendió la ley en el Parlamento (por ello se llama ley Veil, y

antayer la defendió igualmente, demostrando que la natalidad era ajena a la posibilidad de abortar. Los demógrafos, con múltiples estadísticas, abundan en este mismo sentido: el decrecimiento de los nacimientos, en este país, es anterior a la autorización del aborto, revelan los especialistas, que, por otra parte, exhiben ejemplos de muchos países en los que está prohibido abortar y la población continúa decreciendo.

Todos los elementos expuestos nutrirán un debate que ya no cesará hasta que el Parlamento examine de nuevo la ley. Pero, de manera inmediata, ya se prevé el aborto como tema de las elecciones europeas del próximo mes de junio. La ministra Simone Veil es la cabeza de lista del partido giscardiano, y

mucho abortar y la población continúa decreciendo. Todos los elementos expuestos nutrirán un debate que ya no cesará hasta que el Parlamento examine de nuevo la ley. Pero, de manera inmediata, ya se prevé el aborto como tema de las elecciones europeas del próximo mes de junio. La ministra Simone Veil es la cabeza de lista del partido giscardiano, y los gaullistas arremeterán contra sus enemigos de la mayoría gubernamental.

## Cinco años de la «ley Veil»

ESTHER FERRER

Tras cinco años de aplicación de la ley Veil, las mujeres francesas han comprobado, una vez más, que una ley no soluciona el problema, sobre todo si es restrictiva. La nueva campaña no irá dirigida a conseguir una ampliación más permisiva de la ley, sino la liberalización total del aborto. Esta decisión implica para la planificación familiar francesa (el *Planning*) «una posición moral», pues «una ley sigue siendo el permiso o la prohibición establecida por los otros».

La liberalización evitará, además, que muchos profesionales conscientes tengan que recurrir a la «desobediencia civil». «Si la máquina —el Gobierno— quiere hacer de vosotros un instrumento de injusticia contra vuestro prójimo, entonces yo os digo: violad la ley», escribió D. H. Thoreau en 1849.

Según el informe del *Planning* francés, en su consejo nacional, celebrado el pasado 1 de abril en París, con objeto de definir la campaña, los reproches a la ley pueden sistematizarse en los siguientes apartados:

**Gestiones.** Largas, innecesarias y culpabilizadoras. En las obligadas visitas médicas se cumple la ley informando sobre

los riesgos del aborto y las ventajas y derechos concedidos si se conserva el hijo, pero se infringe a la hora de dar una lista completa de los centros donde la interrupción voluntaria del embarazo es posible. La entrevista social (psicólogo, consejero conyugal, etcétera) es muchas veces disuasiva e indiscreta. «Obtener la autorización para abortar es una gestión humillante e inadmisibles», pues implica «que la mujer es irresponsable y no tiene derecho a disponer de su cuerpo», afirma, con razón, el *Planning*. El plazo de reflexión de una semana, obligado antes de presentar otra solicitud ante el médico, esta vez escrita, sólo sirve para retrasar la solución del problema y agravarlo.

**Mala acogida en los hospitales.** Además de la falta de instalaciones suficientes y correctas, el trato que reciben las mujeres en algunos centros es desprecioso y culpabilizador. Los médicos, que no están de acuerdo, aunque lo practiquen, tratan a las mujeres como *culpables*, y, consciente o inconscientemente, *las castigan*, añadiendo sufrimientos físicos o psicológicos: imponen un método en lugar de otro o las instalan en la misma habitación de las que vienen a dar a luz, por ejemplo.

**Dinero.** El aborto no es reembolsado por la Seguridad Social (pero si la insceminación artificial, que para muchos es *natural*, mientras el aborto es *intencional*). Los problemas que supone abortar en el hospital público hacen que muchas mujeres recurran a la clínica privada (55,5% según el *Planning*, 34% según el Ministerio), donde además pueden ser explotadas económicamente.

**Menores.** Según la ley, una menor madre puede ceder su hijo a la asistencia pública sin autorización de nadie, pero si se trata de abortar necesita la de su padre, madre, tutor o responsable legal, autorización que al tener que ser ratificada por el alcalde o la comisaría del barrio puede tener consecuencias para la joven.

El temor de los padres. La falta de dinero, la ausencia de información, el miedo, hacen que el 7,7% de los abortos tardíos realizados a través del *Planning* sean de menores de diecisiete años.

**Extranjeras.** Necesitan residencia de tres meses. Los emigrantes, que no conocen el idioma ni la legislación y carecen de medios (la asistencia médica prevista la concede la prefectura tras una encuesta), pasan con frecuencia el plazo. La única solución entonces es la sonda (la



Simone Veil, la ministra francesa que logró la introducción del aborto en su país

clínica es inaccesible para muchas). Por lo que se refiere a las españolas, nadie desconoce que hoy es Francia para ellas lo que fue en otro tiempo Inglaterra para las francesas. Cuando el pasado mes de julio (*Le Monde*, 31-X-78) murió en una clínica

sospechosa de Lourdes, a consecuencia de la falta de asistencia, tras un aborto, una joven zaragozana, en el despacho del director se encontró una lista con 120 nombres de españolas que habían establecido contacto por el mismo motivo. Según la delegada del *Planning* de los Alpes Marítimos, sólo en Bayona se reciben al año setecientos solicitudes de aborto procedentes de España y se realizan al ritmo de cuatro por semana. En Pau el ritmo es de cinco.

**Tardías.** El 47,5% de las interrupciones voluntarias tardías del embarazo son debidas a la falta o mala voluntad del médico; el 15,5%, a una defectuosa aplicación de la ley, y el 17%, a ignorancia de la misma, de la sexualidad o la contracepción. Sólo el 0,03%, siempre según el consejo del *Planning*, son debidas a negligencia por parte de la mujer.

Los responsables del *Planning* francés opinan que la legislación es ineficaz, acentúa las injusticias relacionadas con las desigualdades socioeconómicas y no deja a quienes están desprovistas de medios financieros más que la angustia, las humillaciones y la perspectiva de riesgos graves para su salud moral y física.

## El "body building", la última moda USA

Con toda seguridad la mujer de Cromañón tenía músculos y sin embargo, que yo sepa, esto no parece haberle creado problemas de virilidad al hombre de Cromañón, porque si no, ni el lector ni yo estaríamos donde estamos. Luego ocurrió lo del Neolítico, el Paleolítico, la Edad del Bronce, la del Hierro y todas las otras; ni mientras, aparecía lo de la agricultura convirtiéndose en sedentarios (extraño, porque todavía no tenían la TV), lo de la herencia, lo del nombre del padre (para que no haya errores y se la repartan a bronca limpia los descendientes legítimos), lo de la propiedad privada de los medios de producción y hasta lo de «la familia que reza unida, permanece unida» y muchas cosas más.



20-V-1981/ERE/27

-FERRER, Esther (1981a): "El «body building», la última moda USA". *Ere*, <Sociedad>, San Sebastián, 20/05/1981, pp.

27 29 [p. 27]

En el recorrido, la mujer va perdiendo poco a poco su musculatura, convirtiéndose en grasa. Se impone la carna y las redondeces. Como prueba, basta echar una ojeada a la historia del arte plagada de mujeres rollizas, pulposas, salvo en los breves paréntesis románticos, en los que lo que estaba bien visto era ser flaca (para la época, se entiende), pálida y si estaba además tuberculosa, miel sobre ojuelas, esto daba ocasión al poeta de turno, enamorado, de definir los sanguinolentos esputos de la amada, como «claveles de sangre» y muchas cursilerías más de este tipo y peores, y si la tísica se moría, cosa que podía ocurrir pues la medicina no andaba muy avanzada entonces, escribir un libro de poemas y a vivir ¡qué son cuatro días!, aunque algunos aprovechaban la ocasión para morir también de pena o suicidarse, pero hay que decir que eran los menos.

En consecuencia, poco a poco se fue imponiendo la imagen de una «señora» o «señorita» menos opulenta, porque las otras, las que trabajaban en el campo del «señorito» de sol a sol, o en la fábrica del «dueño» 12 horas al día, no podían evitar el tener músculos, limitándose a disimularlos, como Dios les daba a entender.

A partir de la segunda guerra mundial, quizá por eso del hambre y del estraperlo, se impone el fetichismo de guardar la línea (curva naturalmente) y aparece el mito de la mujer delgada (cuanto menos coman las mujeres, más queda para los hombres, pensaría más de uno), pero eso sí, sin olvidar las redondeces estratégicamente situadas. Las multinacionales, se forran estimulando el consumo de aparatos de masaje para engordar aquí (los puntos clave) y adelgazar allá. Con la ayuda de la dictadura de fajas y corsés y la tortura de los tacones «de aguja» (que al decir de los entendidos son un símbolo fálico), para parecer más alta y así, menos gorda. De una esclavitud, pasamos a la otra.

Mientras tanto el hombre, que ya para entonces había inventado las Olimpiadas, aunque durante algún tiempo dejara de practicarlas, sigue cultivando su musculatura, pero más bien a lo bestia, rompiéndose la crisma en justas y torneos, matándose violentamente en luchas fratricidas (cuestión de hacer un poco de ejercicio y no apoltronarse), destrozándose la cara y algo más, sobre un ring, o intentando meter frenéticamente una cosa redonda que llamaron balón, en el espacio limitado por una red y dos palos, que definieron como portería, por ejemplo.



A finales del siglo XIX, comienzan los culturistas a exhibir sus bíceps por ferias y mercados. Empieza la obsesión. Cualquier cosa que se parezca a un músculo, debe desarrollarse fanáticamente hasta alcanzar proporciones inusitadas. Felizmente el pene no tiene músculos, porque si no lo que hubiéramos llegado a ver. ¡My God! (Dios mío, en inglés). Pero como no hay mal que por bien no venga, esta deficiencia de la madre naturaleza, ha dado la posibilidad a otros, más sensibles ellos, de entretenerse haciéndose un nudo con «la cosa». Un hecho absolutamente histórico (que no histórico), cuyo documento fotográfico ha aparecido en muchas revistas y publicaciones del mundo occidental, pero que ERE no puede publicar, somos demasiado serios, y además correríamos el riesgo de que las izquierdas, puritanas, gritaran al escándalo pornográfico y las católicas derechas se chivaran a Juan Pablo, que a lo mejor se enfadaba y nos caía encima más de una excomunión: además de que el pueblo generoso a lo mejor dejaba de ver la televisión para divertirse intentando lo del nudo o incluso hacerse un lacito con «eso», lo que

a todas luces sería mucho más dramático, por lo de la fuerza del trabajo y todo lo que sigue.

Pero a lo que íbamos, los culturistas, viendo que la cosa marchaba, decidieron organizar concursos, «que si yo tengo un kilómetro de contorno de torax», «que si yo medio metro de antebrazo», etc., «lo otro», no lo median, quizá por prudencia. Al final, se ponían de acuerdo para decidir quién era el mejor y este mejor se convertía entonces en «Mister Músculo» y él encantado. (Actualmente incluso se habla del «orgasmo muscular», parece ser que tras un gran esfuerzo, como el que se requiere en algunos ejercicios, los músculos se relajan tanto que se experimenta una sensación de auténtico placer, en todo caso el «marketing» americano del culturismo, está ya explotando a fondo la expresión).

Mientras tanto la mujer, dulce y suave, sin un músculo a la vista, redondeada como una manzanita. Todo estaba en orden. Y de pronto... ¡ZAAAAAASSSS!, la peste llega a Europa recién importada, como corresponde, de los Estados Unidos: la mujer comienza a desarrollar su musculatura practicando el «body building», que como su nombre indica, significa «construir el cuerpo» y puesto que ya estamos en ello, ¿por qué no organizar también concursos?, y se organizan, claro.

Con la moda, comienzan también las reacciones en cadena, en forma de aburridísima retahíla, «¿pero para qué quiere la mujer tener músculos, me lo quieres decir?». Indudablemente a los hombres no les gusta la idea y afirman que una mujer musculosa, no es una mujer y que desde luego a ellos, no les va... olvidando a sus antepasados, los de Cromañón, e incluso a don Quijote por citar un ejemplo, aunque cercano, universal, que hizo lo que hizo por amor a su dama, Dulcinea del Toboso, que en realidad era una campesina garrida, fuerte, robusta y ciertamente con más músculos que el Caballero Andante.

Pero no son sólo los hombres los que están en contra, sino también buen número de mujeres a quienes la cuestión no hace ninguna gracia, cuando en realidad, ¿por qué no?, ¿es qué no tenemos los mismos músculos? si, ¿es qué esto nos puede crear problemas a nivel síquico o físico? no, ¿entonces...?, la cuestión es que la mujer ha interiorizado tanto la imagen que le han reflejado de ella, que todo lo que no corresponde a la misma, lo considera inconscientemente, como contrario a su naturaleza. Eviden-

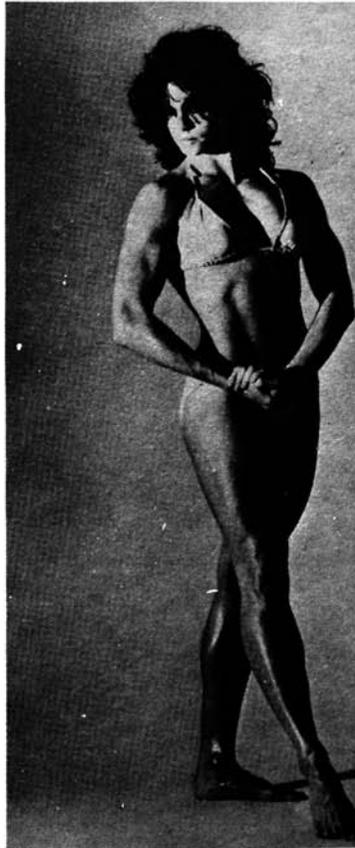


temente, resulta difícil barrer de pronto, todas las telarañas que durante siglos se han ido acumulando en el cerebro. Además, una cosa es el exhibicionismo narcisista enfermizo, que lleva a muchos y a más de una a tomar anabolizantes hormonales para desarrollar exageradamente la musculatura y otra, practicar de forma inteligente el culturismo, como por ejemplo, lo hacen Joelle y Pierrette, dos mujeres francesas que se entrenan, junto a los hombres, en el gimnasio parisino en que lo hizo la primera campeona del mundo de la especialidad, la americana Lisa Lyon (1) y que el próximo mes se presentan al concurso de Londres.

