

## colección archivo conz

Salte la primera persona, canta, recita o dice: UN MINUTO. Al cabo de treinta segundos llega la segunda persona. Se coloca junto a la primera y juntas dicen, cantan o recitan: DOS MINUTOS.

Pasados treinta segundos más llega la tercera persona y juntas dicen, cantan o recitan: TRES MINUTOS.

El contacto continúa de la misma manera hasta treinta minutos, con treinta personas, sin discriminación de sexo, edad, o condición.

Las posturas, entonaciones etc. deben decididas siempre por los integrantes, pero me voy siguiendo con las indicaciones de Juntas, con el director deciden las personas antes de entrar al contacto.

Si por ejemplo decides colocarse en forma de pirámide de pie, el grupo da una idea de la estructura de los primeros 30'.

El contacto puede ser:

Estarse también en movimiento y en cualquier lugar, a pie o por aire, do, formándose los 30' se puede reunir a la vez o uno a uno.

# zai



CONSORCIO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



La Suma de Todos



CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO

**Comunidad de Madrid**

[www.madrid.org](http://www.madrid.org)



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CULTURA



**madrid**





**zai**  
colección archivo conz

## CÍRCULO DE BELLAS ARTES

presidente

Juan Miguel Hernández León

director

Juan Barja

subdirectora

Javier López-Roberts

coordinadora cultural

Lidija Sircelj

adjunto a dirección

César Rendueles



## EXPOSICIÓN

área de Artes Plásticas del CBA

Laura Manzano

Eduardo Navarro

Silvia Martínez

Cristina Gamba Paredes

Archivo Francesco Conz, Verona

montaje

Departamento Técnico del CBA

seguro

Stai

transporte

Art Service, Verona

[www.artservice.tv](http://www.artservice.tv)

## CATÁLOGO

área de edición del CBA

Jordi Doce

Elena Iglesias Serna

Esther Ramón

Javier Abellán

Pablo Sauras

diseño

Estudio Joaquín Gallego

impresión

Brizzolis, arte en gráficas

papel

Fedrigoni España

© Círculo de Bellas Artes, 2009

Alcalá, 42. 28014 Madrid

[www.circulobellasartes.com](http://www.circulobellasartes.com)

© Texto: Rubén Figaredo, Eduardo Navarro

© Fotografía: Hans Sohm, Henning Wolters, Thomas J. Tilly, Gianni Ummarino, Roberto Massotti, Mario Parolin, Elisabeth Wahl, Francesco Conz, Fabrizio Garghetti, Eva Sala (serigrafías, montaje, interpretación musical *Natura morta* y obras únicas)

ISBN: 978-84-87619-55-7

Depósito Legal: M-13118-2009

Nuestro agradecimiento a Sr. Francesco Conz, Sra. Esther Widmer, Sr. Patrizio Peterlini, Sr. Agostino Botturi, Sra. Elizabeth Wahl, Sr. Rubén Figaredo

**zai**  
colección archivo conz





Para el Círculo de Bellas Artes es un motivo de orgullo presentar, gracias a la generosa donación de parte de la colección de Francesco Conz, esta exposición, dedicada al grupo de vanguardia artística español ZAJ, fundado en 1964 por los compositores Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti –a los que se unieron con posterioridad nombres como el de José Luis Fernández Castillejo o Esther Ferrer–, artistas pioneros en nuestro país con sus actividades en torno a la denominada música de acción. La muestra incluye treinta y dos serigrafías de grandes dimensiones ideadas por estos artistas, así como valiosos documentos gráficos de las performances realizadas por ZAJ en el extranjero y un raro ejemplar del portafolio de Marchetti: *Apócrata sentado sobre un loto*, conformando con todo ello la exposición más importante presentada hasta ahora sobre el tema en España. Como testimonio vivo de las actividades del grupo, el 5 de febrero, día de inauguración de la muestra, se ejecutó la obra musical *Natura Morta* de Walter Marchetti.

