

Cíntia Tosta
Doutoranda
em Arte das
Imagens & Arte
Contemporânea
pela Ecole
Doctorale
d'Esthétique,
Sciences et
Technologie des
Arts, (EDESTA) da
Université Paris 8
Vincennes – Saint
Denis, França, com
a pesquisa "Estética
da fotografia de
performance a
partir de Esther
Ferrer", sob a
orientação de
Prof. Dr. François
Soulages,
Mestre em Art
Contemporain et
nouveaux médias
pela Université
Paris 8 – Vincennes
– Saint-Denis (2013).
Cíntia Tosta Artista
plástica e Performer
formada pela Escola
de Belas Artes
da Universidade
Federal da Bahia,
EBA/UFBA (2001).

A performance como arte de resistência: leituras a partir de Esther Ferrer

Performance as an art of resistance: readings from Esther Ferrer

Resumo: Definir a performance como arte de resistência nos convida a analisar o trabalho da artista Esther Ferrer realizado durante o período durante o franquismo na Espanha e junto ao grupo de artistas ZAJ, assim como depois da queda do general Franco nos anos 70. A partir desta análise começaremos explorando as definições do termo performance sobretudo enquanto arte contendo uma estética de resistência. Com relação às performances de Esther Ferrer, também analisamos a questão da performance como arte que ultrapassa fronteiras e que seria influenciada pela pedagogia proposta pelos Freinet, ou seja, a da escola interativa tendo como motor a idéia de “expressão livre” para as crianças.

Palavras-chave: Arte efêmera; educação; Esther Ferrer; performance; resistência.

Abstract: To define performance art as an art of resistance invites us to analyze Esther Ferrer's performance during the period of Francoism in Spain and together with the ZAJ artists' group, as well as after the fall of general Franco in the seventies. Starting with this analysis, we will begin exploring the definitions of the terms performance and resistance. Esther Ferrer's performances invite us to analyze performance as an art that crosses borders and which was influenced by Freinet's pedagogy about interactive schooling and its driving idea of “free expression” for children.

Keywords: Ephemeral art; education; Esther Ferrer; performance; resistance.

A performance enquanto uma das expressões do que chamamos de arte efêmera, quer dizer arte que expressa uma ideia ou um conceito, arte em que o Tempo realiza a obra, arte na qual artista e público se confundem. A performance pode ser igualmente definida como arte que se distancia da construção de um *produto artístico*. Neste sentido, a performance renunciaria de ser considerada como uma *prática artística* na qual sua função estaria interligada a uma produção de objetos materiais sendo estes pré-orientados para uma exposição e para a sua reexposição, mas também interligada a uma produção de objetos artísticos preparados para serem comercializados e leiloados como objetos (pré-)dispostos a (re)ativar e a movimentar o *marché de l'art* contemporâneo. Segundo sua época, seu contexto político, econômico e social, podemos denominar de *performance* a prática efêmera na qual a, o ou os artistas destacam em suas criações o processo de como se realiza uma ideia ou um conceito. Ao invés de se enfatizar o *produto final* criado (ou não) durante uma performance como, por exemplo, pinturas, filmes, esculturas, textos ou ainda objetos, podemos dizer que o que parece mesmo ser a intenção dos artistas performers é o fazer da performance, criação em que o processo criativo, ele mesmo, é revelado. Este processo criativo revelado ou ativado pressupõe não só a participação do artista, mas também a de um público, ou de pessoas que estiverem presentes durante uma performance.

Assim, neste vasto campo artístico que denominamos de *performance*, podemos reagrupar o que se chamou de “demonstração de dadaísmo” (DOESBERG, 1992, p. 56)¹ do início do século XX. Estas *performances* dadaístas se utilizavam da irreverência e da provocação que não somente questionavam a tradição das Belas Artes e sua influência nos âmbitos estético e artístico, mas também a moral social estabelecida pela sociedade burguesa.