«Nosotras no lo hacemos por ganar un concurso, sino por nuestro propio bienestar, me dicen, para sentirnos bien en nuestro cuerpo, los concursos nos divierten, nos estimulan si quieres, pero sin ellos continuaríamos igual, no somos exhibicionistas, si no ganamos, nos da lo mismo. Tampoco queremos sacrificar nuestra vida a este deporte, sino que precisamente lo que pretendemos es disfrutar más de ella. No nos interesa como algunas americanas cuidar únicamente nuestros músculos, drogarnos o tomar hormonas, nosotras llevamos una vida muy sana».

«Yo, dice Joelle, antes andaba encogida, era muy tímida, pero desde que lo practico, me siento más segura de mí misma».

«Mira, añade Pierrette, yo era tímida, cuando tenía que entrar en algún



sitio donde había hombres, me temblaban las piernas de espanto, no podía ni

hablar. Salir sola por las noches, me daba terror, ahora, ni lo pienso, si mi marido no puede acompañarme, me voy tan tranquila».

«Además te cansas mucho menos, porque te quedas muy relajada, algunas veces cuando comienzas los ejercicios estás rendida, pero como tienes que concentrarte en el músculo que quieres desarrollar y en lo que estás haciendo, todas las preocupaciones se te van de la cabeza, y esto te descansa mucho. Cuando nos cambiamos de piso, tuvimos que hacer el traslado mi marido y yo a mano, del 6.º al 11.º piso, bueno, al otro día, él estaba rendido, se tuvo que quedar en la cama, yo como una flor, me encargué de todo y de los dos crios como siempre», puntualiza Joelle.

Muchos y quizá también muchas, se rasgarán las vestiduras, pero siempre habrá quien pensará, felizmente, que como todo, esto es una cuestión de intención y de saber encontrar el equilibrio entre la mente y el cuerpo, que los prejuicios es mejor enterrarlos en el baúl de los recuerdos. Indudablemente una posición crítica es necesaria siempre, pero sin que esto impida a cada una elegir lo que más le conviene; y para terminar, una cita de una clásica del feminismo, Simone de Beauvoir, que siempre queda bien, «son precisamente las deportistas quienes, positivamente interesadas en su propia realización, se sienten menos disminuidas (handicapées) con relación al hombre».

Esther Ferrer

20-V-1981/ERE/29

# “El intelectual no debe estar al servicio ni del poder ni del pueblo”

Entrevista con Bernard Henri Levy

ESTHER FERRER

**Pregunta:** ¿Por qué la «nueva filosofía»? ¿Qué hay en ella de nuevo con respecto a lo que, según usted, pudiera llamarse «vieja filosofía», la de los *maitre penseurs*?

**Respuesta:** Todo comenzó hace exactamente un año. Yo había reunido en las columnas de *Nouvelles Littéraires* textos de amigos, que son también autores editados por Grasset y tratando de encontrar un título global, que entonces yo quería fuese lo más neutro posible, encontré el de «nuevos filósofos». Las características comunes a todos nosotros son: el ser anticomunistas, antiguos maistas, nacer a la reflexión tras mayo del 68 y el haber llegado recientemente al pensamiento. Como consecuencia de todo esto, una especie de no conformismo, de antidogmatismo que se oponía a la mayoría de los filósofos que estaban a la «moda» en la época, principalmente los estructuralistas.

Con la salida del libro de Glucksmann, y sobre todo el mío, hace algunas semanas, se desencadenó una terrible polémica, en los periódicos, la radio, la televisión, lo que ha dado acta de nacimiento a esta nueva filosofía, que hasta este momento era plural, dispersa, polimorfa y policéntrica.

Nuestra posición con respecto a los *maitre penseurs* es complicada. Algunos de entre nosotros, como Glucksmann, son ferocemente hostiles a ellos, y afirma que el *goulag* estaba ya en Marx, Hegel y, ¿por qué no?, en Platón; otros, como los autores de *L'ange*, dicen que Platón es el primer pensador que ha llevado muy lejos la apuesta de la rebelión y de la revolución.

Yo, personalmente, pienso que la filosofía puede tener una función liberadora. Nací al marxismo, althusseriano, en el 68, tras la ruptura con Althusser, mi itinerario pasó por Foucault, sin el que yo hubiera muerto idiota, y después por Lacan y el psicoanálisis; otra de nuestras características es la de ser fieles al psicoanálisis. Hoy, tras la desilusión de China, del marxismo y del socialismo, me reclamo de gente que, para mí, son mis «contemporáneos» como Platón y Rousseau.

## Con el poder y contra el poder

**P.:** Teóricamente, usted está en contra del poder, del *maitre*, contra los intelectuales estilo «siglo de las luces», pero esto no le impide terminar su libro definiendo lo que considera debe ser un intelectual antibarbarie: metafísico, en el sentido angélico, artista y moralista. Este «debe ser» implica ya una función: ¿cuál?

**R.:** Responderé primero negativamente y luego positivamente. El intelectual no debe estar junto al Poder, ni al servicio del pueblo. Cuando los filósofos están en el Poder, termina todo en un baño de sangre, en una catástrofe, como se vio con la Revolución francesa o la Unión Soviética en 1917; los cerebros marxistas, pretendiendo dar a luz otra sociedad, introducían la muerte en el mundo; el estalinismo no es



Bernard Henri Levy

más que los filósofos en el Poder. Por otra parte, la función del filósofo no es tampoco estar al servicio del pueblo, lo que no implica desprecio alguno por este último, sino todo lo contrario. Lo que nos ha enseñado mayo del 68 es que no tenemos (los intelectuales) gran cosa que hacer en servicio del pueblo, la mayoría de las invenciones del 68, las hizo el pueblo, pero sin seguir las lecciones de los intelectuales. Los intelectuales al servicio del pueblo no han hecho otra cosa que enriquecer, rarificar, en el sentido de Foucault, las palabras de revuelta del pueblo, controlándolo, dirigiéndolo, nunca han sido otra cosa que los codificadores de los deseos y los apetitos de la voluntad popular; al pueblo los intelectuales le importan una higa; cuando se rebela nunca es bajo sus directrices.

Al intelectual entonces le queda testimoniar contra el horror, contra los abusos del Poder desde su propia situación; es una función humilde y mínucula: la de un testigo.

**P.:** Usted dice que en el hecho de reunirse (los hombres) hay algo que hace el *maitre* (amo) necesario e inevitable y sobre este punto enigmático, la filosofía pesimista, a la cual creo se identifica, debe interrogarse. También, más adelante, dice: «Nosotros continuaremos pensando hasta el final, pensando sin creérselo en la imposible idea de un mundo sustraído a la dominación. Pero pensar y sólo pensar en algo que sabemos absolutamente imposible, ¿no es una alienación que, naturalmente, favorece la estructura del Poder? ¿Cómo explica esto?»

**R.:** Si es verdad que una sociedad se constituye de este cuadrilátero que es el deseo, la lengua, lo real y la historia, es decir, tener pulsiones de deseo, hablar un lenguaje, estar sumergido en la trama del tiempo y tener relación con lo real, entonces digo que, efectivamente, la sociedad está destinada a la *maitrise* (dominación). Cada uno de estos cuatro puntos está forjado y modelado por el *maitre* (señor), que no es un personaje real, sino un efecto de estructura; por ello, en tanto que haya sociedad, existirá el señor, recogiendo la metáfora de Platón, mientras haya rebaho humano, habrá pastor. En esta larga historia, en este incesante deseo, que es el deseo del *maitre*, en esa monótona palabra que es su palabra, hay acontecimientos de revuelta, de rebelión, pero éstos no tienen otro sentido que la desocialización total: no son rechazables más que a condición de rehacer todo lo que hace la socialización. En consecuencia, digo «pensar sin creérselo» y lo digo porque decir sociedad sin amo me parece una idea contradictoria en sus términos; puede haber rebelión en una sociedad de *maitres*, pero la sociedad sin *maitres* es, en sí misma, una contradicción. La idea de una rebelión triunfante es contradictoria en los términos; una revolución triunfante da, efectivamente, un nuevo efecto de estructura de la dominación y da, por ejemplo, el estalinismo. La idea de que estas revueltas puedan socializarse es una idea imposible. Al fin y al cabo no digo otra cosa que lo que escribieron los anarquistas del pasado siglo: mientras haya sociedad habrá señor; eran unos

desesperados. La revolución anarquista, que es la más bella que pueda pensarse, no ha sido nunca otra cosa que el rechazo radical de lo que estructura la sociedad: el deseo, la lengua, lo real, la historia.

## El «amo», como mal menor

**P.:** Para ustedes el socialismo conduce inevitablemente a los campos de concentración, al *goulag*, la barbarie por venir (el socialismo), siguen, tendrá para nosotros, occidentales, «el rostro humano de un socialismo que reunirá las taras y los excesos de las sociedades industriales». ¿Ha reflexionado usted sobre una alternativa posible?

**R.:** Lo que occidente ha llamado socialismo no ha sido nunca más que lo que hemos conocido bajo el nombre de *goulag*, y hay muchas posibilidades de que el socialismo, incluso el eurocomunismo, sea una forma más elaborada de terror, de tiranía, pero yo nunca he dicho que sea el *goulag*. El socialismo no es un pensamiento de liberación y en este mundo atravesado por el mal, el amo se trata de elegir el menor mal, los menos malos de los amos y es probable que éstos no sean los socialistas.

La alternativa no me la he planteado porque no soy ni quiero ser un profesor, ni un inventor de mitos. Lo que puedo decir, únicamente, es lo que, teniendo en cuenta nuestros conocimientos y los medios de que disponemos, creo es la forma de sociedad más visible. Por eso estoy dispuesto a hacer un elogio del liberalismo, de la ley democrática, del humanismo, de los derechos humanos y sostener a los disidentes. No se trata de inventar una alternativa al socialismo, sino de denunciar lo que va mal, hacer frente al horror y elegir entre las formas de sociedad actualmente presentes en el mercado, la más visible.

## “No defendiendo el capitalismo, pero funciona”

**P.:** Todo lo que usted está dispuesto a elogiar son características del capitalismo. Pensemos que, a pesar de todo, usted estaba en contra del capitalismo.

**R.:** Pues se equivoca, porque yo no he dicho nunca que consideraba como objetivo primordial acabar con el capitalismo; honestamente, en lo que a mí respecta, me importa un pimiento si se debe acabar con el capitalismo; esto será el trabajo de gente mejor preparada que yo para hacerlo y, además, hoy no conozco otra sociedad que funcione más satisfactoriamente, no en lo económico, sino en lo que se refiere a la vida de la gente y a la libertad de los hombres, que el régimen capitalista. Por el momento sólo han encontrado como medios para terminar con el capitalismo de Estado o un socialismo centralizado, por lo que me guardaré muy bien de decir que la diana principal es el capitalismo. No tengo una adoración frenética por él, conozco sus horrores, pero opino que el blanco a criticar principalmente no es el capitalismo.

# Un alegato difuso

Fernando Merino:  
Conducta política.  
Barcelona, 1977.

BERNARDO VILLARAZO

La primera conclusión que sacamos de la lectura de este pequeño volumen es que el autor está definitivamente obsesionado. Los periplos interiores y exteriores de los señores ministros le sacan de quicio. No resiste, tampoco, los almuerzos de trabajo y los actos sociales en que los titulares del Gobierno interviene. Se escandaliza con las inauguraciones y la colocación de primeras piedras. Postula una espartana austeridad.

De acuerdo que la honestidad es condición necesaria e importante para el ejercicio de la política. Pero no su única virtualidad. ¿De qué nos serviría estar gobernados por hombres de una honradez inmaculada y que su coeficiente mental no supere los límites del creticismo? Sería, sencillamente, desastroso.

Podría admitirse este irritado afán de conducta puritana, si el autor no se escurre en otras afirmaciones que entran de lleno en el insulto estúpido y en la zafía arbitrariedad.

Dice textualmente: «Por todos sitios se oye hablar de democracia, pero todos los líderes aspiran a una cartera ministerial y mejor a la presidencia. ¿En qué quedamos, quieren la democracia o quieren el ministerio o la presidencia?»

Además de injusto, este aserto es cínicamente ofensivo. También es sospechoso que Fernando Merino nos diga que tiene sus ideas políticas pero que nos las oculte, como si se tratara de un enigma secreto e irrevelable.

El albadonazo, como el autor confiesa su obra, está lleno de un frenesí ingenuo y de escepticismo peculiar.

Y sostiene, sin darse cuenta, se descubre, cuando dice: «Las primeras manifestaciones de la democracia no pueden dar un balance más negativo.»

Después, sin rubor, ni sonrojo, y con un desconocimiento total del tema, afirma que la extrema derecha, la derecha, el centro, la izquierda y la extrema izquierda, para él son la misma cosa. Esclarecedora revelación.

Y continúa, menos mal que reconozca que es reiterativo, con los viajes de los ministros, el despilfarro de la burocracia, la inmoralidad administrativa, los costosos e inútiles desfiles militares, los coches rutilantes de importación para los organismos oficiales y un sinnúmero de desmanes que condena en su deslizado código moral.

¿Para qué seguir? El fenómeno de este alegato es la incoherencia, la exclusión y el resentimiento. El albadonazo tiene escasa energía. Es una estridente opinión encajonada.

