

ESTHER FERRER. Un cuerpo atravesado por el sistema del arte

GARAZI ANSA Y HAIZEA BARCENILLA. Universidad del País Vasco

Artistas y mujeres, sujetos de estudio

Desde mediados de los años 60, son diferentes las propuestas metodológicas que se han centrado en revisar la historia del arte formalista, entre los que se encuentra el feminismo, que planteó la influencia de la lógica heteropatriarcal en el sistema del arte con *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?*, el texto fundacional de Linda Nochlin escrito en 1971.¹ Desde entonces, un importante número de historiadoras han analizado la situación de las artistas en diferentes épocas históricas, no sólo para recuperar su obra, sino también para analizar los factores que influyeron en su producción. Gracias a estos estudios se han confirmado una serie de limitaciones legales² y sociales³ que explican en gran medida la ausencia de las mujeres de la práctica artística en muchas épocas históricas.

Esta ausencia implica que las mujeres no han llegado en la misma medida a la producción artística, pero también, y este punto es más sutil y complejo, que su visión ha sido excluida de la conformación de los cánones y de las jerarquías artísticas. No porque la diferencia biológica afecte a la producción artística de las mujeres, sino porque la estructuración social de género, que otorga diferentes roles, actitudes y aptitudes a los cuerpos femeninos y los masculinos, conforma diferentes experiencias vitales. En ese sentido, la experiencia vital de las mujeres, construida socialmente a partir de su sexo biológico, ha quedado relegada en la representación canónica occidental.

Un claro ejemplo de ello es la percepción del cuerpo femenino, que se ha construido principalmente desde la mirada del placer masculino, como avanzó Mulvey y recalcaron Nead o Dijkstra,⁴ entre otras. Hasta la llegada de la performance y el body art a partir de los 60, las mujeres artistas rara vez contaron con la posibilidad de representar el cuerpo desnudo femenino, y menos aún de presentarlo, como harían luego a través de sus acciones.

¹ El texto original se publicó en inglés en 1971, en el número de enero de la revista *Artnews*. La traducción completa al castellano se puede consultar en CORDERO REIMAN, K. Y SÁINZ, I., (ed.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 17-44.

² CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1993.

³ POLLOCK, G., *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo No Ficción 01, 2015.

⁴ MULVEY, L., "El placer visual y el cine narrativo" en Cordero Reiman, K. y Sáinz, I. (ed.) op. cit., pp. 81-94; NEAD, L., *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998 y DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Editorial Debate, 1994.

Esta incursión en la práctica artística como agentes productores, e incluso como cuerpos presentes, hizo que se emprendieran caminos que han favorecido la visibilidad de las mujeres en los últimos años en este ámbito. Sin embargo, apreciamos que el estudio de los factores de género que afectan a las mujeres como artistas han sido estudiados con más rigor y de manera más global en épocas históricas que en la contemporánea. A pesar de que se están multiplicando los estudios que prueban la discriminación de las mujeres en los sistemas de exposición, colección y venta del arte contemporáneo,⁵ son menos los que intentan indagar en las situaciones y factores que conducen a dicha discriminación, a pesar de que en otros campos, como en la literatura⁶ o el bertsolarismo,⁷ se han realizado aportaciones muy relevantes en este sentido.

Este último nos ha resultado especialmente inspirador: en primer lugar, por confrontar la dificultad que plantea la contemporaneidad de la cuestión, al evitar dar respuestas dogmáticas y definitivas. Brinda pistas sobre situaciones que se entrecruzan en cada experiencia singular, que al enlazarse acaban formulando un sistema discriminatorio. Y en segundo lugar, por tratarse de una práctica realizada desde un cuerpo presente y sexuado. Así, esta particularidad nos acerca a la práctica de las pioneras del body art y la performance que, como en el caso de Esther Ferrer, construyeron su discurso, pero también su identidad como artista, en torno a un cuerpo sexuado y presente.

Esther Ferrer. Atravesando el sistema del arte.

Esther Ferrer es un interesante caso de estudio por ser una artista de gran trayectoria, pionera del arte de acción.⁸ Comienza a realizar performance en 1965, un momento realmente temprano en Europa,⁹ y es una de las pocas figuras femeninas de esa generación que continúa en activo. Su dilatada carrera permite que tenga una visión global sobre su experiencia profesional e, incluso, que cuente con reflexiones sobre cómo ha afectado a su carrera el hecho de ser mujer, ya que la presencia de su propio cuerpo sexuado ha sido una constante que ha recorrido la mayor parte de su obra, marcando su presencia como artista mujer.