[1] Para a realização deste artigo, ressaltamos nossa tradução para todas as citações originariamente em francês.

Neste domínio da *performance* podemos reagrupar igualmente as criações efêmeras do Gutai dos anos 50, assim como o que se denomina de ação, e também o happening dos anos 60 e 70, bem como as ações englobando os recursos tecnológicos desenvolvidos nos anos 80 e 90.

Enfim, podemos ainda destacar da arte efêmera mais contemporânea, a qual podemos ou poderíamos ainda denominar de *performance*, a configuração de uma criação na qual o processo criativo não seria revelado e nem mesmo a produção de um objeto pós-performance seria realizado. Nesta nova configuração do que poderíamos ainda chamar de performance, o que talvez pudéssemos pensar e questionar seria como este novo tipo de *dispositivo artístico*, em que a criação seria isenta de toda ideia de participação e de cocriação entre artista(s) e público durante uma performance, de estar e o compartilhar uma experiência artística – testemunharia mais de uma nova *prática artística*, na qual sua função estaria interligada a uma criação sem objetos materiais, mas pela intenção de se fazer uma ação diretamente pré-disposta a reativar continuamente o *marché de l'art* contemporâneo proporcionado pelo neoliberalismo.

Em seu aspecto mais contemporâneo, esse dispositivo da arte efêmera é composto a partir de um *protocolo artístico* que seguiria, antes de mais nada, a ideia de globalização da arte. Nesta tendência de globalizar a arte, nada melhor do que um *dispositivo artístico* efêmero no qual a ausência total do artista (performer) seria recuperada pelas instituições culturais e pelo próprio mercado da arte como uma proposta materialmente e conceitualmente legítima, refletindo assim uma época em que a arte efêmera se aproximaria mais e mais de uma prática puramente virtual.

Por esta abordagem contemporânea da arte efêmera (ou do que é considerado como arte efêmera) e a partir da utilização de

protocolos artísticos, nós podemos considerar que esta tendência seria mesmo uma maneira de se legitimar a performance na época da globalização da arte. Legitimada na era da globalização, *fazer performance* significaria então uma prática artística em um espaço cultural e institucional contemporâneo dispendo, de um lado, da *ausência* do artista (performer) e, do outro lado, da execução de seu *protocolo de ações*, ativadas por intermédio de outros artistas. O que realmente vemos como problemático nessa nova tendência da performance sob rótulo de *dispositivo artístico* contemporâneo seria uma tendência a autenticar não só o artista performer como um *ator social ausente*, transformando a prática da performance em uma nova maneira de se construir um autêntico *produto artístico imaterial* fácil de ser exposto e reexposto, mas também sua comercialização e assim movimentar o *marché de l'art* contemporâneo. Neste contexto, a ausência do artista (performer) faz do seu protocolo uma fórmula a ser executada muitas vezes na qual não há uma possibilidade de encontro real com o público da performance, sendo este um visitante advertido ou não. Se de um lado este protocolo pode dispor de um alto investimento em termos materiais ou de recursos tecnológicos para sua execução, por outro lado, o mesmo protocolo poderá ser ativado em diferentes espaços culturais, mas sempre dispendo de um mediador cultural ou artistas enquanto empregados assalariados pontuais e com contratos precários. Enfim, face a esta realidade, nós talvez poderíamos também pensar o público de tais *protocolos artísticos* como consumidores de um *serviço artístico* e não mais como um público participando a uma criação efêmera.

A partir de nossa hipótese, esta nova configuração do *fazer artístico efêmero* a partir de protocolos adequa-se mais e mais a uma realidade socioeconômica neoliberal. Respondendo enquanto serviço artístico disposto a ativar e a movimentar o *marché de l'art*

contemporâneo. Estes protocolos artísticos se distanciariam das premissas da performance enquanto arte efêmera legítima e, igualmente, enquanto expressão artística e arte definida, também, pela estética da provocação e do escândalo, do subversivo e da resistência.

