

Estrategias sonoras y musicales en la obra de Esther Ferrer. Introducción a Elementos y Estructuras Sonoras

(Sonorous and musical strategies in Esther Ferrer's work. Introduction to Sonorous Elements and Structures)

Delgado Beltrán de Heredia, Itxaro
Eusko Ikaskuntza. General Álava, 5 – 1. 01005 Vitoria-Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (2008), 26; 401-415]

Recep.: 04.12.07

Acep.: 11.01.08

Punto de partida para un trabajo de investigación mas exhaustivo en el que se descubrirán y darán a conocer las interrelaciones que en su trabajo artístico, Esther Ferrer establece entre lo puramente visual y lo sonoro. Un nuevo enfoque y por tanto una investigación novedosa cuyo aporte radica en el punto de vista, ofrecerá nuevas conclusiones y una visión mas amplia y mas exacta del devenir artístico.

Palabras Clave: Imagen sonora. Estrategias musicales. Presencia. Tiempo. Espacio.

Ikusizko alderdi hutsaren eta soinu alderdiaren artean Esther Ferrer-ek bere arte lanean ezartzen dituen elkarrekiko erlazioak aurkitu eta ezagutzera emango diren ikerlan osoago baten abiapuntua. Ikuspegi berriak eta ondorioz ikerketa berriak, ekarpena ikuspuntua duenak, ondorio berriak eta arte bilakaeraren ikuskera zabalagoa eta zehatzagoa eskainiko ditu.

Giltza-Hitzak: Soinu irudia. Musika estrategiak. Presentzia. Denbora. Espazioa.

Point de départ d'un travail de recherche plus exhaustif qui mettra en lumière les interactions établies par Esther Ferrer entre la dimension purement visuelle et la dimension sonore, dans son travail artistique. Un nouveau point de vue et, partant, des recherches novatrices dont l'apport réside justement dans le point de vue adopté, sont susceptibles de déboucher sur des conclusions neuves et sur une vision plus ample et plus exacte du devenir artistique.

Mots Clés: Image sonore. Stratégies musicales. Présence. Temps. Espace.

Fué mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera, de esa deshumanización de la obra de arte lo que me llevó a concebir los ready mades. Tal es, como ya sabes, el nombre que le dí a esas obras que en realidad ya están hechas. Mira ahora un ready-made fechado en 1916. Es un ovillo de cordel entre dos placas de cobre. Antes de terminarlo Walter Conrad Arensberg metió algo en el interior del ovillo, sin decirme lo que era, y la verdad es que jamás traté de averiguarlo. Era como una especie de secreto entre nosotros, y como sonaba, lo llamamos: el objeto ready-made con sonido secreto. Escúchalo. No sé, no sabré nunca si es un diamante o una moneda”.

Marcel Duchamp

(Conversación con Pierre Cabanne. 1967)

El poeta catalán Jose Patricio Contamine de Latour, amigo inseparable de la juventud de Eric Satie (1866-1925), contó como éste, jubiloso ante su descubrimiento, decidió un buen día reemplazar en sus composiciones, a partir de entonces, las indicaciones de movimiento habituales (lento, moderato, grave, pianissimo,...) por expresiones de su invención (sin orgullo, con sorpresa, aún mas blanco, si es posible...) que en lugar de referirse a la técnica del intérprete, le indicarían el sentido de ánimo más propicio para transmitir las verdaderas intenciones del compositor.... () fue elaborando minuciosamente las supuestas «indicaciones de carácter», donde el gusto por el absurdo convivía con el humor poético (sobre terciopelo amarillecido, de dientes afuera, lacado como un chino, ...) Poco a poco estas “indicaciones” iban a desarrollarse hasta adquirir la dimensión de breves relatos que, bajo la apariencia de sainetes, daban en realidad, la clave de las alusiones musicales contenidas en las partituras correspondientes.

Unos pianistas, respondieron perfectamente a la expectativa del compositor, pero otros, en cambio, impresionados por el lado insólito, decididamente humorístico, de los textos que había introducido en los pentagramas, tuvieron la idea de emplearlos para mejorar el efecto sobre el auditorio leyéndolas en voz alta

durante la ejecución musical. Pero si bien estas prácticas pudieron llegar a suscitar la simpatía y a veces la hilaridad de la sala, provocaron invariablemente la cólera de Satie, que no soportaba que se alterara la audición de su música, por mucho que fuera con sus propios textos. Declaró pues, de una vez y por todas, que aquellas indicaciones «eran –y debían seguir siendo- un secreto entre el interprete y él».