⁵ NUALART, C., "Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo", *Anales de Historia del Arte*, nº 28, 2018, pp. 431-446 y los informes realizados por MAV <https://mav.org.es/category/documentacion/informes/> (21/09/2019) son algunos de los ejemplos.

⁶ Russ, J., *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Madrid, Dos Bigotes y Editorial Barrett, 2018.

⁷ Los bertsolaris son poetas improvisadoras en lengua vasca, una práctica muy popular y que cuenta con una gran afición en el contexto vasco-parlante. ALBERDI, U., *Kontrako eztaeritik*, Zarautz, Susa, 2019.

⁸ La trayectoria performativa de Esther Ferrer y su relevancia en relación al contexto español ha sido analizado en profundidad por María Cecilia Perea: PEREA, M. C., *Performance y espacio público*, Argentina, Vela al viento ediciones patagónicas, 2014.

⁹ Entrevistamos a Esther Ferrer durante 1h40min el día 24 de agosto de 2019, en Tabakalera de Donostia. Todas las citas que siguen en el siguiente apartado provienen de dicha entrevista. En ella, Ferrer especifica que tras los pioneros americanos, japoneses, vieneses y alemanes, ella formó parte de la primera generación de performers.

Tras nacer en San Sebastián en 1937, a finales de los años 50 vivió una temporada en Francia; a principios de los 60 volvió a San Sebastián, donde Sistiaga le puso en contacto con el colectivo ZAJ en 1966, cuando éste realizó en el museo San Telmo una acción para la que necesitaba una mujer. Desde entonces y hasta su disolución en 1996, Ferrer formó parte del grupo, aunque en 1973 se mudó de nuevo a París, donde aún reside.

Ha realizado obra de forma continuada, pero no ha sido prolífica en cuanto a la cantidad, puesto que otorga mucha importancia a la calidad conceptual del trabajo,¹⁰ y además, no le gusta exponer.¹¹ Por ello, su recorrido artístico no ha sido muy visible, y se ha realizado en gran medida en circuitos experimentales, hasta que a finales de los años 90 y sobre todo principios de los 2000 se le otorgan varios premios y se llevan a cabo importantes exposiciones,¹² gracias a los cuales se ha podido recuperar parte de su obra. Un claro ejemplo de ello es el caso de *Actions corporelles* (1975), un trabajo pionero de vídeo inédito para el público hasta que fue presentado en la exposición *Video vintage* en 2012.¹³

Es importante resaltar que hasta aproximadamente los 64 años de edad Esther Ferrer no se ganó la vida como artista, y que este hecho repercutió directamente en su reconocimiento tardío; trabajó como pintora de brocha gorda, profesora o traductora, y solo tras la muerte de Franco colaboró en periódicos como *El País*, o en revistas de arte como *Lápiz*.¹⁴ Pero a su vez, esta autonomía le ha permitido producir arte a su ritmo, con objetivos propios y sin tener que amoldarse al sistema. Ella misma afirma no haber pedido nunca nada, un hecho que le ha dado una gran libertad que reconoce que otras mujeres artistas, más implicadas en el sistema oficial del arte, pueden no haber tenido. Ser una *outsider*, en su caso, parece haberle evitado tener que amoldarse a unas ciertas reglas del juego con las que podía no concordar.

Otra cuestión importante es que Esther Ferrer es una mujer feminista, tanto en su trabajo como en su día a día. Esto impregna no solo su obra, sino también su perspectiva sobre las relaciones en el sistema del arte. Cuenta con una visión elaborada y crítica de las relaciones patriarcales y de la forma en que se ha visto el cuerpo femenino a través de la historia, y ha reflexionado sobre cómo influyen estas cuestiones en las facilidades o dificultades que han tenido las mujeres para ser artistas.

Mujer y artista. Un cuerpo atravesado¹⁵

¹⁰ "Entrevista a Esther Ferrer", *Euskonews*. Nº 474, Eusko Ikaskuntza, 20-27/02/2009.

¹¹ FERRER, E., entrevista personal, Donostia, 24/08/2019.

¹² PEREA, M. C., op. cit., p. 43.