Assim, se a performance enquanto arte efêmera vê-se transformada em prática artística contemporânea e legitimada enquanto arte globalizada a partir da utilização de *protocolos artísticos*, estes caracterizados pela ausência do artista (performer) e pela atividade terceirizada de outros artistas, poderíamos dizer que estamos face a uma possível estética do *serviço artístico*. Neste seu aspecto mais contemporâneo e pela estética do *serviço artístico*, a performance abandonaria suas premissas dadaístas e futuristas e sua possível leitura a partir da estética do choque ou da provocação. Por esta estética, a performance seria prática pela qual os artistas criticariam uma opressão social impostas pelo Estado e pela Igreja, senão pela ritmo e condicionamentos impostos pela industrialização, suas máquinas e a moral burguesa, assim como pela tensão e pela violência causadas na nova dinâmica social de um *lutar pela vida contra a morte* impostas também durante e entre os períodos de guerra.

Mesmo que esta nova configuração do que poderíamos ainda chamar de performance nos aponte uma possível mudança de paradigmas de ordem da prática e da estética da performance, nos propomos a analisar e compreender como a performance, enquanto arte efêmera, seria arte também definida por uma estética da resistência. Para desenvolver nossa proposta, propomos uma análise do trabalho da artista basca Esther Ferrer a partir de performances realizadas durante a ditadura de Francisco Franco na Espanha e durante o período do pós-franquismo. E como conclusão, queremos ressaltar alguns aspectos da pedagogia da escola interativa de Célestin e Élise Freinet.

(Re)Definindo a performance e resistência

Antes mesmo de começarmos a análise de quais seriam os elementos constituintes da estética da resistência e de como estes elementos fariam parte da de uma estética da resistência, desta vez à partir das performances de Esther Ferrer, propomos uma leitura de certas definições de termos *performance* e *resistência* e suas possíveis articulações neste mesmo contexto. Assim sendo, como a performance seria forma artística de resistência ou não? E igualmente, como Esther Ferrer pelas suas performances faria resistência? E enfim, como outros artistas em outros contextos também trabalharam com a performance enquanto prática artística de resistência?

Voltemos então à definição de performance que, enquanto arte efêmera, dispõe de diferentes definições segundo artistas, críticos de arte, mas, também, de teóricos. Se de um lado Hoffmann e Jonas definem a performance a partir da ideia de uma “rede heterogênea bem diversificada que reagrupa conceitos e procedimentos artísticos resultantes de técnicas, correntes artísticas e origens culturais diversas” (HOFFMANN, 2005, p. 14), a artista Esther Ferrer se refere à performance como “o que se passa em um momento exato, em um lugar exato e normalmente o que é interessante é esta tensão, esta cumplidade ou este viver em comum algo que acontece em uma situação que a performance provoca?”.

A partir destas duas definições poderemos entender que a performance é por um lado uma prática artística aberta seja com relação aos meios ou procedimentos utilizados e pelas experimentações propostas pelas artistas, seja com relação à organização dos artistas, contando com o trabalho individual ou em um coletivo de artistas, como no caso do grupo ZAJ, seja para um trabalho inteiramente coletivo ou seja fazendo partes de movimentos como no caso do Dadá e do Fluxus. Mas desta definição queremos ressaltar a ideia de

[2] Trecho de nossa entrevista com Esther Ferrer do 15 de março de 2013 em Paris.

“origens culturais diversas”, isto implicaria que segundo a cultura originária do(s) artista(s) e talvez mesmo desta ligada a um contexto histórico particular, a performance seria também espaço de crítica ou de se reconectar-se a certas tradições, assim poderíamos pensar as performances *Balkan Baroque* (1997), de Marina Abramovic, bem como *Siluetas Series* (1973–1980), de Ana Mendieta.