Eric Satie

(Cuadernos de un mamífero)

Edición de Ornella Volta. 1999

Tal y como escribe Javier Ariza, en su libro *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, ... el siglo XX ha mostrado diversas actitudes por las cuales las categorías artísticas han quebrado sus rígidas estructuras permitiendo la fusión de las artes, una hibridación de las categorías y de los materiales. En ningún otro momento de la historia se produce con esta intensidad la mezcla y fusión de las artes. La presencia del sonido como un componente determinante en la obra artística es consecuencia de este proceso de hibridación plurisensorialidad contemporánea. En este siglo la música y las artes plásticas convergen y se funden logrando un encuentro y diálogo inédito en el comportamiento musical y en las artes visuales. En el mismo sentido que los músicos introducen planteamientos visuales en sus obras, y en una actitud recíproca, los artistas visuales se ven tentados a trabajar con el sonido, mayoritariamente con sonidos extramusicales, que son incorporados en múltiples direccio-

nes en su obra plástica. La hibridación de estas esferas sugiere la posibilidad de igualar conceptualmente el sentido de la vista, el sentido dominante en el arte, con el sentido del oído. El oído como receptor de la obra plástica, una obra pensada para ser realizada exclusivamente con sonido o bien como un elemento constitutivo determinante.

Los avances tecnológicos de finales del S. XIX relacionados con la imagen: fotografía y cine y los del sonido: teléfono, fonógrafo y radio se constituirán como los canales e instrumentos de cambio profundo en el pensamiento derivando en la aparición de nuevos lenguajes y una eclosión en la praxis artística¹.

El sonido ha sido tratado clásicamente como un elemento inherente a la propia música y como tal ligado en exclusiva a esta disciplina estricta y reglada. La evolución y aportación tanto desde el mundo de la música como del artístico durante el siglo XX han sido definitivos para abrir nuevos caminos y formas de expresión e interpretación, que ayudados por las nuevas tecnologías han producido un importante cambio conceptual. La experimentación se repite a lo largo del siglo XX y ya en este siglo XXI se evoluciona en las distintas líneas abiertas por las investigaciones que preceden.

La aportación de Esther Ferrer al mundo del arte es ya reconocida, destacan sus performances, realizadas desde 1967/68, (*25-28 enero 1968 Concierto zaj en el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica de Bilbao, intervención de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer que forman parte del grupo ZAJ*) son acciones en las que se experimenta la sensación del tiempo y del espacio en un hacer limpio y claro, confiando su presencia en la recepción del público.

Anteriormente, a principios de los años 60, realiza actividades en la Asociación artística de Guipúzcoa, siendo presidente Amable Arias, en ese tiempo creó junto con el pintor Jose Antonio Sistiaga, el primer Taller de Libre Expresión, germen de muchas otras actividades paralelas, entre ellas una Escuela Experimental en Elorrio (Vizcaya).

A partir de mediados de los años 70, su actividad plástica se combinará en distintas series con fotografías trabajadas, instalaciones, cuadros basados en la serie de números primos, objetos, hilos...

En 1999 fue una de los dos artistas que representaron España en la Bienal de Venecia.

Ha expuesto su trabajo plástico entre otros: Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (España); Galerie Donguy, París (Francia); Galerie Lara Vinci, París (Francia); Galerie Satélite, París (Francia); Galería Trayecto, Vitoria (España); Statsgalerie, Stuttgart (Alemania); Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián (España); Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (España); Museo de

1. ARIZA Javier, *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2003.

Arte Contemporáneo de Roskilde- Musee for Samtidskunst (Dinamarca); Circulo de Bellas Artes, Madrid (España).

En su larga carrera como artista performer ha participado en numerosos Festivales tanto en España como en el extranjero (Alemania, Italia, Suiza, Bélgica , Francia, Dinamarca, Noruega, Inglaterra, Holanda, Polonia, Eslovaquia, Republica Checa, Hungría, Estados Unidos, Canadá, México, Cuba, Tailandia, Japón, Corea...).

Ha impartido numerosos cursillos en Universidades y Escuelas de Bellas Artes en Canada, Francia, Suiza e Italia, además de España.