En uno de los cartones enviados en su día por correo como parte de las acciones del grupo –escrito y firmado por Walter Marchetti el 25 de mayo de 1965–, puede leerse que “la música tiene el carácter de la ubicuidad: se la encuentra siempre y en todas partes: lo que quiere decir que los conciertos se suceden siempre y en todo lugar”. Partiendo de esta premisa, los tres compositores, tras explorar caminos estrictamente musicales, tales como la música concreta, el serialismo o la electroacústica, inician una vía en la que paulatinamente los instrumentos musicales van perdiendo su función única de productores de sonidos y van ganando en cambio otras atribuciones. Abandonan así las ataduras unívocas de un lenguaje –el musical– para liberar progresivamente a la música de una articulación reglada únicamente en virtud de los sonidos que produce. El inmenso campo de lo no meramente sonoro se abre a interesantes sugerencias e interacciones, donde se involucra al público como parte de la creación, perdiendo de esta forma su entidad de mero receptor pasivo.

Con “ZAJ. Colección Archivo Conz” se recoge la labor de artistas vanguardistas fundamentales, que rompieron moldes en un tiempo histórico en que en nuestro país la innovación artística era poco menos que una utopía, pero que han seguido trabajando durante treinta años sin agotar sus recursos rupturistas.

Quiero cerrar estas líneas expresando una vez más nuestra más profunda satisfacción por esta iniciativa, que permite al Círculo de Bellas Artes ampliar su campo de actuación en coherencia con los impulsos de rigor, curiosidad intelectual y atención a las expresiones artísticas de la modernidad que lo caracterizan.

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN  
Presidente del Círculo de Bellas Artes





# ZAJ no ha muerto (ZAJ. Colección Conz)

RUBÉN FIGAREDO

El límite sólo puede comprenderse en función del vagar;  
por lo tanto el punto central es siempre vacío,  
se asimila con el viento y las cosas inmateriales,  
que flotan siempre multiplicándose.<sup>1</sup>

NAM JUNE PAIK

Aquéllos tocados por la gracia del talento artístico, o por el genio, aunque éste sea un concepto discutible, se sitúan, por su propia percepción, ajenos al sentir general de sus contemporáneos. El talento genera un carácter flotante, que se adelanta al tiempo histórico y ocupa una especie de no-lugar que lo separa y margina de la gran masa social. Esta situación de aislamiento se compensa con una capacidad especial para sintonizar con otros talentos, con el arte y la creación ajena; esto le salva de la soledad y reaviva su fuego creador. El artista vive así conectado con el pasado y con el futuro y eso mitiga su ausencia de presente, o quizás lo que logra es que, gracias al genio, el artista es capaz de pergeñar su propio presente, un espacio ajeno al tiempo histórico, creado con fragmentos de pasado y futuro. Hay, pues, un tiempo propio del creador, y a nadie puede escandalizar que el talento busque su propio espacio temporal sin que lo llamen loco por querer medir aquello que no se ve. Si para Baudelaire la poesía es la infancia reencontrada, el verdadero arte sería aquel que fuera capaz de contemplarlo todo con la intensa y siempre nueva mirada de un niño.

Así pues, documentando la muerte de un arte viejo, informamos al mismo tiempo de las semillas nuevas que se desgajan del cuerpo antiguo de lo ya visto y escuchado, lo condenado a acompañarnos en la repetición de nuestros errores con sus pasados reflejos. La nostalgia de los viejos sueños inconclusos de estos artes pretéritos nos permite avanzar hacia lugares que jamás han existido en la vigilia, en la materialidad de los sentidos.

Podríamos definir a Francesco Conz con las mismas palabras con las que Barbey D'Aurevilly describía a Huysmans, el creador del personaje de Des Esseintes en *A contrapelo*: "Un alma enferma de infinito en una sociedad que sólo cree en las cosas finitas"<sup>2</sup>.

Aunque, en opinión de sus críticos, podría acusarse al coleccionista y editor véneto de mitómano incorregible, que hurta hasta los calcetines de los artistas que acoge amablemente en su hogar para resignificarlos y convertirlos en fetiches; como exvotos de su panteón particular que dibujan un mundo de correspondencias entre objetos y sensaciones, de realidades materiales y emociones que produce la imaginación del espectador. Su trabajo sería el de un poeta, a la manera en que Borges lo define en "El



Francesco Conz en su casa de Verona, 2008

1 Hong-hee Kim (coord.), *Nam June Paik y Corea: De lo fantástico a lo hiperreal*, Madrid, Fundación Telefónica, 2007, p. 59.