Neste sentido de prática artística *aberta*, poderemos pensar a performance como uma prática artística que resistiria a qualquer e toda forma de definição exata, ela seria arte aberta e não uma disciplina artística, ela seria arte *aberta* sem um pré-julgamento do que seria a melhor forma de se realizar uma performance, ela seria arte aberta então a ideia de resistência da arte da performance estaria. Assim sendo, poderíamos apontar que uma das primeiras formas de resistência da performance enquanto arte aberta seria sua própria definição, ou seja, toda e qualquer definição para esta arte é uma definição válida pois ela estaria de acordo com os conceitos, valores, contextos e meios de cada artista originário de diversos países. Por esta ideia de *arte aberta*, talvez pudéssemos também dizer que não existem artistas performers estrangeiros, mas artistas performers que abordariam a questão da imigração, do exílio ou do racismo. Enfim, o primeiro elemento que podemos apontar da performance é sua ampla validação, esta ideia de se incluir experimentações mais do que pela ideia de controle ou da existência de uma única e válida maneira de se criarem performances. A ideia de *experimentar*, ou melhor, de se *ousar experimentar* seria outra abertura para maneiras de se pensar a performance enquanto arte aberta e, por isto mesmo, que faz resistência às normas sociais ou aos condicionamentos mais opressivos.

Segundo Esther Ferrer, a performance seria *algo* “que se passa em um momento exato, em um lugar exato” e que é deste algo que podendo causar “tensão”, “cumplicidade” ou uma forma de “viver em

comum”, *algo* acontecendo “em situação que a performance provoca”. Mas como a performance enquanto um algo que seria revelador de resistência, ou melhor, como esse algo poderia ele mesmo ser o sinônimo de resistência? A partir desta ideia de algo, como sendo um acontecimento (misterioso) à primeira vista, vamos ousar pensar a partir da ideia de *experimentação*, já que começamos a (re)definir anteriormente a performance como uma arte aberta e aberta a diversas definições. Assim sendo, *performance* seria esta arte aberta em que aconteceria uma *experimentação* “em um momento exato” e “em um lugar exato”. E que por ser uma experimentação inusitada e singular entre artista e público, na qual há “tensão” e “cumplicidade” ou uma nova forma de “viver em comum”, seria então uma nova experimentação da vida e de si mesmo enquanto ser humano, que só seria possível e aconteceria nessa “situação” provocada, impulsionada, ativada pela performance. A performance de um lugar e momento exatos, quer dizer lugar e momento o qual a performance é ativada são exatos talvez para se começar a performance, mas por outro lado são atípicos pois não haveria um espaço determinado, lugar (mais) adequado para se realizar performance. Assim a *experimentação* que caracterizaria a performance estaria relacionada a um lugar atípico, podendo todos os espaços serem considerados *espaços pertinentes* para a realização de uma performance, que comporta em si “um momento exato” e “um lugar exato”.

A performance é arte aberta como forma de resistência aos lugares e momentos adequados para se criar, se experimentar e se expor arte. Com a performance saímos dos muros das instituições culturais, entramos em choque direto nas ruas ou criamos espaços clandestinos aonde, por exemplo, as regras sociais de um estado totalitário impediriam toda e qualquer reunião. A performance faz prova de resistência e resiste sendo arte subversiva, aquela que encontra

meios para existir e fazer existir o que se chama nossa *liberdade de expressão*. Garantir a liberdade de expressão pela performance seja ela ou não durante uma ditadura militar faz a performance.