También es conocida y manifiesta su participación y actividad a favor de la mujer y las libertades.

Uno de los puntos que en su trabajo produce especial atención e interés es la relación que establece con el mundo sonoro en toda su amplitud, relación que va mas allá de sus obras radiofónicas: “Al ritmo del tiempo“, “TA TE TI TO TU o la agricultura en la Edad Media” ...

Desde 1967, en los llamados “Conciertos Zaj” existe una implicación con sus compañeros (músicos de formación) en el grupo ZAJ: Walker Marketti y

Juan Hidalgo. Sus performances adquieren elementos y estructuras sonoras y musicales, así como en sus series de obra objetual implica sonidos y silencios.

El interés de este proyecto radica precisamente en abordar la práctica artística de Esther Ferrer bajo estos presupuestos que van a constituir el hilo conductor de la investigación.

La metodología que propongo supone un nuevo enfoque dado que no se ha estudiado el trabajo artístico desde esta perspectiva, por lo tanto existe un vacío de investigación que vendría a cumplir el trabajo y en consecuencia las publicaciones al respecto no existen, es por tanto una investigación novedosa cuyo aporte radica en el punto de vista y a buen seguro ofrecerá nuevas conclusiones y una visión mas amplia y mas exacta del devenir artístico.

También proporcionará nuevos datos que permitirán ver otras perspectivas en su trabajo y en su papel como mujer artista,

El objetivo principal es descubrir y dar a conocer las interrelaciones que en su trabajo artístico, Esther Ferrer establece entre lo puramente visual y lo sonoro.

Ella misma define La Performance como el arte de la presencia, del tiempo y el espacio. La presencia es muy importante, tanto la suya como la del público, que es parte de la performance; el público le mira y ella mira al público, están pasando un tiempo juntos que no se va a volver a repetir jamás porque es la vida que pasa, y además la idea es que la gente sea consciente de que está viviendo un tiempo que no se va a volver a repetir y que cuando salgan de esa performance a la que está asistiendo, serán una hora mas viejos de cuando entraron en ella. Por eso, entre los objetos que intervienen siempre tendrá un elemento que cuenta el tiempo: un reloj (que puede ir a destiempo), o una cinta grabada con voz contando los minutos, u otra grabación que pregunta la hora, etc..., por lo que obliga al espectador a mirar su propio reloj (movimientos a contra tiempo), a la vez impone en la performance otro ritmo en la acción, en el movimiento de su cuerpo; así combina y mezcla tiempos, ritmos, sonidos... en un espacio, por lo que cuando piensa y escribe una performance es como si de una partitura musical se tratara y así lo confirma con sus propias palabras.

En septiembre de 1999, José Iges en el catálogo de la exposición "El espacio del sonido el tiempo de la mirada" diserta sobre la dependencia o independencia de las disciplinas o territorios artísticos marcados, asumidos y catalogados por historiadores e historiadoras de las artes:

¿Son la instalación y la escultura sonora y visual nuevas artes, o bien expansiones de la escultura hacia nuevos materiales y territorios? En el caso de la instalación –no necesariamente sonora–, según la artista Concha Jerez, surge como una "expansión de la tridimensionalidad", con la notable diferencia respecto de la escultura de que "los ejes respecto a los cuales se organiza la materia no son ya exclusivamente internos a la obra sino también exteriores a ella, pues uno

está vinculado al espacio mientras el otro coincide con el meramente constructivo de los elementos que conforman la instalación”.

Nos encontramos ante un cambio sustancial, acaso tanto como el que justifica la existencia como artes distintas de la escultura y la pintura, mas allá de la diferencia habida entre los materiales que una y otra emplean. Ello sin perjuicio de reconocer que no pocos artistas consideran, al hacer una instalación y denominar como tal al resultado de su trabajo, que ésta se comporta y podría aprehenderse como un conjunto coherente formado por varias partes de naturaleza escultórica diferenciables entre sí. Lo que, por otra parte, no dista mucho de la definición que uno puede encontrar en un diccionario (instalación: conjunto de cosas instaladas; instalar: poner o colocar en su lugar debido algo. (diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española de la Lengua, p.829. Ed.1992).