2 Huysmans, Joris-Karl, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 44.

Aleph”: “Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable”<sup>3</sup>.

Así como la guerra y el peligro precipitan el heroísmo de los hombres resueltos, las sociedades burguesas y decadentes propician otro tipo de heroísmo, ya enunciado por Baudelaire en su descripción del dandy, el que tiene el arrojo de hacer de la propia capa un sayo, renunciando al amparo de las buenas costumbres. Prefiriendo la compañía de artistas, locos y visionarios a la buena sombra del árbol de lo ya conocido, la alargada y muerta sombra de lo mil veces hollado, como la del ciprés en el cementerio que no permite al sol secar los huesos, ni brinda otro destino a la tierra que la de estar siempre húmeda, y ser el barro del que presumen quienes, en busca del talento ajeno, rebuscan en los osarios en pos de ideas que antaño funcionaron.

Así como Shelley afirmaba que los poetas eran los legisladores no reconocidos de la humanidad, en la república utópica de ZAJ no existe otra ley que la poesía, otro valor de cambio que el talento, otro rumbo que no sea a contracorriente.

El equilibrio, el centro, es como el agujero del embudo de la vida, que la absorbe en el abismo de la certeza, en las simas de la razón de donde jamás se vuelve. Lo excéntrico, sin embargo, barrunta el centro desde sus aledaños, picotea de aquí y de allá entre sus ayunos, y goza de la vida sus excesos, aquellos que dejaron pasar quienes sintieron miedo de gustarlos.

Si la vulgaridad se apropia del arte y lo convierte en artesanía, lo propio es sublimar lo corriente y convertirlo en extraordinario, transformándolo mediante una suerte de magia simpática que cauteriza las heridas de ese arte inmóvil e imitativo, atacando su contexto. El ambiente pasa de ser un escenario rutinario a una cueva de las maravillas en la que luces, sombras y proporciones dejan de ser magnitudes absolutas para ubicarse en una relatividad móvil, como un arte mueble del futuro que habría de acompañar a la tribu en la travesía por un desierto de cadáveres de significantes muertos, pinceladas y palabras que ya no alumbran ninguna emoción ni disipan oscuridad alguna.

Los padrinos de la Ilustración pregonaban una era de luces, de positivismo y triunfo de la ciencia sobre el hombre, sus mitos y símbolos, como anclajes que lo convertían en vasallo de la metáfora. Como si la negación del símbolo no fuera un nuevo catecismo que desconoce o reprime nuestro natural dualismo y la expresión literal no escondiera tantos recovecos como la imagen más rebuscada. El cientifismo ilustrado, como valor absoluto, se ha marchado por el sumidero de la historia, porque, como decía Goya, el sueño de la razón produce monstruos, y éstos acuden en tropel, sin ser invitados, a las vigiliadas ilustradas para imponer su ley simbólica y fantástica. Toda nueva idea es en principio una imagen, una metáfora que consigue convertir lo conocido en extraordinario, y lo extraordinario en rutina. La literalidad sólo sirve para informar de lo muerto, de lo ya descubierto, es el lenguaje de las autopsias, útil para revivir sabores viejos mediante pasti-



MANIFIESTO ZAJ ZIÜEAËOUI  
Juan Hidalgo, serigrafía sobre tela,  
80 x 110 cm

<sup>3</sup> Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 21.

llas de caldo concentrado, ese que apenas sirve para la conservación de la especie pero no le permite crecer.