No caso de Esther Ferrer, esta ideia de garantir a liberdade de expressão durante o franquismo, mas também depois da queda do franquismo até os dias de hoje, nos convida a pensar suas performances como uma prática artística efêmera que faz resistência também pelo seu posicionamento político tanto feminista quanto anarquista. Esta forma de engajamento ético do artista é uma “forma de responsabilidade com relação às condições coletivas de existência e de sua melhoria” (MORIZOT, 2007, p. 159) face a uma forma de inibição e de proibição do direito à *liberdade de expressão* e, assim sendo, de oposição, como foi o caso frente ao totalitarismo de Francisco Franco na Espanha entre 1939 e 1975. A prática de semear o medo e o terror era utilizada pelos falangistas contra todos os opositores do regime franquista. Como exemplo de tantas memórias de resistência, a de Ramón V. Fernández operário e líder comunista preso e torturado, em 1945, pela polícia franquista ou *Brigada de Investigación Social* é uma denúncia da tortura sofrida enquanto opositor do regime. Seu relato revela também seu estado de consciência sobre a realidade da opressão social sofrida pelos espanhóis, assim como dos mecanismos de violência utilizados durante o regime totalitário do general Franco. Ramón V. Fernández durante sua prisão e antes de ser executado em 1946 escreve,

[...] está claro para mim que cada minuto que eu passasse na delegacia de polícia aumentaria a raiva de meus carrascos e que minha vida dependia de alguns falangistas tenazes que gozavam de minha tortura até a minha morte, mas eu decidi de não trair meus camaradas (FERNÁNDEZ *apud* DREYFUS-ARMANDE; MARTINEZ-MALE, 2015, p. 227).

Assim, quando nos propomos a compreender as performances de Esther Ferrer como arte de resistência é importante que busquemos compreender o que seria a resistência e qual o seu motor. Mas como então definir a resistência e a redefinir a partir das performances de Esther Ferrer? O regime franquista totalitário, além de infligir ao povo espanhol a supressão da liberdade de expressão e o terror, se utilizava da violência direta e arbitrária, e da tortura contra todos seus opositores, sobretudo contra os resistentes “aos anarquistas, aos trotskistas, aos socialistas, aos comunistas e aos maçons” (FERRER, 1991, p. 1-5)³, considerados como delinquentes, segundo a lei de segurança do Estado de 29 de março de 1941.

Enfim, redefinir a performance enquanto arte de resistência nos convida, antes de mais nada, a compreender a performance como uma *arte aberta* e como uma experimentação que, a partir da definição de Esther Ferrer, estaria também articulada não só à questão da ditadura do general Franco na Espanha, mas a como resistir por uma prática artística que comporta uma essência efêmera. No caso de Esther Ferrer, suas performances não se configuram como uma experimentação pela confrontação direta com os representantes do regime franquista, mas pela confrontação de ideias a partir da realidade vivida, da confrontação de se criar um “momento e um lugar exato” para a performance, para se reunir, para compartilhar este ato de coragem, que seria o se de reunir e expressar sua imaginação como uma forma de liberdade de expressão.

A performance resiste e atravessa as fronteiras

Como artista performer Esther Ferrer iniciou seu trabalho junto a Juan Hidalgo, Walter Marchetti e Javier M. Cuadrado, que formavam o grupo ZAJ (1967 a 1996), e que realizava performances inspiradas pelas ideias do Fluxus e seguindo a proposição de que a arte seria

[3] Tradução nossa, ver a carta em inglês, disponível em : < <http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.html> >

extensão direta da vida quotidiana. As performances do ZAJ eram apresentadas na Espanha sob a denominação de *Concierto ZAJ* para escapar à censura franquista a qual impunha um respeito à estética conservadora, tendo como seus modelos maiores os pintores Velázquez e El Greco como representantes da *verdadeira estética espanhola* que combinava a fé católica e o patriotismo.