¹³ VAN ASCCHE, C., (dir.), *Vidéo Vintage 1963-1983* [catálogo de exposición], Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 62; FERRER, E., op. cit.

¹⁴ FERRER, E., op. cit: "yo empecé a vivir de mi trabajo artístico hace... pues tengo 82 años, pues a lo mejor hace 17-18 años... y no sé si tantos, que he podido decir, ni escribo, ni traduzco."

¹⁵ *Ibíd.*

Esther Ferrer no duda en afirmar que, en el arte contemporáneo, las mujeres son y han sido discriminadas y han gozado de menos oportunidades. A raíz de esto, cada vez que es invitada a una exposición colectiva pregunta cuántas mujeres hay y si son pocas, insiste en que se invite a más. De la misma forma, se muestra favorable a las cuotas de género mientras sea necesario como manera de equilibrar la presencia femenina en las exposiciones,¹⁶ aunque no esté a favor de las exposiciones exclusivamente de mujeres, ya que considera que han perdido su lógica, y que en el punto en que nos encontramos, las exposiciones deben ser mixtas, “mezclados y bien revueltos”.¹⁷

También identifica algunos factores que llevan al menosprecio de las artistas mujeres, como por ejemplo, que los críticos y comisarios se empeñen en buscar cualidades supuestamente femeninas en las obras realizadas por mujeres. Se trata de un factor que ya apuntaba Nochlin,¹⁸ y que la misma Ferrer ha padecido directamente a través de varias de sus obras.

Sin embargo, a pesar de este entorno poco propicio, Esther Ferrer ha seguido adelante sin cejar. ¿Qué factores han influido en que hoy conozcamos su trabajo, mientras que otras artistas se han quedado por el camino? ¿Qué lugar ha ocupado su cuerpo en su percepción como artista y mujer?

Un factor que sin duda destaca es su fuerte personalidad. En la entrevista, repitió en varias ocasiones que es una mujer de carácter, que cree decir las cosas como las piensa, sin tapujos. Sin embargo, podría decirse que es una mujer segura de sus ideas y sus razones de hacer, de las cuales se derivan dos elementos: la confianza en sí misma, que conlleva una falta de necesidad de ratificación por parte de los demás, y la autonomía.

Hemos mencionado que a Esther Ferrer no le gusta exponer, y eso se debe a que ella “no piensa para nada en la gente cuando hace obra”.¹⁹ Su producción artística parte de ella y la hace para ella, y no precisa de aprobación alguna.²⁰ Sobre las exposiciones, afirma que “yo no tengo necesidad de exponer psicológicamente, no tengo la necesidad de que me digan, ¡qué bien! Porque yo sé si está bien o mal”.²¹ Esto muestra autosuficiencia, en el mejor sentido de la palabra: un cierto desapego a la opinión de los demás, que se refleja en una fuerte determinación.

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*; NOCHLIN, L., op. cit. p. 20.

¹⁹ FERRER, E., op. cit.

²⁰ Aquí matiza, sin embargo, entre las obras realizadas con el objetivo de la reivindicación social y aquellas que enmarca en lo que llama “la ambigüedad del arte”. En las primeras sí que le importa llegar al público y causar un impacto.

²¹ *Ibíd.*

Una anécdota en relación a su obra *Autorretrato en el tiempo* resulta esclarecedora a propósito de dicha seguridad. Se trata de una serie fotográfica que comenzó en 1981, y que continúa elaborando en la actualidad, en la que la artista va captando su cambio físico a lo largo de los años. Para ello, Ferrer decidió sacarse una foto, un simple retrato frontal sobre un fondo blanco, y repetir la acción aproximadamente cada cinco años.²² Tras haber realizado varias fotos donde se mostraba su envejecimiento, la artista las cortó por la mitad y fue combinándolas entre sí. Así, lo que vemos es una Esther Ferrer que nos mira desde un cuerpo que es parecido, pero diferente a la vez, ya que al final lo que muestra en cada retrato son dos momentos diferentes de una misma vida. Al final se trata de la misma persona, de la representación de la misma identidad fuerte y el mismo carácter resolutivo que nos mira a través de los decenios, y que no oculta el paso del tiempo.²³

En relación a este trabajo, Ferrer cuenta que muchas mujeres le dicen que tiene mucho coraje por mostrar su envejecimiento, algo que ella encuentra absurdo, como si envejecer fuera evitable. Menciona también que ese tipo de mentalidad es en la que las mujeres hemos sido cómplices, al mantener imposiciones de juventud y belleza, y que debemos luchar contra ellas.²⁴ Sin embargo, lo que aflora es una clara diferencia entre la seguridad en sí misma de la artista y su falta en muchas mujeres que, aunque teóricamente puedan estar de acuerdo con su planteamiento, se sienten mucho más vulnerables a la hora de hacer frente al canon.