## Libros recibidos

**Introducción a la sociología moderna del desarrollo.** Editorial Herder. Barcelona, 1977. 507 páginas.

**Ramón Serrano Súñer. Memorias.** Editorial Planeta. Barcelona, 1977. 557 páginas.

**Educación liberadora,** de Adam Curie. Problemas de pedagogía. Editorial Herder. Barcelona, 1977. 193 páginas.

—FERRER, Esther (1977f): «El intelectual no debe estar al servicio ni del poder ni del pueblo». Entrevista con Bernard Henri Levy. *El País*, <Libros>, 27/07/1977, p. 19

El fenómeno de las «radios libres» es, probablemente, uno de los más significativos de los nuevos cauces de comunicación que una sociedad superdesarrollada crea y genera en su propio seno. Si en un principio las primeras respuestas al sistema establecido fueron las publicaciones *underground*, con una difusión muy limitada y en cierta medida elitista, el potente mercado de la música pop potenció la aparición de las «radios piratas». El nuevo fenómeno de comunicación no es otra cosa que la utilización de los medios marginales con un discurso de distinta significación: lo que las «radios libres» replantean son aquellos temas de indudable repercusión social, desde informaciones políticas y laborales a denuncias constantes de los desastres ecologistas. Sobre todo ello informa desde París Esther Ferrer.

**Creda en París la Asociación por la Liberación de las Ondas**

## Las «radios libres», un fenómeno en auge

Se acaba de crear en París la ALO (Asociación por la Liberación de las Ondas), cuyo papel será, sobre todo, garantizar la independencia de las radios con relación a los intereses comerciales y a las presiones políticas, además de estructurar las normas técnicas sobre las emisoras y las atribuciones de frecuencia. Asegurará un trabajo de coordinación y de investigación, la defensa jurídica y política de las experiencias autónomas, así como su esencial coordinación, luchando por el reconocimiento de la existencia de las radios libres frente al monopolio del Estado. ALO reagrupa, por el momento, creadores, hombres de *los mass media*, intelectuales y representantes de las radios libres ya existentes o en formación: entre ellas, Gilles Deleuze, Gerard Fromanger, Félix Guattari y Michel Foucault.

ALO está en contacto con sus equivalentes extranjeras, FRED, en Italia; Community Communication, en Inglaterra, y otros grupos que ayudan a consolidar esta tendencia a la comunicación local que se desarrolla en el mundo entero. Está en proyecto la preparación de una jornada nacional de radios libres, en la que todas las emisoras emitirán, a la misma hora, un programa diferente.

«Una ley está caduca cuando nadie la quiere», afirman los responsables de la ALO. Las radios libres proliferan en Francia: Radio Campus, Radio Activa, Radio Verde, Radio Verde Fessenberg, Abesses Echo del 18, Radio Delirio-Azul, Radio Libre 44, Radio Hilo Azul, Radio 93, etcétera, y en el extranjero, como Radio 88, en Suécia; Radio Ciudad Futura y Radio Alicia, en Italia (que han conseguido que se declare «anticonstitucional» el monopolio), pero los poderes públicos prefieren callarse y reitiran a propósito de las radios libres el único gesto de que son

capaces cuando una necesidad nueva sobrepasa sus capacidades de asimilación: la interferencia, para impedir la audición y los procesos judiciales.

### Un modelo: Radio Alicia

«La policía derriba la puerta, entra...» «Todo el mundo manos arriba.» «Nos dicen que nos pongamos manos arriba.» «Detengan esa transmisión.» «Se acercan para arrancar los micros.» «La primera barricada electrónica acaba de caer», estas palabras fueron un programa histórico de Radio Citta Futura de Roma, transmitido el 12 de marzo de 1977. El día anterior, Francesco Lorusso, militante de Lotta Continua, les lanzó a la calle, los acontecimientos se transmiten en directo a través de las radios libres, entre ellas Radio Alicia, animada por Franco Berardi (*Bifo*), uno de los principales teóricos de la nueva rebelión, «autónomos creativos, que a raíz de estos acontecimientos fue acusado de «iniciación moral a la revuelta» y tuvo que huir de Italia.

Radio Alicia, de Bolonia, la «ciudad vitrina del comunismo», es una emisora célebre en toda Italia, modelo de muchas otras y la primera en lanzar la experiencia de la «guerrilla de la información». Una voz que, como dice Guattari en la introducción del libro *Radio Alicia-Radio Libre*, «opone al deseo de poder de los discursos del orden, el poder del deseo contra el orden del discurso». Una radio que «conspira» en el sentido de respirar con, respirar juntos, y cuando esta «conspiración/respiración surge, se infla, se hace oír en el radio, es toda la producción/circulación de signos emitidos por el poder la que se interfiere». Una radio abierta a los que hasta ahora estaban empujados: emigrantes, mujeres, marginados. «Un intento de sa-



Radio Varte, una concepción distinta de la información

ARCHIVO

botear los cerebros donde se almacena la información.» La voz de Radio Alicia es la voz del deseo; por ello no es la radio de un grupo; pues «los grupos representan una realidad política ordenada constitucionalmente, destinada a la institucionalización, al poder. La radio del poder quiere reducir el deseo al silencio y la subversión al orden», pero Radio Alicia quiere «acabar con la dictadura del «significado» e introducir el delirio en el orden de la comunicación, dejar hablar al deseo, la rabia, la locura, la impaciencia y la desobediencia». Por eso es una radio que molesta en la Italia del compromiso histórico, puesto que representa «la disidencia» al mismo, luchando por la insurrección del «movimiento» de todos los aparatos y la «eterna seriedad en la política», «desuavizando el lenguaje estereotipado y diciendo de otra forma aquello que no «debe» decirse de ninguna. Radio Alicia recorre «transversalmente los órdenes» (de la familia, la Iglesia, el Estado...), para «recomponerlos de una manera creativa». Su intención, liberar la fantasía (*la imaginación al poder*, se decía en mayo del 68), pues hemos sido «sueñados del lenguaje» que «sapezitado de toda contradicción, está en consecuencia extirpado del sujeto»; para Radio Alicia, la cultura es la historia de un robo y se impone una restitución, «está en consecuencia extirpado del sujeto»; para Radio cabo es «que cien flores se abran, que cien radios transmitan».

### Radio Verde: radio ecológica

A imagen y semejanza de las radios italianas, las francesas comienzan a «florecer», anunciando como pueden la fecha y hora de transmisión, y siendo interfiereidas, con gran eficacia, por la ORTF. Entre ellas, las dos que han dado más que hablar esta

temporada: Radio Verde, que se apoya en el movimiento ecológico, por ser una «corriente política no sectaria» y que, como dice W. S. Burroughs, desea «devolver el verde a las flores y a la jungla, al río y al cielo», y Radio Hilo Azul, sobre el soporte de «los jóvenes lobos giscardianos», cuyo propósito, entre otros, es «morir un poco menos idiota», según sus propias manifestaciones.

Radio Verde no desea limitarse únicamente a los temas ecológicos, sino afirmar «una originalidad» propia rompiendo con el discurso radiofónico tradicional impregnado de consolaciones y consejos de los que tienen la «experiencia», el «discurso» y «el sentido común».

Radio Verde tiene la voluntad del peligro de la invasión de las radio comerciales, si éste llega a desaparecer un día. Para ello, desde sus comienzos, el 16 de mayo pasado, en que realizó una emisión sorpresa no interfiereida, dispone de un material que le permite emitir en frecuencia modulada, subempleada en Francia (con objeto de «comportarse irreprochablemente» ha puesto a punto un sistema para no interferir las bandas reservadas a la aviación y a las ambulancias), de un soporte militante, puesto que se apoya, sobre los comités de *Paris Ecologia y Amigos de la Tierra* de cada barrio; de un público potencial que es el electorado ecologista, que tiene poco de marginal y de una concepción de la radio «diferente», que quiere acabar con la «contaminación sonora» reinante, asegurando una información descentralizada, sin beneficios económicos, y de unos programas que están al nivel y a la medida de la esperanza suscitada por el proyecto. Felizmente, las exigencias de una producción sonora dulce, sin propaganda ni publicidad, ha atraído a los profesionales de la radio, que ponen su competencia al servicio de los comités.

Su principal preocupación es «evitar que el proyecto más excitante de los últimos meses, se reduzca a un *galder* más de nuestra sociedad liberal avanzada».

### Radio Hilo Azul

Junto al verde de la radio ecológica, el azul de «la radio a los colores de la Francia», Radio Fil Bleu, que emitió por primera vez el 12 de julio. Su objetivo principal: luchar contra el monopolio de la ORTF, que es «inexistente», puesto que la realidad de las radios periféricas lo ridiculiza. Radio FB rechaza trabajar en la clandestinidad, afirma que «solo el servicio público de la radio es monopolio del Estado, pero no la radio en sí misma, las radios libres no tienen nada que ver con este monopolio» que, además de ficticio, es contrario a la constitución, cuando dice: «Todo hombre es libre de hablar, escribir, informar o publicar. Puede por medio de la prensa, o por cualquier otro, expresar, difundir y defender toda opinión». Caso de que sea condenada, RFB recurrirá al tribunal de La Haya, a Strasburgo y Viena, donde la comisión de los derechos humanos vigila para que sean respetados los acuerdos de Helsinki, donde se afirma la libertad de expresión e información.

Los promotores de la juventud giscardiana pretenden ayudar a salir de la incomunicación que todos sentimos en nuestras vidas profesional y privada», y se dirige especialmente a un público entre dieciocho y 45 años, de estudiantes, cuadros y profesiones liberales.

Para la oposición, Radio FB no es más que un jalón en una operación política de envergadura. Los giscardianos temen las elecciones de 1978 y saben que «hacer saltar el cerrojo de la información» puede serles muy útil

### suave o, el pirata sueco

También los países nórdicos han sido contaminados por la epidemia «radio libre», y han surgido emisoras como Radio 88, que se autodefine como «el pequeño catalizador pirata que cuestiona todo el sistema. La pequeña calamidad radiofónica sin bozal, la caquita de mosca sobre la ventana, bien limpia, del bienestante sueco» e ironiza sobre sí misma al preguntarse: «¿Cuándo nos meteremos en nuestra cabaleta que las leyes y los reglamentos están hechos para protegernos contra nuestras infectadas opiniones personales?». Radio 88 desapareció «absorbida» por las interferencias y la policía, pero otras surgen, puesto que cada vez se siente más la necesidad y el deseo de cambiar la monotonía de unas emisiones programadas para adormecer. En este caso, el aparato judicial está llamado a juzgar no un delito, sino una situación política y su muchas las voces que se levantan pidiendo terminar con un monopolio que impide el ejercicio de un derecho: el acceso a las ondas, que es una parte del derecho a la libertad de expresión y de los derechos humanos.

**PARCELAS**  
con agua, luz,  
viales y telefono  
a 200 pts. m.<sup>2</sup>  
*Finca*  
**Casalonga**  
tels. 419 27 51 y 419 85 19

**JARDIN DE INFANCIA**  
**Koko**  
ZONA ARTURO SORIA  
DE UNO A SEIS AÑOS  
● AMPLIOS JARDINES  
● ENSEÑANZA PERSONALIZADA  
● ORIENTACION PSICOLÓGICA  
● SALLET JUDO NATACION  
● INGLÉS CINE  
● COMEDOR MICROBUSES  
Guadalupe Arango, 15.  
Telf. 259 24 32  
(Entrada: Arturo Soria, 247)

**AUTOHERRAMIENTAS.**  
S. L.  
Se pone en general conocimiento que esta Compañía, a partir del presente mes de octubre, traslada su domicilio SOCIAL a su establecimiento de la calle de Ayala, n.º 110, de Madrid.  
Madrid, 1.º de octubre de 1977.  
El Secretario.

**INVERSIONISTAS**  
**MAGNIFICA**  
**OPORTUNIDAD**  
Local comercial 550 m.<sup>2</sup> en dos plantas.  
Paseo Rosales.  
Aire acondicionado y todos los servicios.  
Vende particular directamente.  
Interesados llamar en horas de oficina al telefono 247 53 04.

**PAVIMENTOS**  
**ESPECIALES**  
para garajes, fábricas, almacenes y naveas.  
Información: 244 55 21 y 244 51 86.

"Los que continuamos fieles a los ideales de "Mayo 68", somos los que militábamos ya antes. Quienes descubrieron las ideas revolucionarias, entonces, en su mayoría hijos de burgueses, estaban allí para triunfar en algo, no para dedicar años y años de su vida a hacer avanzar el movimiento obrero", afirma Arlette Laguiller, militante ~~desde los primeros años~~ <sup>desde los 15 años</sup> ~~de la época~~ <sup>50, durante</sup> hoy de "Lutte Ouvrière" y la única candidata en las próximas elecciones presidenciales. "Muchos de ellos ~~continua~~ - se descorazonaron muy pronto y hoy están perfectamente integrados. La causa obrera es un trabajo a largo plazo, salvo en los periodos revolucionarios y "Mayo 68", no fue una revolución".

No, en efecto, no fue una revolución. En esto están de acuerdo prácticamente todos, <sup>atribuyeron al movimiento esta dimensión</sup> ~~incluso quienes en la época, atribuyeron a este movimiento esta dimensión~~ La politización, afirman algunos, fue más aparente que real, no estaban claros ni los objetivos ni las perspectivas y, sobre todo, nadie quería asumir las responsabilidades de tomar el poder. Los estudiantes, querían entregárselo a los obreros, pero estos, que se adherieron al movimiento con muchas reticencias al principio, tampoco lo querían y las organizaciones políticas, sindicatos y partidos, como no lo desencadenaron - en realidad, fueron los primeros sorprendidos - hicieron todo lo posible por pararlo, actuaron mal y tarde.

Entonces, si no fue una revolución que fue? "Una revolución un poco fiesta, una fiesta un poco revolución", como escribiría Viansson-Ponté en "Le Monde" aquella primavera?

"Para mi, no fue en absoluto una fiesta" - nos dice Michellè Kat, pintora cotizada ya antes del 68, hija de militantes comunistas y miembro ella misma del PCF de los 15 a los 31 años y que en el 68 tenía 32 - "fue muy duro, pague muy caro el poner en cuestión la sociedad, sus valores, la familia por ejemplo, mi matrimonio se deshizo y eduqué a mis hijas sola. Deje de pintar durante 5 años, no podía, la militancia me lo impedía psicológica y físicamente, me ocupaba todo el tiempo además, en consecuencia, no hice la carrera que hubiera podido hacer".