Na Espanha franquista, o grupo ZAJ realiza a performance *El Caballero con la mano en el pécho* (1967), em São Sebastião, com uma crítica subversiva à estética vista como verdadeira estética espanhola. A ação parece simples, Juan Hidalgo coloca sua mão esquerda sobre o seio esquerdo de Esther Ferrer. Os dois estão imóveis como personagens compondo uma pintura. O que podemos talvez interpretar desta performance seria, a ideia de resistir aos modelos impostos por um sistema político totalitário, que tem como modelo os valores conservadores repartidos entre uma moral católica e conservadora, assim como uma moral disciplinar militar e arbitrária, segundo a autoridade e despotismo do Caudillo. Assim sendo, a performance faz referência a um retrato pintado por El Greco no qual um personagem masculino representaria um admirável cristão, mas que pela modificação ou interpretação atualizada realizada pelos performers nos convidaria a imaginar o personagem do *admirável cristão* a partir desta vez do contexto do final dos anos 60, a partir de questões que tocam a família cristã, a dominação masculina e os movimentos feministas, mas também como relação a uma sociedade espanhola moderna ainda tocada pela violência do totalitarismo.

Também com o grupo ZAJ, Esther Ferrer participa em 1968 do *Festival Polyphonix*, organizado por Bernard Heidsieck e Jean-Jacques Lebel na França, nas cidades de Paris e Rouen – com a performance *Análisis* (1967). No festival, ela e os artistas do ZAJ tiveram a oportunidade não só de se encontrar com outros artistas performers,

mas também de presenciar, nas ruas de Paris, os confrontos diretos que caracterizaram o movimento social e reivindicativo de Maio de 1968. O *Festival Polyphonix* foi um festival criado como espaço de experimentação, de resistência e itinerante inspirado pelos movimentos do “Beats, Acionistas, Fluxus, Surrealistas ou do Novo Realismo” (PÉCOIL, 2003). Talvez neste contexto de movimento social francês sob a influência de maio de 1968, as performances do ZAJ foram melhores acolhidas do que em algumas das experiências quando os artistas do ZAJ foram agredidos violentamente pelo público durante um *Concierto*, em 1971, na Escola de arquitetura de Valência.

Mesmo depois de sua colaboração artística com o grupo ZAJ, Esther Ferrer, com sua performance, atravessou outras fronteiras e propôs pela performance *O caminho se faz andando* (2000-2015) uma marcha que apesar de efêmera deixou traços por onde passou. Referindo-se ao poema de Antônio Machado, de 1936, o *viajante* seria aquele que anda, que percorre um caminho pelo qual ele não poderá mais regressar, pois, o caminho se faz andando. Antônio Machado foi um poeta que sobreviveu à Guerra Civil Espanhola (1936 a 1939), iniciada após a vitória eleitoral da *Frente Popular* que reagrupava diversas organizações da esquerda espanhola e provocada pelo grupo de nacionalistas que reagrupava a direita e a extrema direita, culminando com o acesso ao poder do general Franco em 1939 até 1975. Com a chegada de Franco no poder, Antônio Machado se exila na França e morre no ano de 1939. Se deste caminho até o exílio, o poeta Machado, que na pele de um viajante à procura de liberdade, traça um caminho que é um caminho sem traços, nem retorno à sua terra natal, a performance proposta por Esther Ferrer nos convidaria de uma maneira ou de outra a retratar o caminho do viajante e do exilado. Os caminhos daqueles que devem mesmo resistir optando por uma caminhada solitária ou coletiva, uma caminhada na qual os

valores são compartilhados, em que a caminhada é uma caminhada de resistência, ligada ao instinto de vida e contra todo uso de violência. A performance *O caminho se faz andando* (2000-2015), de Esther Ferrer, resistiu da mesma forma que a poesia de Antônio Machado e atravessou diversas fronteiras participando de diversos festivais de performance, inclusive, em 2011, do *Festival Sin* de vídeo e de performance em Jerusalém e em Ramallah na Palestina, mas igualmente em museus e centros culturais, como foi o caso, em 2013, no Frac Bretagne na França, onde a performance deu origem a uma exposição dedicada ao trabalho em performance e em instalação da artista.