Así pues, parecería atendible considerar que la instalación fuese una categoría artística autónoma, liberándola de esa aparente dependencia funcional de la escultura. Y si ello fuese así, ¿qué decir de la instalación y la escultura que incorporan como elemento nuevo el sonido organizado artísticamente? A ese respecto, cabe considerar una apreciación debida a Marcel Duchamp, que desgraciadamente no hemos podido constatar mas que por referencias orales. Según ello, “el sonido también ocupa espacio” lo que -mas allá de la aparente obviedad del comentario- debe hacer a los artistas pasar a considerar el sonido con un comportamiento espacial próximo al de un trozo de madera o de piedra, por ejemplo. Según lo anterior, pues, tenderíamos a considerar muy simplificada-mente a la escultura sonora como expansión de la escultura, mientras que la instalación sonora -y eventualmente, también visual- correría la misma suerte respecto de la instalación.

(... ..)

La dificultad de catalogación con arreglo al soporte o a la categoría en que se sirve la ideación artística en estos campos se pone en evidencia cuando aludimos a las creaciones de Comer, Ferrer, Jones, Lugan y Anderson por ejemplo. (... ..)

No menor perplejidad puede causar el entender como “esculturas” las dos obras de la serie Música ZAJ” de la donostiarra Esther Ferrer. El soporte de ambas claramente bidimensional, si bien los objetos fijados a esos soportes no lo son. Se comportan como casos límite del “mito” de la interactividad, enunciado aquí bastante antes de que se encarnase en el mundo de internet, pero también pueden considerarse como una irónica visión -no exenta de ternura- de la apropiación del sonido -de sonidos cotidianos- desde la esfera del Arte. (“Esther Ferrer se ha referido continuamente a lo absurdo de la vida cotidiana, que es el punto de partida de su trabajo artístico. Añadir lo absurdo a lo absurdo significa acercarse y retirarse de ello”².

2. IGES, José *El espacio del sonido el tiempo de la mirada* catálogo de la exposición. Ed. Diputación Foral de Guipúzcoa. Sala de exposiciones Koldo Mitxelena. Donostia, 1999.

Para mí el mundo que vivimos es en sí mismo absurdo. El aspecto aparentemente racional desaparece en cuanto rascas un poquito. Con muchas de mis obras intento añadir más absurdo al absurdo por ver si consigo comprender algo. En realidad a veces pienso que si me he dedicado al arte, ha sido para intentar comprender el mundo o los mundos en que vivimos.

El artista performativo es, por lo general, polimorfo y capaz de realizar actividades diversas en otros terrenos como el de la música, la literatura, la pintura, la fotografía, etc.³

Para Esther Ferrer, las imágenes, las fotografías y las piezas musicales están a un mismo nivel. Existe una musicalización patente en su obra, *Helga de la Motte* en el catálogo de la exposición en la sala del Koldo Mitxelena del 4 de diciembre de 1997 al 4 de febrero de 1998 escribe:

Con procedimientos de cálculo abstractos, permutaciones, creaciones en canon, números primos, Esther Ferrer se acerca a un mundo que parece caótico pero que sin embargo no le ha arrebatado la creencia que en el interior podría existir un orden extraño. Puede hablarse de musicalización, ya que permutaciones y variaciones determinadas por números, pertenecen a los nuevos principios fundamentales de los compositores del siglo XX, las acciones de Esther Ferrer son fugaces como el sonido. Las secuencias ordenadas de forma rítmica y superpuestas con varias voces juegan un papel muy importante en sus creaciones. Algunas veces, se dictan intervalos precisos en minutos. Acentos pulsatorios de sonidos también elevan a otro plano el carácter de las cosas dentro de una estructura que parece inmaterial, tanto que se crea una impresión mágica, invocadora. "Tatetitotu", la repetición monótona de las sílabas acompaña los procesos cotidianos (niños jugando, ruido de metro, sirenas, agua que corre) cambia el transcurso de las cosas a una salmodia meditativa. Pero a diferencia de muchas piezas musicales, Esther Ferrer abandona al receptor en una situación abierta, conclusa⁴.

Si buscamos una definición para música encontraremos tanto en un diccionario como en cualquier tratado de solfeo algo semejante: *música es el arte de combinar los sonidos de modo que produzca recreo al escucharlos, conmoviendo la sensibilidad.*

¿Y el ruido? ¿el sonido? ¿El silencio? No es cierto que pueden conmover nuestra sensibilidad y producir recreo en la escucha?