El caso de Michelle Kat es representativo, los más generosos, los que más dieron, fueron sin duda los que pagaron más "Mayo 68 me traumatizó completamente. Participé desde el primer momento en los Talleres de la Escuela de Bellas Artes, se

- 2 -

gacian cosas estupendas, hasta que la "Commission des mots d'ordre", maoista, se instauró entonces la censura de imágenes. Aprendí las consecuencias de la predominancia política, fue duro, pero también aprendí otras cosas que quizá solo podían ser aprendidas a través de "Mayo 68". Hoy que estoy más allá de la revuelta y de la compasión, quizá más cerca de la segunda que de la primera, diría que fue una revuelta cultural fundamentalmente".

Cultura, una palabra clave de "Mayo 68", una cultura "contestada" a todos los niveles, pues es "como la mermelada, cuanto menos hay más se extiende" y revuelta, otra, inesperada e incómoda, "como un grano de arena en el ojo de las instituciones, tanto de izquierdas como de derechas y del poder organizado"; una revuelta contra, "el viejo mundo", como se decía entonces ("corre compañero, el viejo mundo viene detrás nuestro", "obrero tu tienes 20 años, pero tu sindicato tiene un siglo"), contra ese en el que "la garantía de no morir de hambre, esta compensada por la garantía de morir de aburrimiento".

Aburrimiento, otra palabra importante, pues en Mayo 68, el aburrimiento, como la vergüenza, eran "antirrevolucionarios".

"Efectivamente, el poder de la época era profundamente conservador, estancado y a-b-u-r-r-i-d-i-s-m-o, un poco más y nos morimos de aburrimiento. Pero precisamente ese aburrimiento, contenía en sí fuerzas que explotaron para intentar despertar a este país de su letargo, un país con una cultura decimonónica, pre-industrial, que para lo único que servía era para integrar a la gente cada vez más en el sistema. El 68, fue una tentativa mal hecha y sin duda mal comprendida, incluso por nosotros mismos, de una sociedad anarquista, antiautoritaria e igualitaria", nos dice Henri Cueco, hoy profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, entonces miembro del PCF, del que se salió más tarde por las mismas razones por las que entró "por moral política" y uno de los miembros fundadores de la "Jeune Peinture", en lucha por una práctica diferente del arte, aquella que no se encerraba en "su historia" sino que entraba de lleno "en la Historia", con la que se encontraron un día, al salir de una reunión en la que precisamente trataron el tema "estaba en la calle, ante nosotros, en las barricadas, todo el gru-

po de la "Jeune Peinture" participó en los talleres, en todas partes. Nosotros a la "revolución" del 68, la llamábamos "revo", que hace pensar más en "rêve" (sueño), que en revolución, pues hacía falta ser ingenuo para pensar que aquello se parecía a una revolución".

Es también la opinión de Claude Zaidman, actualmente profesora de Sociología en la Universidad parisina de Jussieu, quien en el 68 acababa de terminar sus estudios en la Sorbona y había comenzado justo a trabajar en el laboratorio de Alain Touraine, en un estudio sobre los movimientos sociales, quien le encargó realizar las encuestas en la Universidad de Nanterre entre profesores y alumnos, "no, no fue una revolución, fue sobre todo una revuelta antiautoritaria. La primera protesta fue contra la prohibición de que los chicos entraran en los dormitorios de las chicas. Se trataba de transformar la sociedad, la relación con lo político, la forma de "pensar la sociedad" y los problemas sociales. Pero fue sobre todo, la liberación de la palabra, salir a la calle y hablar con todos sobre todo. El 68 supuso también, una reflexión crítica del militantismo tradicional, que trajo como consecuencia, el nacimiento del MLF, al cuestionar las mujeres, en profundidad, ese militantismo en el que sistemáticamente los hombres eran los jefes".

"No no hubo revolución en el sentido clásico del término - afirma también Prisca Bachelet, quien en el 68, ya había realizado la ruptura, pues comenzó a militar a los 14 años en la Federación Anarquista y luego en los sindicatos estudiantiles en la Sorbona, donde se graduó en Filosofía - "no había tampoco líderes de ese tipo, sino líderes de palabra, buenos intérpretes, pero no dirigentes en el sentido de responsables del movimiento. Yo tenía 26 años y acababa de empezar a trabajar en el Servicio de Acción Cultural de la Municipalidad de Nanterre, vivía a un paso de la Universidad. Cuando comenzaron los problemas, una responsable me pidió que, dada mi experiencia anterior, fuera a convencer a los estudiantes de que darse tranquilos. Me vi sumergida así en "mayo 68", en ese movimiento libertario, que para nosotros era algo amplísimo, pues comprendía todos aquellos que querían participar donde fuera y en el terreno que fuera. No queríamos ser recuperados ni encuadrados por las organizaciones políticas tradicionales. La huelga general, no

- 4 -

la decretaron los "líderes", ni las organizaciones, se desencadenó espontáneamente".

Espontaneidad, otra característica del movimiento: prioridad a lo vivido a la sensación sobre la experiencia, lo sensorial sobre lo intelectual. Prioridad también del presente, que se niega a dejar capitalizar los acontecimientos por los libros, y de la realidad frente a la teoría, pues cuando "la realidad se duerme en las aulas, se despierta en la calle".

Qué queda hoy de ese movimiento irreverente ("lo sagrado, he aquí el enemigo", "violad vuestra Alma Mater"), irónico ("te quiero... dígaselo con adoquines", "no me liberes, de eso me encargo yo"), subversivo ("una revolución que pide que nos sacrifiquemos en una revolución de papa", aunque también estaba escrito sobre los centenarios muros "en las universidades francesas, 6% de los estudiantes son hijos de obreros, pero en los reformatorios/prisión, el 90%"), delirante y mesiánico ("sed realistas, pedid lo imposible", "la imaginación al poder"), sincero ("quiero escribir algo, pero no sé qué") y "divertido" ("amaros los unos sobre los otros", "la ortografía es una mandarina", "el arte está muerto, esto no lo remedia ni Godard"), que tenía la pretensión de renovarse permanentemente ("desabroche su cerebro tan a menudo como su bragueta")?

Que queda hoy de la crítica de la sociedad de consumo, de la sociedad del espectáculo ("arriba la información, abajo la Teleinformación") o del movimiento de liberación de las mujeres?

En fin, qué es lo que queda de Mayo 68, si algo queda?

"Si quedan cosas - responde Alain Krivine de la Liga Comunista Revolucionaria - el 68 marcó de forma indeleble a toda la generación que participó y que hoy está activa profesional y políticamente. Por ejemplo, en la crisis del partido comunista, quienes acaban de organizar la escisión, los "renovadores" reunidos alrededor de Pierre Juquin, tienen todos entre 40 y 50 años, es la generación que hizo el 68. Pero quedan también otras ideas, por ejemplo la de <sup>que en</sup> una sociedad capitalista abanzada, puede surgir un levantamiento de

masas, de jóvenes trabajadores, y otras que aunque no han dado lugar a movimientos permanentes y estructurados, han penetrado incluso el movimiento obrero oficial, entre ellas lo que toca al movimiento de liberación de las mujeres, al problema de la emigración, las ideas de autogestión, aunque es una palabra ésta, recuperada hoy por la izquierda reformista".

En el 68, hace 20 años, el aborto era todavía ilegal y la contracepción, justo empezaba, <sup>antes</sup> aunque había una ley votada antes, el decreto de aplicación, que permite que sea efectiva, no se votó hasta 5 años después, en el 72, además de que en aquella época, las menores para conseguir la píldora, necesitaban el permiso de sus padres.

De todo esto sabe mucho Catherine Lesterpt, una de las dos permanentes del "Planing Familiar" francés, responsable a nivel nacional y que abandonó por el momento su profesión de geógrafa, para dirigir el Planinf, "El Planing me ayudo cuando yo lo necesitaba y ahora pago mi deuda en la medida de lo posible. Si creo que quedan cosas todavía de Mayo 68 a muchos niveles, pero sin duda por lo que respecta a la mujer, la contracepción, el aborto etc. las mujeres tomaron la palabra, comenzaron a plantearse todos los problemas a nivel feminista, muchas abandonaron la militancia tradicional, se dieron cuenta que podían jugar un papel político importante, tanto a través de los grupos mixtos como los no mixtos. Yo tenía 12 años en el 68 - continúa - iba a un liceo que le decían "rojo", porque estaba muy politizado. Hice mi primera huelga a los 13 años, en el 69, los acontecimientos del año anterior nos marcaron. Empezamos hablando, luego nos reuníamos, militábamos, yo milité muchos años en un partido, llegué al feminismo tarde tras reflexionar sobre el poder patriarcal y el machismo, incluido el de los partidos políticos. Creo que quedan cosas del 68, se han producido cambios, la mujer ha cambiado, es un hecho de sociedad irreversible, que ha producido ya y producirá en el futuro, muchas transformaciones".

Xavière Gautier, escritora (acaba de publicar su último libro) y fundadora de una revista de mujeres en lucha "Sorcières" que intentaba poner de relieve la especificidad de la mujer en materia de creación, es menos optimista, "soy muy pesimis-

- 6 -

ta, en mi opinión queda muy poco o casi nada, dejando de lado claro los logros respecto al aborto y la contracepción, porque en el trabajo las mujeres siguen diá ríminadas. Hoy decir "soisenthuitard" es casi un insulto; Yo no me arrepiento de nada, vive el 68 como algo fantástico, pero siento que hay una especie de cierre hacia todo lo que entonces queríamos abrir. Por ejemplo, por lo que se refiere a la escritura, lo que toca la especificidad femenina, es tabú. Ciertamente es quizá que las mujeres gozan de mayor libertad al escribir que antes, que se editan más y se hacen oír de una forma más propia, pero todo esto, a condición de no decirlo, de no mentarlo, de no tratar el tema. Pero hay otros aspectos también, en los que creo hemos regresado. Soy de la generación que se educó en los ideales de la resistencia, la lucha anticolonialista, la independencia de Argelia, luego en el 68 el Vietnam, etc. Hoy los franceses, no reaccionan ante el hecho de seguir manteniendo una colonia como Nueva Caledonia, les parece normal, voy a las manifestaciones, somos poquísimos los que todavía se sensibilizan a este problema. Ciertamente es que queda "SOS racismo", que tiene todavía el color de "Mayo 68", felizmente...".

El décimo aniversario, dio lugar a una abalancha de publicaciones, el vigésimo, repite el mismo fenómeno, entre los libros aparecidos recientemente, dos, "Generación" (en dos volúmenes, los años de ~~seve~~ "Vel primero, los años de "poudre", el segundo) de Hamon y Rotman,

"Para mí, comienza a decir Rotman, mayo 68 tiene dos posteridades posibles, la primera inmediata y política, que ha dado lugar todo el "gauchisme" político de los 70 y otra cultural, en el sentido más amplio del término y que es la más importante porque por un lado ha matado a la otra (el gauchisme político), sobre todo a través del feminismo y además ha afectado profundamente la sociedad francesa de hoy. Hemos pasado de un país arcaico culturalmente y en sus costumbres, a la vida moderna, esta transformación fue obra del 68. Desaparecido el mito revolucionario, son muy pocos los que hoy en día creen en que el mundo puede transformarse de golpe "quirúrgicamente", se mantiene lo cultural, la aspiración a una sociedad más justa, por ejemplo. En el 68 hubo dos movimientos que se combinaron, el mesfánico (creencia en un mundo mejor por el hecho revolucionario) y el

democrático y libertario, más profundo, que portaba valores que son todavía hoy actuales, aunque sin duda la dimensión utópica ya no existe (para ello hace falta la creencia), no se ha renunciado a todos los valores".

También Madelaine Hersent sigue creyendo en el 68, estuvo presente entonces en las barricadas - estudiaba sociología en Nanterre - y está presente hoy en otros terrenos, dirigiendo un Buro de estudios, " si han cambiado cosas, sobre todo para quienes estuvimos activos entonces, hemos cambiado nuestra manera de concebir el trabajo y en lo cotidiano. Hemos hecho un esfuerzo por trabajar en autogestión, con igualdad de salarios e intervenir a través de nuestra vida profesional en los "enjeux" políticos. Por ejemplo, todo el reconocimiento de las minorías, homosexuales, emigrantes, etc. viene de mayo 68.

Pero las mujeres nos dimos muy pronto cuenta, en las mismas barricadas, que en realidad contábamos muy poco, de aquí nació luego el MLF, en el que las lesbianas sin duda tuvieron una parte muy activa, con un sentido crítico, poniendo de relieve todas las formas de opresión, entre las que se cuenta la de la mujer".

"Queda y no queda, dice Cusco, 68 marco el fin de las utopías y el "debacle" del PCF, sin duda, pero han quedado cosas por ejemplo, en las relaciones maestros alumnos, hoy es diferente, más simple. La autoridad moral del profesor, no está inevitablemente asimilada a la noción de poder a ejercer, como antes del 68. Es posible que los alumnos tengan menos necesidad de la muerte simbólica del padre, sobre todo porque este padre no se presenta como poderoso ni castrador. Esto le protege contra la violencia. Por lo que respecta al mercado del arte, por el contrario, sigue dominado aun más que antes por el poder del dinero. En el 68 era un mercado de "bricolage", hoy es científico, se aplican las técnicas más avanzadas del marketing. Si hubiera otro 68, se haría negocio hasta con las barricadas, se comprarían los derechos, se transformarían inmediatamente en mercancía".