Y es que en todo el discurso de Ferrer se aprecia que la confianza en sí misma, en su caso, se ha entrecruzado con el feminismo, afianzando la clarísima idea de que su cuerpo es suyo, y puede hacer con él lo que desee, una vez más, sin preocuparse por la influencia de las miradas externas. De la misma manera que hace visible su envejecimiento, muestra una naturalidad hacia el desnudo que parece venir desde la infancia. Sobre esto dice Ferrer: “Yo, cuando me pongo desnuda, olvido completamente mi cuerpo, quiero decirte, ¡me da lo mismo, me da igual, no sé ni si estoy desnuda! ¡Es que ni me entero!”²⁵

Sin embargo, debemos matizar la diferencia entre la imagen que proyecta Esther Ferrer (en la entrevista que le realizamos, o en otras que hemos consultado) y la percepción que tiene de sí misma. Al leer la primera versión de este texto, apuntó que ella en realidad no era tan segura de sí misma, sino que dudaba mucho, tanto de su arte como de las razones para realizarlo. Esta precisión resulta interesante, porque nos muestra una doble vertiente de la figura de toda artista: la trabajadora, con sus dudas, pruebas,

²² La intención original consistía en sacar las fotos cada diez años, y es por ello por lo que entre la primera y la segunda hay un periodo de ocho años. Pero desde ese momento, decide cambiar la periodicidad a cinco años.

²³ OLIVARES, R., « Irudikatzen gaituen imajina » en AA.VV., *denboraren... arrastoan... al... ritmo... del... tiempo...*[catálogo de exposición], Donostia-San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2005, p. 8.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ FERRER, E., *op. cit.*

e inseguridades, principalmente relacionadas al trabajo; y el personaje público, que generalmente proyecta una imagen más contundente. Dejamos abierto un camino para indagar en la distancia entre ambas figuras, sus convergencias y divergencias.

Por otra parte, Ferrer considera una ventaja no ver su propio cuerpo como canónicamente bello. “Yo he tenido la suerte de tener de mí misma una imagen diferente, que no era ni guapa, ni rubia, ni de ojos azules. Paso desapercibida, mientras que otras mujeres guapas lo tienen mucho más difícil en un mundo de hombres, porque además de ser mujeres, son atractivas y valientes y no tienen reparo en mostrarlo, lo que con frecuencia les crea problemas”.²⁶ Sin embargo, cuando se le pregunta por la mirada masculina sobre su cuerpo, es consciente de poder ser leída como un objeto de placer a pesar de no ser esa su intención, pero sigue sin dudar en su postura: “¿Que me miran como un objeto erótico? Pues que cambien. Por qué me voy yo a castrar, ¿para que ellos no me miren como a un objeto erótico? No tienen más que educarse a sí mismos.”²⁷

Y es gracias de nuevo a este firme posicionamiento por lo que la artista ha trabajado durante muchos años con su cuerpo desnudo, como por ejemplo en la performance *Íntimo y personal* en la que Ferrer mide las partes de su cuerpo desnudo, a pesar de que esto no significara que las respuestas que recibía ante este tipo de trabajos no fueran a veces desagradables y violentas.

Sin embargo, no necesitaba estar desnuda para suscitar reacciones. En ese sentido, Ferrer nota mucha diferencia entre sus primeros años y ahora. Reconoce que durante el régimen franquista, y cuando el arte de acción era una práctica muy nueva, las reacciones eran fuertes: el público “gritaba, chillaba, subían...”,²⁸ a pesar de que en aquella época no realizaba desnudos completos. Es consciente de que el público arremetía principalmente contra ella, por el hecho de ser mujer; “haciendo lo mismo que Juan y Walter, era yo siempre la «pagana». Con ellos no se atrevían, conmigo sí, habría mucho que decir sobre el valor de los «machos»”.²⁹

Un claro ejemplo de ello se dio después de realizar uno de las primeras performance que realizó junto a ZAJ:³⁰ *Autorretrato imaginario: El caballero de la mano en pecho*. Se trataba de una acción basada en una pintura del mismo nombre realizada por El Greco entre 1578 y 1580. En ella el hombre, serio y solo, mira directamente al espectador, poniéndose la mano sobre su pecho, figurando el acto de prestar juramento. La acción de ZAJ alude claramente a la pintura, y el referente histórico es evidente. Sin embargo,

²⁶ Ibíd.