Si al menos, la contrariedad música-ruido con la ruptura de las arcaicas normas establecidas en la búsqueda absoluta de una única "belleza" y en la apuesta por la apertura a nuevas estructuras musicales y sonoras.

3. Esther Ferrer en una entrevista realizada por Hasier Etxeberria. Hendaia, Diciembre, 2004

4. DE LA MOTTE, Helga. En el catálogo de la exposición *De la acción al objeto y viceversa* sala de Exposiciones Koldo Mitxelena del 4 de diciembre de 1997 al 4 de febrero de 1998.

Jonh Cage: Jamás he oído un ruido, ni un sonido puro, sino siempre un ambiente sonoro viviente, complejo incalculable.

Amigo y discípulo de Schönberg, de Duchamp, de Suzuki, estudioso del I Ching, de Thoreau, de Satie, de la micología, principal canalizador del pensamiento oriental (Zen) en la vanguardia artística, John Milton Cage (1912-1992) propuso no sólo una nueva concepción de la música donde el sonido deja de ser mero objeto de manipulación por parte de compositores e intérpretes, sino un lúcido y arriesgado modelo de artista, para quien la tarea esencial radica en la vida cotidiana: *“Estamos llevando el arte a los museos, sacándolo de nuestras vidas”*, advierte; y en otro lugar: *“El arte es una especie de estación experimental en la que ponemos a prueba la vida”*, en su libro *“Silencio”* traducido por Marina Pedraza con epílogo de Juan Hidalgo editado por Ardora Ediciones. Madrid 2002.

Son múltiples las aportaciones de Cage a la música, su mítica pieza de silencio 4'33'', el happening que tituló *“El tren de Cage (a la búsqueda del silencio perdido)”*, las anotaciones gráficas en sus partituras que con la idea de *“música abierta”* propone a quien la interprete, manipulaciones sobre el material sonoro o gráfico, por lo que el resultado no está previsto. Se da paso a un concepto de aleatoriedad entendida como un proceso y no como la manera de llegar a un objeto. En Europa Juan Hidalgo es uno de los primeros artistas que practicó esta forma de hacer.

Satie, Duchamp y Cage han influenciado en la obra y vida de Esther Ferrer, en su performance dedicada a Satie, la acción consiste en realizar 7 acciones breves, teniendo la música de fondo de Satie (a modo de música de mobiliario, ... *“que se toca –para que nadie la escuche- ... la música mobiliario crea una vibración; no tiene otro objeto; desempeña el mismo papel que la luz, el calor y el confort en todas sus formas... “ -Satie en Cuadernos de un mamífero pag.173*) y sonará normal o a la inversa, según la acción sea tres trozos en forma de pera o tres peras en forma de trozo...

En la música Erik Satie (1866-1925), se anticipaba a la idea Dadaísta, aunque la música de Debussy llegó a influenciarle por su relación con él, los propios títulos de sus obras delatan el camino de Satie, *Gymnopédies (1887)*, o *Tres piezas en forma de pera (1903)*; Satie, acostumbraba a ir los domingos a casa de Debussy. Un domingo discutían de las composiciones del mismo Erik Satie, y Debussy le propuso que cambiara algo en su música, Satie le pidió un ejemplo: ¿qué podría cambiar? a lo que Debussy contestó: ¿porqué no la forma?.. Satie no fué a casa de Debussy los dos o tres domingos siguientes, y Debussy pensó que tal vez le había ofendido, pero el siguiente domingo Satie apareció llevándole unas partituras de siete piezas breves bajo el título de: *“Trois morceaux en for-*

me de Poire” (Tres trozos en forma de pera). Debussy sorprendido le preguntó el porqué del título, a lo que Erik Satie le contestó: “Como me has pedido que cambiara la forma, las he hecho en forma de pera”.

Esther Ferrer elabora una partitura con siete movimientos y antes de proponerlos una nota dice: “*Todas las acciones son válidas incluidas las siguientes:*”....

Y comienza a enumerar las partes del ritual del mismo modo que Satie cada séptimo día de la semana cumplía con su visita a Debussy, y una vez mas el juego de lo absurdo acompaña trozos de pera que para finalizar son ofrecidos a los presentes... “*El arte jamás debe ser predecible*” dice Cage.