También Prisca Bachelet piensa que han cambiado muchas cosas en el terreno de la educación, "se ha hecho un trabajo en todas las capas sociales, el reconocimiento de las minorías, el problema de los refugiados, el movimiento antipsiquiátrico, etc. Es cierto que la sociedad capitalista sigue en su lugar, y que soporta muy

- 8 -

bien la crisis, pero también es cierto que se ha hecho un trabajo muy grande en la enseñanza, yo formo profesores, me ha tocado muchas veces trabajar con maestros jóvenes, que iban al instituto en el 68 o simplemente abandonaron la universidad entonces, y hoy se ganan la vida como maestros, o maestros suplentes. Bueno, muchos de ellos, han realizado y realizan un trabajo increíble en zonas pobrísimas, de emigración, realmente abandonadas. Todo esto es herencia del 68, solo que no se ve, no es aparente. Personalmente pienso, que el viejo topo salió, asomó la nariz muy fuerte en el 68, enseñó a mucha gente el camino, y volvió al fondo de la tierra, pero sigue excavando y dentro de una, de dos, quizá de más generaciones, saldrá de nuevo".



**MAY PICQUERAY:**

## “Ni Dios ni dueño”

Con los campesinos de Larzac en el verano de 1975, porque los militares quieren expulsar de sus tierras a 103 familias «para poder jugar ellos a su guerra», contra la extradición de Klaus Croissant «nos manifestamos ante el Ministerio de la Injusticia, no sirvió de nada, los sacaron como ladrones», protegiéndose contra las granadas de los CRS en la manifestación antinuclear de Creys-Malville... en todas partes donde hay que defender una causa justa, repartiendo panfletos, pegando

carteles, consiguiendo documentaciones falsas (¿cuántas durante la ocupación nazi en Francia!), protegiendo a los escapados de Hitler,

Mussolini o Stalin, a los republicanos españoles, a los «refractarios» de todas las procedencias, a los insumisos, los partidarios de la desobediencia civil y militar, allí está May Picqueray, May «la refractaria», que acaba de publicar un libro «Por mis 81 años de anarquía».

Hoy, a los 82, bien llevados y cumplidos, el lema de May sigue siendo el mismo que inspiró su vida entera «Ni Dios ni dueño». La conversación con

May, en su reducido apartamento de un barrio popular de la «banlieue» parisina, además de interesante, es divertida, May no tiene nada de la típica

«ex-combatiente» que cuenta sus batallas llevada por la nostalgia del pasado. May vive el presente y de una forma muy activa y únicamente aco-

sada una y otra vez por preguntas, al ver que no hay otra solución, se decide a contarnos su infancia infeliz. «fui siempre una rebelde, mi madre me convirtió en rebelde, me maltrataba, me pegaba, no podía soportarlo, me rompía los libros, mi bien más querido...», su juventud, el breve y desgraciado matrimonio, su llegada a París, el contacto con los ambientes anarquistas, el encuentro con Sébastien Faure. «me guiaba en mis lecturas y me criticaba también», el breve paso por la Universidad, abandonada para empezar a trabajar, su militancia sindicalista, las noches pegando carteles, asistiendo a las reuniones y mítines de «nuestros enemigos políticos» para contradecirlos, las manifestaciones del 1 de mayo con los obreros de la construcción «fueron ellos quienes me enseñaron a defenderme y batirme contra la policía que nos maltrataba brutalmente, nos hacían un daño atroz subidos sobre sus caballos, en aquellas manifestaciones del primero de mayo, que no tienen nada que ver con las de ahora, que parecen procesiones», el caso Sacco y Vancetti.

«Eran dos inocentes condenados únicamente por ser anarquistas, en Francia el Comité de Defensa animado por Lecoq y Faucier, luchaba por salvar la vida, pero la gran prensa parecía ignorarlos, la izquierda hablaba poco, sólo «Le libertaire» mantenía una campaña activa. Un día, cogí un envoltorio de perfume de lujo, metí en él una granada explosiva y propaganda en favor de Sacco y Vancetti y lo envié a la Embajada americana de París. Sabía que los secretarios que lo abrían eran antiguos de la «American Legion». Efectivamente, el que lo abrió se dio cuenta inmediatamente y lo lanzó al otro lado de la habitación donde explotó cuasando sólo daños materiales. Yo conseguí mi propósito, que se iniciara una campaña de prensa.»

ERE.—Esto fue antes de su viaje a Rusia, donde los anarquistas no tenían tampoco ya una vida fácil ¿Cómo vivieron ustedes los acontecimientos de 1917?

M.P.—Sí, fue en 1921, antes de mi viaje. Para nosotros 1917 fue el entusiasmo, incluso hubo compañeros que se hicieron del partido, pero duraron poco tiempo... Estábamos emocionados, seguíamos los acontecimientos con pasión. Luego vino la desilusión. Ya antes de mi viaje a Rusia, sabíamos cosas, compañeros desaparecidos etc. Cuando en 1922 me tocó ir formando parte de la Delegación Francesa de la Federación de Metales al Congreso Internacional Sindical de

Moscú, paré en Berlín para visitar a Emma Goldman y Sacha Berkman que, deportados por los americanos a Rusia, habían vuelto decepcionados. Hablamos toda una noche, nos contaron lo que habían vivido, la catástrofica situación del país, muchos de nuestros compañeros anarquistas fusilados, en prisión o deportados a la lejana Siberia, ellos que lo dieron todo por la revolución. El nacimiento de la tcheka creada por Lenin, el terror que

cuestión. Cumplió su promesa, al cabo de algún tiempo, los dos compañeros anarquistas fueron liberados. Yo sabía muy bien la lucha que Trotski y Lenin habían mantenido contra el zarismo, pero yo, les vi únicamente como hombres de poder, ejerciendo un derecho de vida y muerte sobre la población.»

ERE.—Más tarde, surge de nuevo la esperanza con la guerra de España y usted se pone otra vez en marcha...

- 
- Definirme como anarquista sería pretencioso, es tan difícil serlo de verdad...»
  - «Soy antimilitarista convencida».
- 

ejercían los bolcheviques... Los dos habían estado en Cronstadt, miles de hombres y mujeres detenidos, muertos. El responsable de esta matanza fue Trotski, pero Lenin le dejó hacer... Emma y Sacha me facilitaron dirección de compañeros que vivían en la clandestinidad, perseguidos, que me informarían al margen de la versión oficial y me pidieron que intentara conseguir la libertad de dos anarquistas, Mollie Steimer y su compañero Senya Flechine. Terminado el Congreso, la delegación fue invitada a una cena privada en el Kremlin con la vieja guardia, Lenin, que estaba enfermo, no asistió; yo estaba sentada entre Zinoviev y Lozovski. A los postres Trotski pidió una canción, como era la única mujer presente, querían que cantara yo. Acepté, naturalmente, me subí en la mesa y canté «El triunfo de la anarquía» de Charles Avray, les sentó muy mal, pero se lo aguantaron...»

ERE.—A pesar de todo Trotski le recibió más tarde e incluso le ayudó, aunque usted se negara a saludarle.

M.P.—Sí, reconozco que cuando me concedió la audiencia fui muy poco diplomática, sobre todo teniendo en cuenta que iba a pedirle dos vidas. Fue en su despacho del Kremlin, Trotski con su hermoso uniforme blanco nos acogió con una cortesía fría, me tendió la mano, instintivamente metí la mía en el bolsillo, me preguntó por qué no le estrechaba la mano, le contesté, soy anarquista, entre nosotros está Makhno y Cronstadt. Luego le expuse el caso, me prometió que estudiaría la

M.P.—Sí, fue una nueva esperanza... en aquella época yo tenía ya dos hijos, vivía momentos difíciles, me dediqué a ayudar a los niños que son siempre las primeras víctimas. Recogíamos a los niños perdidos, a veces íbamos a Barcelona, anotábamos cuidadosamente dónde y cómo los habíamos encontrado, junto al cadáver de sus padres, o en brazos de su madre muerta. Algunos no sabían ni su nombre, era un trabajo durísimo, a veces sus parientes, si vivían, estaban en campos de concentración diferentes. Cuando creíamos que habíamos localizado a una familia, resultaba que no, que eran otros López, o Rodríguez, que no tenían nada que ver y vuelta a empezar. Una guerra terrible que se perdió por el sabotaje de los rusos...»

ERE.—Luego vino la segunda guerra mundial, esta vez sus esfuerzos van dedicados a los prisioneros en los campos con el de Le Vernet por ejemplo.

M.P.—Sí, había de todo, italianos, yugoeslavos, brigadistas internacionales, españoles... los trataban como bestias, algunos se volvían locos, no podían ni suicidarse, no tenían nada. He visto hombres cubiertos únicamente con un trozo de saco atado alrededor de la cintura con una cuerda, sin ropa, ni alimentos, ni medicinas, era horrible. En mi libro cuento las disputas que tenían entre ellos para ir a vaciar los depósitos de los retretes. Al principio yo creía que era porque esto les permitía salir del campo, pues los echaban en un río cercano... pero no era esa la razón. Cuando tiraban los

pagne de l'au-  
monstre en gare  
d'Hendaye  
à la fin de 1949



Franco prolonge Hitler en 1964

Les militants sont obligés à travailler pour  
survivre, mais pas pour des insupportables  
travaux et servent dans le pire des hommes. Celle  
à l'heure professionnelle, notre adhésion  
pour un nationalisme, nous en regrettons  
de ne pas en être de nous, alors qu'elle  
est vaine une vie de l'air, nous sommes  
habitués aux individus, comme aux bêtes.

Franco avait hérité des malices et quitta le  
pays à jamais. La droite avait reconquis ses  
droits dans le pays. Les divers organes,  
la presse, les syndicats, les diverses organisations,  
toutes la pensée avait librement exprimé  
première, les progrès ont été réalisés dans  
leurs parties et les efforts ont été réalisés dans  
leur partie d'origine et free and independent dans  
ceux et la paix mondiale y trouvera son compte.

## Nous n'aurons de cesse que ce soit vrai! Que la dictature soit répudiée en Espagne!

Le Comité pour l'Espagne Libre et tous ses membres: Colette AUDRY,  
Vincent AIRIOL, Claude AUTANT-LARA, Robert BARRAT, Ch-Aug.  
BONTEMPS, Claude BOURDET, Andre BRETON, Jean CASSOU, Jean  
COTEREAU, Denis FORESTIER, Jean GALTIER-BOISSIERE, Maurice  
JOYEUX, Alfred KASTLER, Henri LAUGIER, Morvan LEBESQUE, Louis  
MARTIN-CHAUFFIER, Georges MONTARON, Jean PAULHAN, Andre PHILIP,  
Emmanuel ROBLES, Laurent SCHWARTZ, Manès SPENNER, le Batonnier  
THORP, Henry TORRES, Robert TRENO

Travaillez pour le Comité à Louis Lecoin, 20...

# SUFFIT



ANS: LA REVOLUTION EN ESPAGNE  
Par le C.N.T. pour la lutte contre le Capital et l'Etat

**SOLIDARITE**  
AVEC LES LUTTES  
LIBERTAIRES EN ESPAGNE

**MEETING**  
FORMATION ET DE LUTTE  
DIMANCHE 11 AVRIL 1971  
à 10 heures  
PALAIS DE LA MUTUALITE

NOUS COMBATTONS

- UN ETAT QUI NE
  - GRACE A SES PO
  - LIERS POLICIERES
  - UNE ARMEE BRIG
  - ET CHER DE CA
  - DES LMS QUI ON
  - PAR UNE CERTA
  - POUR UNE CERTA
- BRULONS LES UNIFORMES  
CHERIS DE
- PREMIERE NOTRE VO
- RESISTANCE TOTALE  
CIVILE ET



## entrevista

excrementos al agua, buscaban afanosamente los alimentos mal digeridos, alubias, etc. los lavaban y se los comían; lo cuento porque lo he visto con mis propios ojos. Conseguimos ropas, alimentos, medicinas, y sobre todo, que sus familias pudieran visitarlos, cosa prohibida hasta entonces».

**ERE.**—Actualmente su principal actividad se centra en «Le refractaire». ¿Cómo nació y cuáles son sus principales caballos de batalla?

**M.P.**—Nació tras la muerte de Louis Lecoín que había creado «Le liber-

que los insumisos pertenecen a la jurisdicción militar y las penas son mucho mayores. De cualquier manera les ayudamos, naturalmente».

Así es May «la refractaria», diciendo decidida lo que piensa sobre el ejército y la violencia, ante miles de tele-espectadores, o contestando a la pregunta, «idiota», dice, de un locutor de radio ¿es usted peligrosa todavía, tirarías bombas hoy?

«Por qué no, si fuera necesario. Ustedes parecen temer sólo las bombas de los anarquistas, ¿y las que les caen

— «Seguiría tirando bombas, si fuera necesario».

— «Hoy la violencia gobierna, asesina, está hipócritamente organizada y sistematizada»

taire» y nos pidió que el periódico muriera con él. Me dijo, crea otro, puedes llamarle Refractario, dado tu admiración por Jules Vallés. Hay un equipo de redacción que escribe y un grupo de jóvenes que se encarga de la expedición, el resto, todo, lo hago yo, no lo digo por vanidad, es así, Lecoín hacía lo mismo. Nuestros caballos de batalla, las instituciones, el Estado, la burocracia, la policía y sobre todo el ejército, somos antimilitaristas convencidos. Con de Gaulle obtuvimos la ley de objeto de conciencia, que Debré estro-

sobre la cabeza durante las guerras?, son bombas oficiales, ¿no? ¿por qué no protestan también contra ellas?»