²⁷ Ibíd.

²⁸ Ibíd.

²⁹ Ibíd.

³⁰ ZAJ originalmente era un grupo de música de acción, creado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce en 1964, y que contaba con la colaboración de otros artistas multidisciplinares. Esther Ferrer comenzó a colaborar con el grupo en el año 1966, hasta su disolución en 1996.

el gesto individual del original se convierte ahora en relacional, en un intercambio, puesto que Juan Hidalgo posa su mano abierta sobre el pecho de Esther Ferrer, ambos vestidos. Los rostros se presentan serios, inexpresivos, sin mostrar ningún signo de excitación o de sentimiento. Esta acción se convierte así en una interferencia sobre el cuerpo del otro, que multiplica las posibilidades de la lectura de la obra.

El contexto en el que se llevó a cabo la pieza proporciona algunas claves para su interpretación. Realizado durante el régimen franquista, esta forma de contacto, que en contextos más abiertos ya se podría considerar una provocación, en la España de aquel momento será definida directamente como “pura pornografía”.³¹ Pero lejos de interpretarlo como una llamada al erotismo, se podría considerar como la disección del deseo y de las relaciones entre los sexos. La actitud distante de los artistas, la ausencia de toda expresión, hacen pensar en las relaciones internalizadas de género que se repiten de forma sistemática, y a la disponibilidad que se espera del cuerpo de las mujeres para la actividad sexual. Pero esta disponibilidad deviene inaceptable en el espacio público, pues al ser vista se convierte en sinónimo de prostitución. Y es así como fue calificada la misma Esther Ferrer por la prensa de la época; de “puta” según lo afirma ella misma, mientras que sus compañeros nunca sufrieron este tipo de ataques directos.

Se trata de una respuesta desmesurada a un arte provocador, por el hecho de que se formulaba a partir de la presencia de un cuerpo femenino. En adelante, este cuerpo tomará la decisión de mostrarse vestido o desnudo, según lo considere apropiado y sin acobardarse ante los ataques, pues tal y como afirma la artista, “desde que el mundo es mundo las mujeres que se revelan y piensan por sí mismas son consideradas como brujas, locas o histéricas etc. según las épocas”.³²

La reflexión sobre lo coherente del desnudo es una constante para la artista. Tras la generalización de la performance y el desnudo dejó de utilizarlo, y solo volvió a hacerlo cuando deseó mostrar sin vergüenza ni miedo un cuerpo viejo, y no uno canónico; un cuerpo que volviera a ser disruptivo al desnudarse³³

Por lo tanto, podemos decir que a pesar de ser una mujer nacida y educada en época franquista, Ferrer desarrolló una relación natural hacia su cuerpo, incluyendo el desnudo, y que su fuerte personalidad y seguridad aunada al feminismo que cogía fuerza en aquella época, le hizo sentirse totalmente libre para llevar a cabo su obra artística, tomando su cuerpo como “el útil fundamental de su trabajo, sea desnuda o vestida”.³⁴

³¹ FILARE [FRAILE, ALBERTO], “Concierto Zaj”, *El Pensamiento Navarro*, 29-06-1972.

³² FERRER, E., op. cit.

³³ *Ibíd.*

³⁴ *Ibíd.*

En lo referente a la profesionalización, sin embargo, subraya la diferencia generacional, y curiosamente, le parece que la situación se ha complicado: “Yo siempre digo que he tenido la suerte de haber sido amateur. Hoy en día tú no puedes ser amateur. Tienes que ser profesional”.³⁵ Afirma que cuando ella empezó, eran muy pocas las mujeres que trabajaban en su línea, lo que provocaba que si querían programar ese tipo de trabajos, las tuvieran que llamar y gracias a su posición amateur, si había una oferta que no consideraba justa, tenía la opción de rechazarla, puesto que no necesitaba la ganancia para sobrevivir.³⁶