En gran parte de los textos que hablan del trabajo de Esther Ferrer no se pierde de vista la relación que tiene con el aspecto sonoro. Tan visibles son sus trabajos como audibles puedan ser: Las repeticiones, los ordenes, los intervalos, la ocupación del espacio, los distintos ritmos, etc, ... acusan unas estructuras musicales en el silencio de su obra objetual, y desde luego en sus performances. Se ha intentado formular una primera aproximación a los antecedentes de la relación sonido-arte de los que parte Esther Ferrer en su trabajo y la introducción de estrategias utilizadas en las músicas del siglo XX.

“Los surrealistas no son más que la vulgarización de Picabia, tal como Delaunay y sus seguidores y los futuristas fueron la vulgarización de Picasso. Picabia concibió y se empeñó en resolver el problema de dar a una línea la vibración de un sonido musical, y que esta vibración sea el resultado de concebir las formas humanas y el rostro humano de una manera tan tenue que dé tal vibración a la línea que les da forma. Este es su sistema de lograr lo etéreo. Esta idea, matemáticamente concebida, influyó a Marcel Duchamp, y dió lugar a su Desnudo descendiendo por una escalera.”

Gertrude Stein. *Autobiografía de Alice B. Toklas*. Pág 264.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZA, J. *Las imágenes del sonido*. Ed de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2003.
- BARBER L. *John Cage*, Circulo de Bellas Artes. Madrid, 1985.
- BATTCKOCK, G. *La idea como arte*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
- BONET, E.; DOLS, J. et al. *En torno al vídeo*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.
- BOVAY M., DE SMEDT E., KALTENBACH L. *Zen* Ed. Kairós S.A. Barcelona, 1998.
- CABANNE, P. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Ed. Anagrama Barcelona, 1972.
- CHADWICK, W. *Mujer, arte y sociedad* Ed. Destino. Barcelona, 1992.
- CHION, M. *El sonido. Música, cine, literatura...* Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1999.
- DELGADO BELTRAN DE HEREDIA, I. *Presencias* Vitoria-Gasteiz, 2003.
- DELEUZE, G. *La imagen - movimiento*. Ed. Paidós. Barcelona, 1984.
- DUNN MASCETTI, M. *DIOSAS. La canción de Eva*. Ed. Robinbook, S.L. Barcelona, 1992.
- GERZ, J. *De l'art. textes depuis 1969* Ed. École national supérieure des Beaux-Arts. París, 1994.
- GOLDBERG, R. *Performance Art* Ed. Destino. Barcelona, 1996.
- HARDING, E. *Los misterios de la mujer*. Ed. Obelisco S.A. Barcelona, 1987.
- HOLTZ-BONNEAU, F. *La imagen y el ordenador*. Ed. Fundesco. Madrid, 1986.
- IBAÑEZ, M. *La creatividad*. Ed. Ceac. Madrid, 1984.

- IGES, J. *John Cage*. Revista CREACION nº 9. Octubre 1993. Instituto de estética y teoría de las artes.
- IGES, J. *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada* Catálogo de la exposición Edición Diputación Foral de Guipúzcoa, Koldo Mitxelena Kulturenea, 1999.
- MARCO, T. *Historia General de la Música (IV). El siglo XX*. Ed. Istmo. Madrid, 1989.
- MARCO, T. *John Cage*. Revista CREACION nº 9. Octubre 1993. Instituto de estética y teoría de las artes.
- PALACIO, M. *La imagen sublime. Vídeo de creación en España*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.
- PÉREZ ORNIA, J. *El arte del vídeo*. Ed. Serval. Barcelona, 1991.
- RAMÍREZ, J.A. *Duchamp. El amor y la muerte incluso*. Ed. Siruela. Madrid, 1993.
- REKALDE, J. *Video-artea Euskal Herrian*. Ed. Kriselu. Donostia, 1989.
- SATIE, E. *Cuadernos de un mamífero*. Pub. El acantilado, Quqderns Crema S.A. Barcelona, 1999.
- SHINODA BOLEN, J. *Las Diosas de cada mujer*. Ed. Kairós S.A. Barcelona, Diciembre 1993.
- STEIN, G. *Autobiografía de Alice B. Toklas*. Ed. Bruguera (Libro amigo), Barcelona, 2ª edición 1983.
- STEIN, G. *Tres vidas* Ed. Fontamara. Barna, 1982.
- VV.AA. *Feminisme, art et histoire de l'art*. Ed. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Paris, 1994.
- VV.AA. *Los Grandes Temas de la Música*. Tomo 3. Salvat ed. Pamplona, 1983.
- VV.AA. *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*. Ed. S. Exposiciones Rekalde S.L. Bilbao, 1993.
- VV.AA. *Tras la imagen de mujer*. Ed. S.U.E.N.S. Palencia, 1992.
- VV.AA. *Videoculturas de fin de siglo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1989.
- VV.AA. *ZAJ*. Catálogo de la exposición. Edita el Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1996.
- ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Ed. U.PV./E.H.U. - Cátedra. Madrid, 1989.