Esta es May, la compañera de Emma, Jeanne Humbert, Sacha, de Durruti y Ascaso, «eran magníficos, les conocí cuando volvieron de Sudamérica, me han dicho que la hija de Durruti se ha casado con un comunista, no es posible...», de Makhno, a quien alojó cuando, huido de Rusia, herido, enfermo, desesperado, difamado perseguido llegó a París, «él, que salvó a

— «Yo vi únicamente a Trotsky y Lenin como hombres de poder, ejerciendo un derecho de vida o muerte sobre la población».

peó consiguiendo que fueran dos años de servicio civil. Una ley que en su artículo 50, prohíbe darla a conocer. ¿Sabes lo que hice yo? cogí el Boletín Oficial y publiqué el texto íntegro de la ley, sin añadir ni quitar nada. En realidad actualmente estoy algo en desacuerdo con los objetores, presentan su petición al Ministerio de la Guerra, y cuando consiguen el estatuto, no cumplen el servicio civil. Prefiero los insumisos, ellos no piden nada. Cuando les pregunto ¿por qué lo solicitais, no es mejor luchar por conseguir la mejora de la ley?, me contestan que cuando les atrapan son juzgados por lo civil y las penas son de 2 ó 3 meses, mientras

Rusia del ejército blanco de Denikine y Wrangel, que comenzó las comunas, que abrió las primeras escuelas libres siguiendo las teorías de Francisco Ferrer...».

May a quien el «suicidio» de Baader le produjo un infarto del que le costó reponerse, May que ante el vandalismo de quienes les destruyen la sede de «Le refractaire», les rompen los buzones y roban los libros, («quizá de esta forma conozcan lo que es la anarquía y cambien») o cuando pretenden abrumarles con la «violencia anarquista», responde, «para hacer justicia basta con abrir los ojos y comprobar que, en el



mundo actual, tanto como en los siglos anteriores, la violencia gobierna, domina, asesina. Es la regla. Está hipócritamente organizada y sistematizada. Se afirma cada día bajo las especies y apariencias del preceptor, el propietario, el patrón, el gendarme, el guardián de prisión, el verdugo, el oficial, todos profesionales, bajo múltiples formas, de la fuerza, la violencia, la brutalidad».

Es May, la refractaria a toda injusticia, incluida naturalmente, la del machismo, de algunos anarquistas, que prefieren que sus mujeres sean «el reposo del guerrero», antes que libertarias. May, quien afirma, «definirme como anarquista, sería pretencioso, es tan difícil serlo de verdad...»

**Esther Ferrer.**

Junio  
Punto y Coma

Esther Ferrer

"Estoy convencida de que esta poetisa, que no ha escrito nunca una sola palabra y que fue enterrada aquí, vive todavía. Vive en vosotras y en mí, y en muchas otras mujeres que no están presentes esta tarde, porque están lavando los platos y acostando a sus hijos. Pero ella vive; pues los grandes poetas no mueren; son presencias eternas; esperan únicamente la ocasión de aparecer entre nosotros en carne y hueso... Mi convicción es que: si vivimos aproximadamente un siglo más - hablo de la vida que es real y no de esas pequeñas vidas separadas que vivimos en tanto que individuos - y tenemos quinientas libras de renta y habitaciones para nosotras solas; si adquirimos la costumbre, la libertad y el consejo de escribir exactamente lo que pensamos; si conseguimos escapar un poco del salón y ver a los humanos no únicamente en sus relaciones entre ellos, sino en su relación con la realidad y también el cielo y los árboles y el resto en función de lo que son; ... si no retrocedemos ante el hecho (pues es un hecho evidente) de que no existe ningún brazo del cual colgarnos, que marchamos solas y que estamos en relación con el mundo de la realidad y no solamente con el mundo de los hombres y las mujeres - entonces se presentará la ocasión para la poetisa muerta que era la hermana de Shakespeare de tomar esta forma humana a la cual tantas veces tuvo que renunciar" (I)

Un ejemplo, Virginia Wolf; otro Marie Bashkirtseff (su verdadero nombre María Konstantinova Baskierceva), sus cuadros expuestos en los Salones oficiales de 1880 chocaban por su fuerza y realismo, por la ausencia en ellos del "eterno femenino", hasta tal punto, que muchos pensaban estaban pintados por un hombre. Esta joven pintora "rica y bella", angustiada por el estrecho caparazón con que la sociedad de su época le "protegía" murió física a la edad de 24 años y dejó escrito en su "Diario":

"Lo que deseo es la libertad de pasearme sola, de ir y venir, sentarme en los bancos del jardín de las teilleries, detenerme a mirar las vitrinas artísticas, entrar en las iglesias, los museos, pasearme entre las viejas calles; eso es lo que quiero y sin lo que no se puede llegar a ser una verdadera artista... Por ello me da rabia ser mujer. Voy a vestirme de

.../...

2

burgués, me voy a poner una peluca, hacerme tan fea que seré libre como un hombre. Esta es la libertad que me falta y sin la cual no puede llegarse a ser algo seriamente. Es una de las grandes razones por las cuales no hay artistas mujeres".

No es difícil encontrar otros ejemplos; podríamos hablar de Artemisa Gentileschi, ~~violada~~ pintora florentina contemporánea de Caravaggio, hija de pintor, violada en el estudio de su padre por un profesor que se fugó llevándose un cuadro del primero sobre un tema de Judith. Juicio, pena muy leve para el violador, para que todo quedara en orden, el mismo año casaron a Artemisa con "un amigo de la familia"; la artista pintará a lo largo de su vida una serie de cuadros sobre el tema de Judith, entre ellos, uno "Judith decapitando a Holoferne" (Galería Uffizi - Florencia) escalofriante en su forma y en su fondo.

En un mundo donde el reconocimiento es un privilegio masculino, el problema de la creatividad de las mujeres debe abordarse desde diferentes ángulos. Cualquiera que sea la problemática socio/política de una época a la mujer se le ha asignado siempre un campo de acción, se le han marcado límites de lo que no puede salirse sin "transguedir" la imagen cultural de lo femenino, sin escaparse a una definición impuesta. Parece como si cuando la mujer accede a la creación (en sujeto activo, no como musa o inspiradora), pusiera en peligro un equilibrio social (patriarcal) al no reducirse (incluso negarse) a cumplir su "natural papel" de procreadora (de seres) y transmisora (de valores), única función digna que corresponde a su "naturaleza", suprema actividad dignificada hasta la saciedad en la que la mujer, con frecuencia, se ha dejado atrapar; todo lo demás son accidentes de la historia, eliminados cuidadosamente, en su mayor parte, por los hombres, dejando, eso sí, algunos nombres no demasiado molestos (la excepción confirma la regla) o tan evidentes (pero no por ello representativos de la mujer) que es imposible negarlos, quizá para disculpabilizarse de su papel de jueces de la historia, una historia que es el desierto de las mujeres.

La historia... parece como si nunca la hubiéramos tenido. En lo que respec-

ESTHER FERRER

.../...

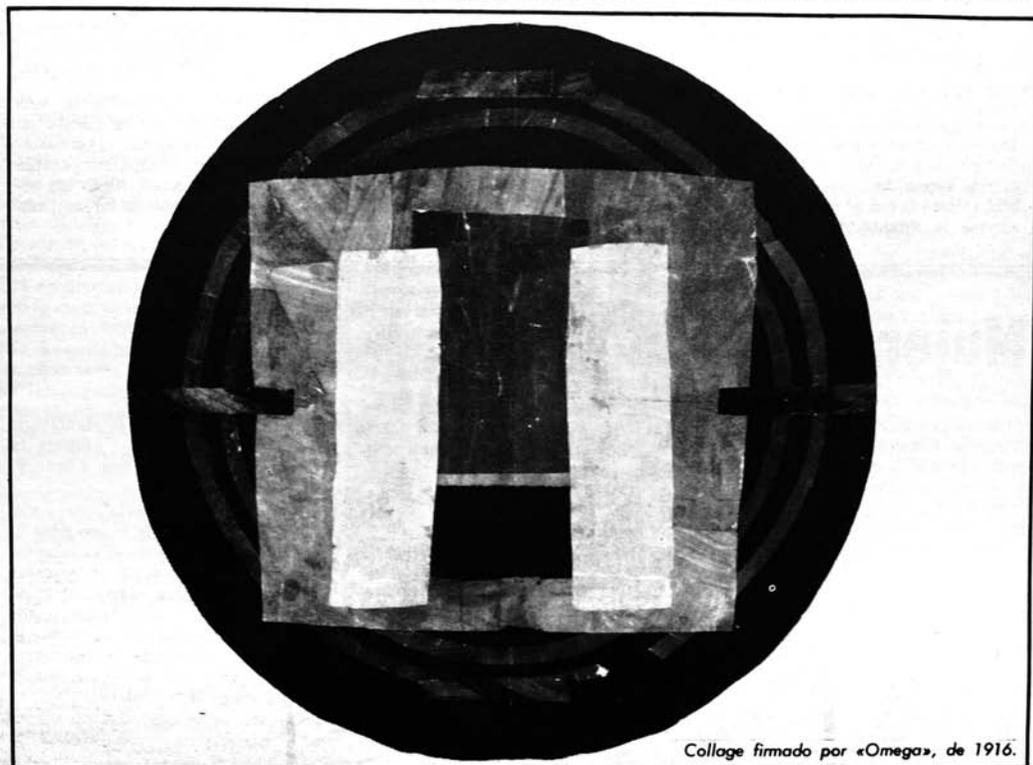
## La otra mitad de la vanguardia 1910-1940

En cuanto las mujeres se deciden a organizar algo excluyendo provisionalmente a los hombres, son muchas las voces «autorizadas», masculinas o... femeninas, que se alzan en nombre del buen sentido y de la negación de cualquier fanatismo sectario, para protestar enérgicamente, olvidando con demasiada facilidad, la cantidad de veces en que la mujer ha sido (y es todavía) la víctima de situaciones similares.

Si la discriminación sexista ha sido una realidad en buena parte de las actividades humanas, en la artística es una evidencia, un hecho flagrante. En estas mismas páginas escribí un día y repito hoy, que la historia del arte ha sido el desierto de las mujeres, un terreno acotado propiedad del hombre, donde durante siglos, la «superioridad» masculina brilló con todo su esplendor.

Pero hoy las mujeres, realizando un difícil y sin duda alguna imprescindible trabajo, han desenterrado nombres y obras pertenecientes a muchas épocas de nuestra historia y el gran público, sobre todo el femenino, comienza a darse cuenta de la superchería a la que le tuvieron sometido, se interroga sobre esa «versión mistificada» de la historia y siente la necesidad de una relectura de la misma que la rectifique.

Un paso importante, fue la exposición organizada en «Los Angeles County Museum of Art», en 1966-67, «Women Artists: 1550-1950», fruto de años de esfuerzo e investigación, que dieron como resultado, además de la muestra, un magnífico catálogo en el que se esbozaba un estudio diferente de la historia del arte desde la Edad Media (muchos de los bordados, tapicerías e iluminaciones de manuscritos, en su mayoría anónimos, fueron realizados por reinas, nobles o monjas, únicas mujeres que tenían acceso a cierta educación), pasa por 1548 y 1554, cuando Caterina van Hemessen de Antwer y Sofonisba Anguissola de Cremona (artista invitada a la corte de Madrid por Felipe II, donde permaneció 10 años y realizó numerosos retratos de la familia real), firmaron y fecharon, sucesivamente, dos pequeños



Collage firmado por «Omega», de 1916.

46/ERE AÑO 2 N° 2-5 14-21 Marzo 1980

retratos de ella y su hermana, la primera y un autorretrato, la segunda, extendiéndose hasta nuestros días.

### Desigualdad y discriminación

Retrazar las causas de la marginación y la trayectoria, lenta pero firme, de la mujer artista desde ese lejano siglo XVI, su discriminación en las Academias de Arte, a las que no tuvo un acceso fácil hasta el siglo XIX, pues podía «perjudicar su reputación y ser causa de escándalo» (¿no manifestó un honorable miembro de la Sociedad Popular y Republicana de las Artes, en plena Revolución francesa, que «aunque admitamos que para nuestra satisfacción, podemos ser felices con una mujer incluso con talento artístico, hacer esto —es decir, aceptarlas en el seno de la sociedad— significaría ir en contra de las leyes de la naturaleza»?); los condicionamientos que le obligaron a limitarse en muchas ocasiones a la realización de obras consideradas de género menor, como el retrato, los motivos florales, las naturalezas muertas o, más próximo a nosotros, al terreno de las artes decorativas y aplicadas, en el que además destacaron, siendo sus trabajos una colaboración significativamente importante, en la evolución del arte, sobre todo hacia la abstracción; la obligación social que les llevó en muchos casos a abandonar su carrera en la plenitud, debido al estatuto de mujer casada y madre, etc., nos alejaría del tema fundamental de este artículo, que es la interesantísima exposición inaugurada en Milán (Italia) el pasado 15 de febrero, gracias a los esfuerzos de un equipo dirigido por Lea Virginie (I), «La otra mitad de la vanguardia 1910-1940 - las artistas de la vanguardia histórica», instalada en el antiguo Palacio Real de la ciudad y que recoge la obra de 114 mujeres repartidas a lo largo de las amplias salas del edificio, encuadradas por una ambientación que sirve de indicativo para un recorrido que comienza con el «Der Blaue Reiter» (el caballero azul) y termina con el surrealismo.

### Releer la historia

La exposición, que comprende obras magníficas aunque en su mayoría de pe-

queño formato (es de sobra conocido los inconvenientes con los que se tropieza cuando se organizan manifestaciones de este tipo), no se propone ser una reivindicación, ni un desafío, sino, simplemente, un paso más en la búsqueda de una identidad cultural de la mujer, un nuevo eslavón en el proceso de recuperación de su tantas veces negado pasado artístico y demuestra, como afirma Giovanni Lista en el catálogo, que el sexo histórico en el arte, pertenece a la cultura y no a la naturaleza, pues «el arte como los ángeles, no tiene sexo».