Conclusiones

El objetivo de este artículo no es llegar a leyes universales sobre las artistas mujeres a partir de la experiencia de Esther Ferrer, pero sí tal vez ofrecer pistas que abran futuras vías de estudio en el complejo panorama de las relaciones sexistas del mundo del arte. El caso de Ferrer nos muestra que las mujeres que quisieran ser artistas en los años 60 y 70 debían tener una fuerte personalidad y poder llevar con entereza reacciones en algunos casos violentas. También muestra que trabajar fuera de los sistemas más visibles y reconocidos fue una estrategia válida para algunas, que les permitió una mayor libertad. Esto debe hacernos pensar que, si Ferrer hubiera deseado implicarse de manera más profesional e institucional en el mundo artístico de su época, probablemente habría experimentado mayores condicionamientos y discriminaciones más evidentes, teniendo en cuenta sobre todo su negativa a acogerse a ciertas normas de género.

También nos indica la importancia de dedicar un mayor estudio a los espacios alternativos, no integrados dentro de este sistema, que se articularon entre otros desde los ámbitos del feminismo. Ferrer ha terminado siendo reconocida y estando presente en circuitos que otorgan un mayor reconocimiento y visibilidad, pero otras muchas artistas tal vez no hayan tenido esa suerte; como diría Ferrer, no les ha tocado. Debemos ver estos espacios no como lugares secundarios al mundo del arte más oficial, sino como espacios paralelos en los que podían existir otro tipo de prácticas y planteamientos que escaparan a ciertas imposiciones de género.

Finalmente, surgen preguntas sobre la profesionalización de la práctica artística, y en qué medida el cruce entre el neoliberalismo y el arte equilibran la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres. Para Ferrer, el amateurismo fue una elección posible, que estuvo en la base del desarrollo de su trabajo. El hecho de que esa decisión sea casi impracticable hoy en día, ¿obliga a las artistas mujeres a abocarse en un sistema de base heteropatriarcal, en el que deben seguir unas ciertas reglas del juego con las que pueden no sentirse cómodas? ¿Hasta qué punto la profesionalización está permitiendo la heterogeneidad de prácticas y modos de entender el arte lo suficientemente amplias para abrazar todo tipo de experiencias, o está

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ *Ibíd.*

homogeneizando ciertas formas de hacer, basadas en la competitividad y la autopromoción? Quedan muchas preguntas pendientes, a la espera de una investigación más exhaustiva de este complejo panorama.

Bibliografía

- ALBERDI, U., *Kontrako ezarririk. Emakume bertsolarien testigantzak*, Zarautz, Susa, 2019.
- CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1993.
- DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Editorial Debate, 1994.
- “Entrevista a Esther Ferrer”, *Euskonews*, nº 474, Eusko Ikaskuntza, 20-27/02/2009.
- FILARE [FRAILE, ALBERTO], “Concierto Zaj”, *El Pensamiento Navarro*, 29/06/1972.
- MAV, informes sobre centros artísticos,
<https://mav.org.es/category/documentacion/informes/> (21/09/2019)
- MULVEY, L., “El placer visual y el cine narrativo” en Cordero Reiman, K. y Sáinz, I., (ed.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 81-94.
- NEAD, L., *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998.
- NOCHLIN, L., “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en Cordero Reiman, K. y Sáinz, I., (ed.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 17-44.
- NUALART, C., “Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo”, *Anales de Historia del Arte*, nº 28, 2018, pp. 431-446
- OLIVARES, R., « Irudikatzen gaituen imajina » en AA.VV., *denboraren... arrastoan... al... ritmo... del... tiempo...* [catálogo de exposición], Donostia-San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2005.
- PEREA, M.C., *Performance y espacio público*, Argentina, Vela al viento ediciones patagónicas, 2014.
- POLLOCK, G., *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires Fiordo No Ficción 01, 2013.
- “Presencia de las mujeres en las artes visuales y el audiovisual”,
https://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_argit_emakumeak_2016/es_def/adjuntos/Mujeres_arte_visuales_y_audiovisual.pdf (21/09/2019).
- RUSS, J., *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Madrid, Dos Bigotes y Editorial Barrett, 2018.
- VAN ASCCHE, C., (dir.), *Vidéo Vintage 1963-1983* [catálogo de exposición], Paris, Centre Pompidou, 2012.

Entrevistas

FERRER, E., entrevista personal, Donostia, 24/08/2019.