Como forma de tentativa de conclusão ao nosso questionamento sobre a prática da performance que a partir de Esther Ferrer poderia ser definida pela estética da resistência quer seja durante o período do franquismo na Espanha aonde ela participou do grupo ZAJ, quer seja depois da dissolução do grupo em 1996. Ao pensarmos então que a performance é uma experimentação realizada em “um momento exato » e em « um lugar exato », podemos também entender que este “lugar” e “momento” são na verdade atípicos, podendo ser na Espanha em um momento no qual a censura franquista não proibiu o *Concierto ZAJ*, podendo inclusive atravessar as fronteiras de uma Espanha sob o totalitarismo do Caudillo chegando em uma França em que o movimento sociopolítico de Maio de 1968 questiona de um lado os costumes de uma sociedade tradicional e conservadora, mas que de outro, questiona os direitos sociais dos trabalhadores. Enfim, queremos ressaltar o que nos parece ser importante nessa tentativa de entender a construção da performance como uma arte de resistência, tomando como exemplo o trabalho de Esther Ferrer. Se a performance seria esta arte efêmera de resistência e que atravessa as fronteiras, no caso de Esther Ferrer, o caminho entre a Espanha e a França a partir dos Pirenéus era um exercício no qual atravessar as

fronteiras significava poder ler “os jornais franceses e tomar conhecimento do que se passava na Espanha” (DANIEL *et al*, 2014, p. 368). Esther Ferrer teve a possibilidade de se formar na cidade de Vence, na França, no método pedagógico da escola interativa de Célestin e Élise Freinet. E foi a partir desta formação que a artista implementou sua ideia de organizar um atelier de expressão livre, “pois não existia nada ligado à expressão livre para as crianças”⁴ na sua cidade natal São Sebastião. Além de militantes pacifistas, professores e sindicalistas ativos, os Freinet construíram, a partir dos anos 1930, essa nova pedagogia, visando participar do movimento da escola moderna na França, tendo como agente principal a questão da expressão livre das crianças seja pela criação de textos e desenhos livres, bem como pelo cinema e cursos fora da sala de aula, mas também pela construção de uma horta coletiva, passando pelos trabalhos em grupo de reuniões.

Vemos nessas abordagens libertárias e de autogestão propostas pelos Freinet, que foram concebidas como meios concretos para a emancipação política dos futuros cidadãos, mais um elemento que influenciou o trabalho artístico de Esther Ferrer, sobretudo, como uma referência de ação pedagógica tanto política quanto de expressão artística, que reforçaria ainda mais seu engajamento e sua oposição ao regime franquista.

REFERÊNCIAS

DANIEL, Marion ; BRIGNONE, Patricia ; JARTON, Cyril ; LAMY, Frank. **Esther Ferrer**, Rennes, Vitry-sur-Seine, 15 février-13 juillet, FRAC Bretagne et MAC/VAL, 2014, 368 p. catalogue.

DOESBURG, Théo van, **Qu'est-ce que Dada?** Tradução Marc Dachy, Paris: L'Échoppe, 1992.

[4] Trecho de nossa entrevista com Esther Ferrer do 15 de março de 2013 em Paris.

DREYFUS-ARMANDE, Geneviève ; MARTINEZ-MALE, Odette, **L'Espagne**, une passion française : 1931-1975. Guerres, exils et solidarités, Paris: Les arènes, 2015.

FERRER, Esther. Esther Ferrer's Letter to John Cage (1991). In. **Anarchic Harmony Foundation (site)**, Anarchy and economy, pp. 1-5, disponível em: < <http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.html> > e nossa tradução para inglês, disponível em : < <http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.html> >

HOFFMANN, Jens, JONAS, Joan. **Action, Paris**: Thames and Hudson, 2005.

MORIZOT, Jacques ; POUIVET, Roger (dir.). **Dictionnaire d'esthétique et de philosophie**, Paris: Armand Collin, 2007.

PECOIL, Vincent. Polyphonix. **Critique d'art**, 21, Printemps, 2003. Disponível em: < <https://journals.openedition.org/critiquedart/1961>>

TOSTA, Cíntia. Trecho de entrevista com Esther Ferrer; 15 de março de 2013. Paris, França.