Esta muestra de Milán, además de poner de manifiesto el hecho de que las artistas de nuestro siglo, no sólo participaron en todos los movimientos de vanguardia, sino que además colaboraron fundamentalmente en su desarrollo (Gabriele Münter, con el «Blaue Reiter», Florence Henri y Franciska Clausen en

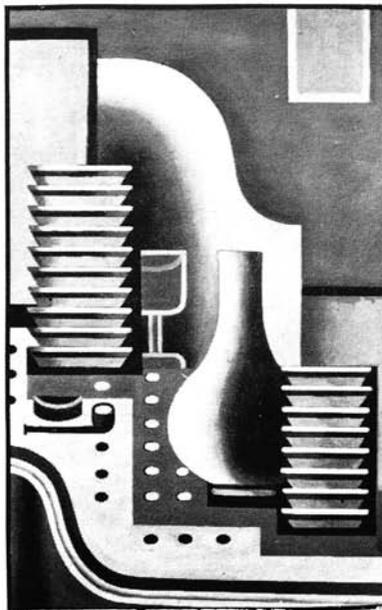
única española representada, Meret Oppenheim, Dora Mar en el «Surrealismo», son un ejemplo entre las muchas que podríamos citar, refiriéndonos únicamente a la exposición y siguiendo la clasificación establecida en la misma), evidencia una vez más, que la producción de la mujer artista es multiforme en cuanto a su fondo y su forma se refiere y que si bien en ciertos momentos, debido a los condicionamientos sociales la mujer se vio forzada a trabajar ciertos géneros y en otros particularmente sensibilizada hacia una temática que pudiera producir en un espectador poco atento, la sensación de similitud, que críticos simplistas y algunas veces sexistas identifican con una «forma de hacer femenina», esto es puramente circunstancial y desaparece en cuanto cambia la situación (fenómeno por otra parte, que puede encontrarse también, incluso con más intensidad, en el trabajo masculino).

Una visita alerta y sin prejuicios, descubrirá en esta exposición, fundamental a muchos niveles, que establecer categorías definitivas masculino-femenino en arte, es, en el mejor de los casos, arriesgado, puesto que por ejemplo, un tema tratado por dos mujeres, puede ser interpretado y trabajado de una forma completamente diferente, llegando incluso a ser mayor esta diferencia, que la que se pudiera encontrar quizá, comparando estas mismas obras, con una realizada por un hombre; son muchos los factores que actúan, que inciden sobre el fenómeno creativo además del sexo.

Asimilar rotundamente fórmulas y temas a «lo femenino», es además de una temeridad, una injusticia histórica. No fue por azar el que se produjera en los años anteriores a la Revolución rusa, una floración tan importante, además de diversificada, de mujeres artistas (bien representadas en la exposición), el trabajo de Aleksandra Elster, Olga Rozanova, Goncharova y tantas otras, lo demuestra.

**Esther FERRER**

(I) Crítica y escritora de Arte: Il corpo como linguaggio - La body art e storie simili - Dall'informale alla body art - Dieci voci dell'arte contemporanea 1960-1970.



Cuadro de Franciska Clausen, pintado en 1927.

«Círculo y Cuadrado», Hannah Höch y Suzanne Dichamp en «Dada», Sonia Delaunay, S. Traeuber Arp, Marlow Moss, Vieira da Silva en la «Abstracción», Georgia O'Keeffe, Valentine Penrose, Leonora Carrington, Remedios Varo,

ERE/47

LA TRAVESIA DEL DESIERTO...ancia la mujer se ha dejado apraxar,

~~una vez por consiguiente~~ otras p-Esther Ferrer dependencia,

miado a su propia libertad, por haber introyectado la masculina  
Hablar hoy de la creatividad femenina, supone entrar en la discu-  
y culpabilizadora idea de que existe una incompatibilidad, esta-  
ta y evidente, entre maternidad y creación y la mayoría de las  
tión inseparable del debate que divide actualmente a los grupos  
pasaron el tiempo de una vida, siendo el tiempo de un género  
que forman parte del movimiento y que parece plantearse, bien en  
cualquiera (de izquierdas o de derechas), o la mujer de este  
términos de reivindicación de la diferencia y por lo tanto, afir-  
ponta (bueno o malo) en una vida, congnada y obsequiosa.  
mación de la especificidad creativa, bien de negación de la misma  
cia.

(aunque defendiendo una total autonomía y singularidad), basándo-  
La historia es una continuidad de interrelaciones, la que crea  
se en que la "diferencia", definida generalmente según las normas  
como cualquier otra, y la interpretación de mujeres, historias,  
del sistema patriarcal, ha sido siempre el argumento supremo que  
ha sido el desierto de la mujer, donde como el desierto, se  
ha justificado la opresión y discriminación de la mujer en todos  
nos existido más que como protagonistas de los "géneros" de  
los terrenos.

deces que la nutren e ilustran. Es un desierto sin oasis lo que  
Para analizar la temática, formulación, fondo y forma de la crea-  
la mujer ha atravesado, alumbrando seres y destinos.  
ción femenina, con vistas a debatir el problema de su especifici-  
Durante siglos, la figura de la mujer creadora, socialmente acep-  
dad o no, se tiene que recurrir a la historia, pero en la versión  
cada, ha sido un accidente, reconocido, cuando era necesario.  
oficial de la historia del arte, las mujeres son "las olvidadas".

En todas las épocas, se le ha asignado a la mujer, por el "de-  
creto" de la presión social y las necesidades político-económicas,  
a igualdad de oportunidades (asociación que establece un límite  
un campo de acción, se le ha condicionado para que actúe sobre  
dar, que la sociedad, siempre ha levantado barreras físicas y  
ciertas áreas de la actividad artística (generalmente las más  
pobra, el desahogado y la mujer. Barreras que pueden ser  
desprestigiadas socialmente, las que no merecían casi el "reco-  
mas tan sutiles, como las que se le han impuesto, reduciendo  
nacimiento", privilegio reservado al hombre), se le han marcado  
propio bien" el acceso a la cultura y a la "creación", reduciendo  
límites de los que no debe (y difícilmente puede) salirse, sin  
su mundo a un cotidiano agobiante, sustancial y castrador).  
"transgredir" la imagen cultural (el cliché) de lo "femenino".  
Durante mucho tiempo, la mujer artista, como un elemento exora-  
Siempre se pensó (y se temió), que el acceso de la mujer a la crea-  
tivo, esión de fondo sobre el que se venían con una intensidad  
ción como sujeto activo y con todos los derechos, ponía en peligro  
todavía, los parámetros de la cultura, las posiciones privilegiadas.  
el equilibrio social, al no reducirse, e incluso negarse, a cumplir  
tas, convertida en una sombra difusa o simple puente necesario  
su papel "fundamental" de procreadora de seres y transmisora de  
entre una y otra generación de jueces de la historia.  
valores, pues su "vocación natural", como impunemente dogmatizó  
en su día, el insigne J.J. Rousseau, es el "matrimonio y la mater-  
nidad", suprema actividad dignificada hasta la saciedad, trampa

.../...

ERE

## LA TRAVESÍA DEL DESIERTO...

Esther Ferrer

Hablar hoy de la creatividad femenina, supone entrar en la discusión de si existe o no una específica y propia de la mujer. Cuestión inseparable del debate que divide actualmente a los grupos que forman parte del movimiento y que parece plantearse, bien en términos de reivindicación de la diferencia y por lo tanto, afirmación de la especificidad creativa, bien de negación de la misma (aunque defendiendo una total autonomía y singularidad), basándose en que la "diferencia", definida generalmente según las normas del sistema patriarcal, ha sido siempre el argumento supremo que ha justificado la opresión y discriminación de la mujer en todos los terrenos.

Para analizar la temática, formulación, fondo y forma de la creación femenina, con vistas a debatir el problema de su especificidad o no, se tiene que recurrir a la historia, pero en la versión oficial de la historia del arte, las mujeres son "las olvidadas". En todas las épocas, se le ha asignado a la mujer, por el "decreto" de la presión social y las necesidades político-económicas, un campo de acción, se le ha condicionado para que actúe sobre ciertas áreas de la actividad artística (generalmente las más desprestigiadas socialmente, las que no merecían casi el "reconocimiento", privilegio reservado al hombre), se le han marcado límites de los que no debe (y difícilmente puede) salirse, sin "transgredir" la imagen cultural (el cliché) de lo "femenino". Siempre se pensó (y se temió), que el acceso de la mujer a la creación como sujeto activo y con todos los derechos, ponía en peligro el equilibrio social, al no reducirse, e incluso negarse, a cumplir su papel "fundamental" de procreadora de seres y transmisora de valores, pues su "vocación natural", como impunemente dogmatizó en su día, el insigne J.J. Rousseau, es el "matrimonio y la maternidad", suprema actividad dignificada hasta la saciedad, trampa

.../...

en la que con tanta frecuencia la mujer se ha dejado apresar, o unas veces por comodidad, otras por ignorancia, dependencia, miedo a su propia libertad, por haber introyectado la masculina y culpabilizadora idea de que existe una incompatibilidad, cierta y evidente, entre maternidad y creación y la mayoría, porque pasaron el tiempo de una vida, siendo el reposo de un guerrero cualquiera (de izquierdas o de derechas), o la musa de otro poeta (bueno o malo) en una muda, resignada y obligada renuncia, analiza, necesariamente, desmonta y descompone, todo el La historia es una continuidad de interpretaciones, la del arte como cualquier otra, y la interpretación de nuestra historia, ha sido el desierto de la mujer, parece como si nunca hubieramos existido más que como procreadoras de los "genios" deboradores que la nutren e ilustran. Es un desierto sin oasis lo que la mujer ha atravesado, alumbrando seres y caminos. Durante siglos, la figura de la mujer creadora, socialmente aceptada, ha sido un accidente, reconocido, cuando era imposible ignorarlo, pero relegado a la función de "botón de muestra", excepción que confirma la regla, justificación de la permisividad e igualdad de oportunidades (hipocresía que pretende hacer olvidar, que la sociedad, siempre ha levantado barreras frente al pobre, el desheredado y la mujer. Barreras que pueden tener formas tan sutiles, como ~~uná gaulapér~~ (a hichúso negarle) "por su propio bien" el acceso a la cultura o "protegerle", reduciendo su mundo a un cotidiano agobiante, rutinario y castrador). Durante mucho tiempo, la mujer artista, fue un elemento decorativo, telón de fondo sobre el que brillaban con más intensidad todavía, los patrones de la cultura, los verdaderos protagonistas, convertida en una sombra difusa o simple puente necesario entre una y otra generación de jueces de la historia. Analizar esta "ausencia", esta negación de nuestra memoria, no

Alfred A. Knapp - Nueva York - 1976

.../...

significa en ningún caso, refugiarnos en un mítico paseismo, o reivindicar el derecho a parte de las "condecoraciones" y "trofeos", que con tanta prodigalidad se distribuyeron en las "batallas" culturales. No se trata de perder el tiempo rehabilitando o recuperando, sino de poner en marcha y dinamizar un proceso creativo, que puede y debe ser subversivo, a todos los niveles individual y colectivo; cuando la mujer cuestiona su identidad subjetiva, en la búsqueda y afirmación de la propia y real identidad, analiza, necesariamente, desmonta y descompone, todo el milenarismo discurso masculino sobre la "naturaleza de la mujer" (incluida la mujer artista), desmistificando a la vez, el sistema de valores (consecuencia de un sistema socio/económico) que ha servido y sirve todavía, a la hora de enjuiciar la obra de arte.

Un viaje a través de nuestra historia, implica establecer una lectura diferente, una interpretación más compleja y válida del pasado, proyectada hacia el futuro y actuante en nuestro presente. Limitarse a desenterrar nombres y obras (I) no tiene sentido alguno. Se trata de desembocar en una reflexión sobre la función del arte hoy y no dejarse encerrar en los estrechos límites de un reconocimiento elitista, cayendo en la tentación

(I) - En este sentido es interesante consultar "Our Hidden Heritage" y "Women Artists" - Peterson y Wilson - Ed. Herper Nueva York - 1976

"Women Artists: 1550-1950 - Ann Sutherlans Harris y Linda Nochlin - Catálogo - Los Angeles County Museum of Art - Alfred A. Knoph - Nueva York - 1976

## La otra mitad del arte

Por Esther Ferrer

Ilustración: Victoria Martos

La escena tiene lugar en el centro Georges Pompidou, en la "Petite Salle".

Personajes: cinco representantes de la crítica francesa y extranjera (todos ellos hombres), los tres comisarios de la exposición "La época. La moda. La moral. La pasión. Aspectos del arte actual hoy 1977/78", también todos hombres, una presentadora y el público.

Entran por la puerta del fondo el público en general y los comisarios. Minutos más tarde, tras la espera ritual, lo hacen los críticos, pero por la puerta situada a la izquierda de la escena. Todo el mundo se sienta. La presentadora anuncia el comienzo de un debate sobre la citada muestra que conmemora el décimo aniversario de la creación del Centro y comienza la discusión.

Aunque el argumento y los diálogos no "vuelan muy alto", la interpretación es buena. Los personajes conocen a fondo su papel y lo encarnan con convicción e incluso con emoción, pues aunque repiten una y otra vez los mismos argumentos, parece como si los dijeran por primera vez, especialmente los críticos, a quienes al parecer se les ha atribuido el de poner "a caldo" la exposición, sobre la base de la mala calidad de las obras, si tiene o no sentido este tipo de exposiciones, la validez de la herencia Duchampiana hoy, etc. Por su parte los comisarios representan el suyo de forma impecable, un papel difícil, pues es silencioso, limitado a revolverse en sus asientos sin sosiego y con muestras de impaciencia, perfectamente mal controlada, lo que llevan a cabo de forma muy convincente. Por su parte, el público se mantiene en su 'rôle' pasivo de forma irreprochable, escucha discreto y al parecer atento, hasta el punto que por momentos parece que realmente le interesa lo que pasa en escena. La representación sigue su curso, todo parece funcionar como en el mejor de los mundos, hasta que se manifiesta "la espontánea", no programada —puedo afirmarlo porque por suerte o por desgracia fui yo la intérprete del papel— que planteó la cuestión idiota, esa que, naturalmente, no viene nunca a cuento,

ridícula y, por supuesto, no a la altura de las circunstancias: "A lo mejor si la exposición es tan mala se debe a que entre los 60 artistas presentes, sólo tres son mujeres... ¿Pueden los comisarios explicar su criterio de selección?". Reacción inmediata por parte de algunos críticos, siempre prestos a "recuperar" la cosa y arrimar el ascua a su sardina. Pero la espontánea es más rápida e "ingenuamente" les pregunta a ellos, que manifiestan su justa indignación por esta "segregación sexista" que acaban de descubrir (aunque no lo dicen), si han hablado de ello en sus artículos. Silencio total. Recuperados los espíritus, poco después, uno de los conservadores se lanza a un discurso de tal profundidad, sin relación alguna con la cuestión, que la espontánea abandona la sala, discretamente, con el firme propósito de escribir este artículo.