HEMEROTECA

- Aguiriano, Maya. "Esther Ferrer En Acción". *El Diario Vasco*, 22/12/93.
- Aguiriano, Maya. "Memoria y presente del grupo". *El Diario Vasco*, 9 marzo 1996.
- Aguiriano, Maya. "Tres discurso indirectos". *El Diario Vasco*, 27 enero 1996.
- Aliaga, Juan Vicente. *Artforum*, abril 1996, p. 180-109.
- Audiovisual: Esther Ferrer, artista invitada*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1993
- Barce, Ramón. "ZAJ en Madrid". *Ritmo*, Año III, n. 521.

Canales, Xavier. "Joan Brossa y El Grupo Zaj, entre otros creadores ensayan la capacidad de concentración". *El País*, 4/2/1989.

Carceller, Anne. "El juego como lenguaje". *Diario 16*, 23/10/1994.

Catalogo Exposition "Papier" Ed. Musue D'art et Histoire de Neufchutel, 1992.

Darvila, Josu Ramón "El grupo ZAJ lleva al Reina Sofía la transgresion en el arte". *El Mundo*.

Díaz Cuyas, Josu. "Zaj: tonto el que lo lea". *Arena*, 1989, n. 2

Ferrer, Esther. "Fluxus Y Zaj". *Estuis Escenics*, 1988, n. 29.

Festival Internacional De Video. Madrid:Círculo De Bellas Artes, 1985.

Gallardo, Josu Luis. "Esther Ferrer y Tom Johnson Guiniguada". *La Provincia* 15/12/1989.

Gari, Clara. "Una acción es (solamente) una acción: entrevista con Esther Ferrer". *Coclea*, 1997, n° 3.

Guibert, Álvaro. "Esther Ferrer, treinta Años después de ZAJ". *ABC* 20/12/93.

"El Grupo ZAJ en París". *El País*, 19 febrero 1977.

Huici, Fernando "Orden Y Aroma Del Espacio". *El País*, 5/4/1985.

Janicot, Franuoise. *Poesie en Action*. París: Loques/Nupe, 1984.

Jarque, Zieta. "Erik Bulatov y Esther Ferrer, la lejana realidad y las gafas". *Guía de El País*, octubre 1991, n. 99

Jimenez, Pablo. "Veinticinco Años de Zaj". *ABC Artes*, 16/11/89.

Labellerejoux, Arnaud. *L'act Pour L'art*. París: Les Evidant, 1988.

Marchan Fiz, Simón. *Fuera de formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa Madrid, 1982.

Marín, Karmentxu. "Concierto ZAJ". *Unidad*, 4/07/1972.

Ochoa de Olano. "La Memoria, el tiempo y la guerra". *El Correo*, 22/01/1996, p 9.

Rochette, Anne. "Esther Ferrer at the Fondation Cartier". *Art in America*, nov. 1994.

Sales, Enrique. "25 años de un grupo de vanguardia: Zaj" *Jano*, 3/10/1990, n. 902.

Ubi fluxus ibi motus. Biennale de Venise, Italia, 1990

Vidal, Jaime. "Festival Grec 97, caos contra control" *El País Cataluña*, 27 julio 1997, pág. 8.

"Esther Ferrer, Galería Trayecto". *Lápiz*, 1998, nº 139/140, p. 145.

*Reseña de la exposición de Esther Ferrer en la Galería Trayecto de Vitoria-Gasteiz

Aguiriano, Maya. "Esther Ferrer". *Zehar (Arteleku)*, Mayo /Junio 1994.