Un artículo que, contra lo que pueda parecer, no es er absoluto reivindicativo —felizmente, de la reivindicación necesaria, las mujeres han pasado a la acción eficaz— sino simplemente informativo, para poner de relieve algo que sin duda se sabe, pero no se dice, que la 'presencia' de la artista en el mundo de los Museos, Galerías, Ferias internacionales, colecciones, es puramente 'simbólica' en realidad y que, aunque actualmente estemos sin duda muy lejos de la mentalidad de ese honorable miembro de la Sociedad Popular y Republicana de las Artes, quien, en plena Revolución Francesa, justificaba la exclusión de las mujeres diciendo "aunque admitamos que, para nuestra satisfacción, podemos ser felices con una mujer 'incluso' (el subrayado es mío) con talento artístico, aceptarlas en el seno de la Sociedad, significaría ir en contra de las leyes de la naturaleza" —salvándonos así, sin duda, de riesgos enormes, como bien comprendió ese insigne pensador decimonónico, cuando afirmaba que el que la mujer sea artista "pueda perjudicar su reputación y ser causa de escándalo"— parece, sin embargo, que muchos comisarios, directores de salas de exposiciones, galeristas, críticos conservadores, etc., siguieran pensando que la única creación posible en la mujer es la "procreación", naturalmente de genios, satisfacción suficiente sin duda para no necesitar ser reconocida como genial ella misma.

Pero lo más grave de todo, y conviene decirlo e incluso repetirlo, es que 'muchos' de los profesionales citados, son con frecuencia 'muchas', pues efectivamente cada vez es mayor el número de mujeres galeristas, conservadoras, directoras de instituciones artísticas, críticas, comentaristas de radio etc. Sin embargo, desgraciadamente, la mayoría de las veces, parecen ser "la voz de su amo", siguiendo con gran devoción las 'consignas' impuestas por esa 'jet set' artística dominada por los hombres, quizá porque efectivamente, reconozcámoslo —es más fácil abrirse camino en la jungla masculina si se cree o se aparenta creer en los mismos 'dogmas', se defienden las mismas teorías y se recurre a los mismos 'valores seguros', o quizá solamente, porque sigue teniendo vigencia, al parecer, eso de "mejor equivocarse en el interior del partido que tener razón fuera de él" o por aquello de que "más vale malo conocido que bueno por conocer".

Y llegamos así a la triste realidad de las estadísticas, que serán pocas para no cansar al lector. Algunas de nuestro país para empezar: exposición "Barcelona-París-Nueva York", 12 expositores, de ellos, 2 mujeres. "Arte Joven 1987", en Madrid, 21 expositores, sólo 9 mujeres. "Salón de los 16", también este año y también en Madrid, 16 expositores, ninguna mujer. En el extranjero, la cosa no se presenta mucho mejor, en casos, incluso peor. Documenta de Kassel, 1987, 82 % de los artistas son hombres. "Escultura Proyecto", de Münster, también este año, 6 mujeres sobre un total de 64 escultores.

Los museos e instituciones, por su parte, siguen más o menos la misma política, además del ya citado ejemplo del Centro Cultural G. Pompidou, pueden censarse otros muchos: "Terraemotus: Nápoles temblor de tierra y arte contemporáneo", en el Grand Palais, ninguna mujer. Los Angeles, "Museo de Arte Contemporáneo", una muestra "fundamental", 81 artistas, 10 mujeres. Amsterdam, Stedelijk, "La grand Paradè", una exposición que "resume" (además de a las mujeres), la pintura desde 1940 a nuestros días, 34 expositores, ausencia total de mujeres.

¿Y los coleccionistas, los grandes, esos que llegan a imponer sus leyes no sólo al mercado del arte, sino incluso a los museos? Igual o peor. "The Saatchi Collection", según el catálogo de 1984, sobre los 49 artistas representados (en sus 4 volúmenes), sólo hay 5 mujeres. En la colección Ludwig (catálogo en dos volúmenes), más de 600 artistas, 29 mujeres. Colección Ménil, según la exposición montada en el Grand Palais de París, en la sección "Arte europeo y americano del siglo XX", de 1984, sobre casi un centenar de artistas, sólo 2 eran mujeres.

Las Ferias internacionales, naturalmente, siguen esta tradición. El año pasado en Basilea, de casi 2.500 artistas presentados, si mis cuentas son exactas, sólo 206 pertenecían al género femenino y en la FIAC de París del mismo año, de 722 "one man show" (que como su nombre indica debe ser cosa de hombres), sólo 3 eran de mujeres.

Las Bienales, parecido, por no citar más que una, la de París del 85: 120 artistas, 9 mujeres, lo mismo que las galerías comerciales. Según el "Oficial de Galerías" parisino del mes de junio, de las 153 galerías anunciadas, no llegaban a 20 aquellas que presentaban obra de mujeres ese mes.

Si echamos una ojeada a las antologías y a la crítica, mismo panorama, un botón de muestra, "An International Survey of Painting and Sculpture", editado en el 84: 166 artistas citados, 9 mujeres. Examinando las revistas, se llega a la triste conclusión de que salvo excepciones (que una vez más confirman la regla), nunca el artículo principal está dedicado a una artista y por lo que respecta a las reseñas de exposiciones, son en su inmensa mayoría, críticas de artistas hombres. Ejemplos, en abril, la revista "Art in America", 31 reseñas, 4 dedicadas a mujeres; en junio, 25 reseñas, sólo 3 de obra de una artista. En "Art studio" del otoño pasado, número dedicado al expresionismo alemán, 9 artistas, ninguna mujer; en el de este año, consagrado a la escultura, 11 artistas, una mujer, imposible de excluir en este caso, pues es el elemento femenino de la pareja, Anne y Patrick Poirier, que trabajan y firman siempre juntos. Se podrían citar muchas más, entre ellas "LAPIZ", pero supongo que a estas alturas el lector tiene ya datos suficientes y puede sacar la conclusión por sí mismo.





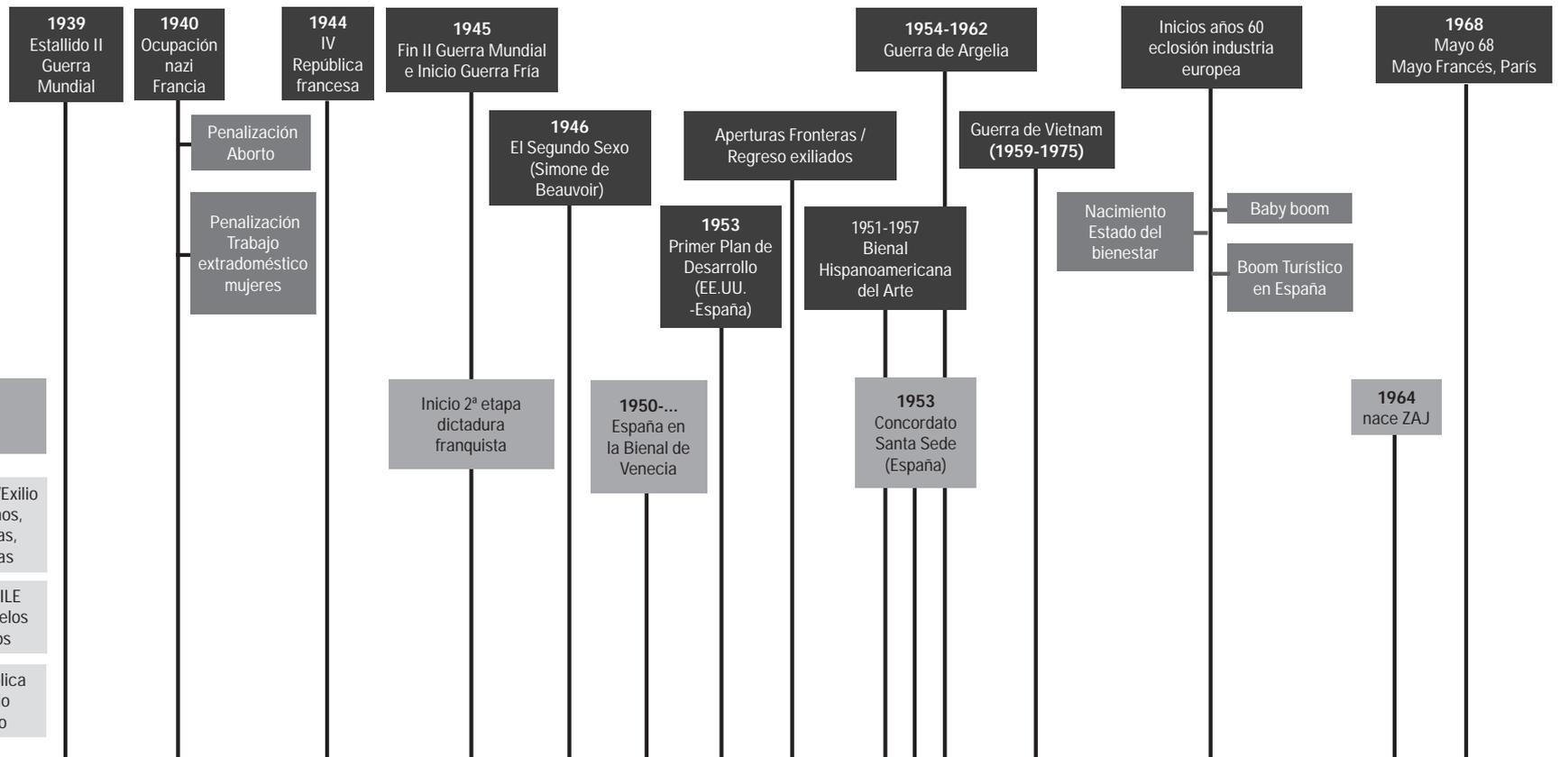




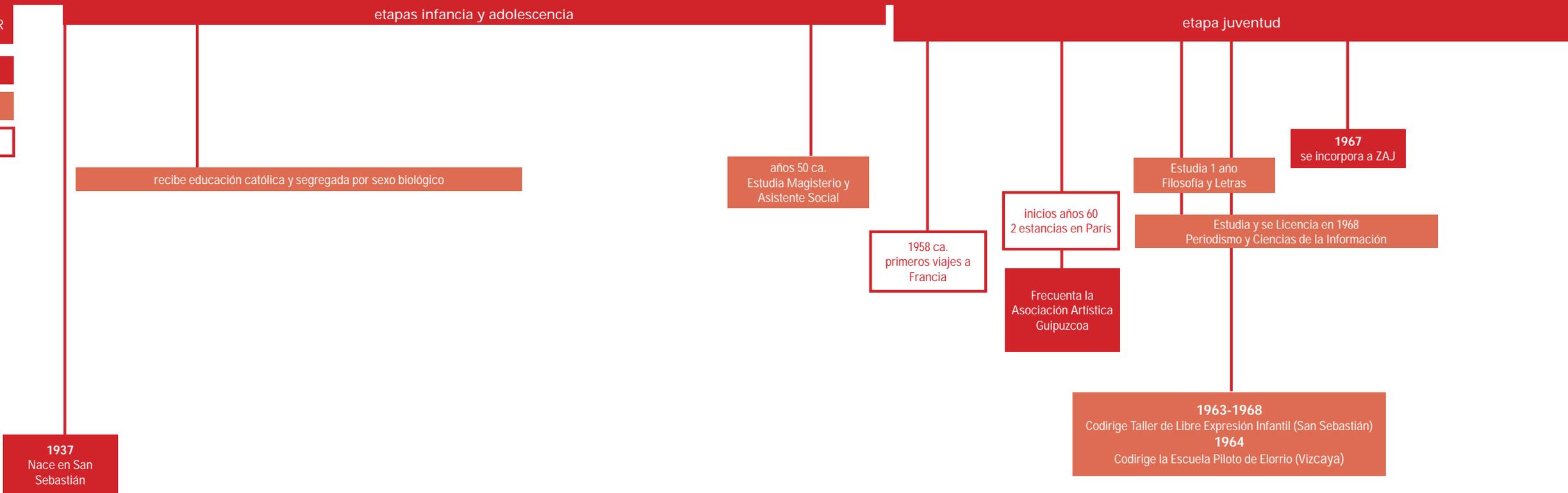
INTERNACIONAL

ESPAÑA

CONTEXTO



- ESTHER FERRER
- ARTE
- FORMACIÓN
- VIAJES

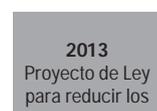
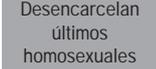
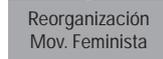
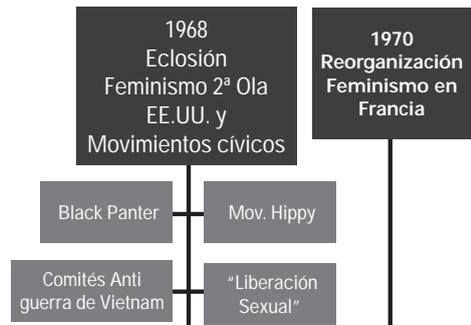


**\_LÍNEA DE TIEMPO**  
1937 - 1968

INTERNACIONAL

ESPAÑA

CONTEXTO



ESTHER FERRER

ARTE

VÍAS DE ACCIÓN

PREMIOS

etapa madurez

1976 - 1997 Línea de acción: Periodística



1973 - ... Línea de acción: Feminista-Activista



**\_LÍNEA DE TIEMPO**  
1968 - 2014