Collado, Gloria. "Ante el espectador: Esther Ferrer". *Lápiz*, 1994, n. 108, p. 36-41

Ferrer, Esther. "Todas las sonrisas del mundo". *Lápiz*, 1999, n. 149/150, p. 38-41

*El trabajo de Esther Ferrer se instala en los márgenes de la independencia y de una sutil inteligencia que hace de la matemática y del espacio dos elementos de su obra, al igual que la ironía y el objeto cotidiano.

Ferrer, Esther. "Esther Ferrer/Fernando Lerín". *Lápiz*, 1994, nº 99/100/101, p. 90-97.

Conversaciones entre Esther Ferrer y Fernando Lerín.

Ferrer, Esther. *De la acción al objeto y viceversa*. Diputación Foral de Guipúzcoa, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones, 1998, ISBN 8482660330

Ferrer, Esther. *Esther Ferrer: ekintzatik objetura, objetutik ekintzara = de la acción al objeto y viceversa*. Diputación Foral de Guipúzcoa, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones, 1997, ISBN 8479072229

Ferrer, Esther. *Esther Ferrer*. Ministerio de Fomento, Centro de Publicaciones, 2001.

Jiménez, Carlos. "Zaj: el oído en el ojo". *Lápiz*, 1989, nº 56, p. 4148.

Zaj es el primer grupo de accionistas españoles formado por W. Marchetti, E. Ferrer y J. Hidalgo.

Olivares, Rosa. "Esther Ferrer". *Lápiz*, 1991, nº 81, p. 7879.

Reseña de la exposición de Esther Ferrer en la Galería Aelee de Madrid

San Martín, Francisco Javier. "Exponer la música". *Lápiz*, 1999, n. 156, p. 38-47.

MARTINEZ, ROSA. "Dialogue with the Other. El territorio del otro" *Lápiz*. nº 105. Verano 1994. Pag.16.

REKALDE, J. "El vídeo de creación en España". *Cine-Vídeo* 20, nº 92. Madrid, 1992.

RUBIO, PILAR. "El arte en femenino" *Lápiz*. nº 63. Diciembre 1989. Pag. 3.

TORRES, F. "El arte de lo posible". *Ars Vídeo especial* 1. Videocombate. Rentería, Mayo 1992.

VV. AA. *Lápiz*. nº 105. Verano 1994.

VV. AA. "John Cage". *Creación* nº 9. octubre 1993. Pag 71-111.

VV. AA. "Fluxus". *Creación* nº 10. febrero 1994. Pag 53 -108.

DIRECCIONES INTERNET

Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Laoconte devorado. [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://www.artium.org/expo_laocoonte.html> [Consulta: 6 de mayo de 2004]

Página Web de la exposición celebrada en Artium de Vitoria, del 6 de mayo al 3 de octubre de 2004

Universidad de Castilla La Mancha [Recurso en línea]. Dirección URL: <<http://www.uclm.es/artesonoro/EstherFERRER/INDEXE.html>> [Consulta: 24 de abril de 2004]

Corner [Recurso en línea]. Dirección URL: <<http://www.cornermag.org/corner03/page02.htm>> [Consulta: 24 de abril de 2004].

Recurso en el que se puede acceder a una entrevista realizada a Esther Ferrer. El tema central de esta, es John Cage.

Guipúzcoa Kultura[Recurso en línea]. Dirección URL: <<http://www.gipuzkoakultura.net/kmk/erakus/sonido/centro.htm>> [Consulta: 24 de abril de 2004]

La mujer en el arte[Recurso en línea]. Dirección URL: <http://www.ciorraga.com/Mujeresartistas/Mujeresartistasarreglosdefi/pagina_nueva_9.htm> [Consulta: 24 de abril de 2004]

Gobierno de Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes. [Recurso en línea]. Dirección URL: <<http://www.culturacanaria.com/local/torneo/zaj.htm>> [Consulta: 24 de abril de 2004]

Recurso en el que Rubén Valerón hace una reflexión sobre ZAJ

Arteleku [Recurso en línea]. Dirección URL: <<http://www.gipuzkoa.net/~arteleku/artistin-dex/ferrer/esther.htm>> [Consulta: 24 de abril de 2004]

<http://www.arteleku.net/estherferrer/>

Recurso en el que se puede acceder a información relativa a Esther Ferrer, su biografía, bibliografía, exposiciones, performances y textos.

<http://es.wikipedia.org>