Lo mismo que un selecto gourmet literario que sólo relejera a los clásicos, Conz desconfía de los artistas nuevos y apuesta por las vanguardias históricas, que atesora con la certidumbre de que colecciona inéditos, convencido de que las fuerzas profundas que laten en esas obras aún no han encontrado el tiempo justo para liberarse. Como un esteta inconformista en un tiempo decadente, Conz se rebela contra los prejuicios morales y la mansedumbre de esta época de cortoplacismo en la que todo se convierte en un producto y en la que, en consecuencia, se rinde culto a la producción en vez de al proceso que la genera. Cree, como su admirado Huysmans, que el dolor es una consecuencia de la educación y que cuanto más educación nos sujete a conceptos absolutos, más necesario será el arte para desprendernos de aquello que nos ata a una doctrina, impidiéndonos ser libres.

Frente a una tiranía social cualquiera sólo es posible la rebeldía individual del artista, la del coleccionista que la preserva y la del museo o, en este caso, la institución cultural que la amplifica. Hablando de amplificación, cabe reflexionar acerca del hecho de la copia, serialización y ampliación de las obras artísticas, sobremanera cuando esta exposición es una auténtica celebración del doble, del clon que, como un depositario de la primitiva creación, la hace reverberar en el futuro y hace posible muestras como la presente. La copia, como un actor que recrea un personaje, se apodera del aliento de la pieza única en un ritual que tiene algo de apropiación posmoderna, que busca, multiplicando la imagen, una radicalización de su crítica al sistema comercial. El arte se adueña de las supuestas armas del enemigo y se auto-plagia, se devora a sí mismo inmolándose a los pies del comercio y multiplicando sus impactos gracias a estos esbozos autorizados por el artífice de la obra. Aquí de nuevo nos enfrentamos al dilema entre pureza y difusión, entre la degustación elitista de la voz única en el escenario burgués o una amplificación que consigue llegar a un público más amplio. El primer gesto se multiplica, como un primer mosto que se convierte en un vino de solera con la ayuda de la industria y tras el poso del tiempo. El proceso de la copia certifica la pérdida de importancia del artista como artífice, pasando a cumplir un papel protagonista el mediador que hace llegar al público una porción de arte producida ex profeso para un determinado evento, llámese éste comisario, galerista, coleccionista o responsable de una institución museal. La serialización del arte conlleva también, aparte de una relativa democratización de sus obras, una relajación de su carácter de fetiche y objeto sagrado de prestigio. Deja así de ser esa especie de religión para incrédulos para pasar a ser un juego para adultos, un juego en la acepción que designa a un determinado número de cosas relacionadas entre sí y que sirven para un mismo fin. Hurtando a la historia del arte su objeto único, se desmontan determinados añadidos a la pieza que le otorgan un determinado precio pero que a la vez le sustraen el reconocimiento de quienes no le reconocen esos valores. Las piezas también se liberan del peso de la cronología, su datación se hace múltiple, tal y como es la realidad. Las fechas podrían ser desde la del boceto de inspiración o boceto de la primera idea, la



**Y DESPUÉS, EN BANDEJA**  
Juan Hidalgo, Galleria Multhipla de Milán, 1975, fotógrafo: Roberto Massoti



W. Marchetti, F. Conz y J. Hidalgo  
firmando serigrafías en Como, 1989,  
fotógrafo: Francesco Conz

de la producción de una primera versión, la de la primera vez que se expone al público, etcétera. Porque ¿es acaso la realización material una especie de partida de nacimiento de la obra? Cuántas obras, entonces, nacidas por la voluntad productiva del autor no vivieron para ser escritas por el público por mil y una razones de oportunidad, mercado o voluntad del artífice.

En el repicado y la copia, el artista puede poner su atención desde otro punto de vista y, como en el plano cinematográfico homónimo, sobrevolar la pieza o la acción y rectificar su punto de sal en virtud de un momento o un contexto concreto. Surge aquí, entre tantas cuestiones, la pregunta de si el coleccionismo podría ser contemplado como una rama de las artes, igual que consideraríamos al divulgador científico un facilitador de conocimientos al gran público, que contribuye a una mayor conciencia social de la utilidad de la ciencia y justifica la provisión de fondos públicos para los investigadores puros. Una de las críticas al museo, incluso a los que han trascendido su papel histórico de mausoleo del arte, es que informan fehacientemente del quehacer, modas, manías y obsesiones de sus responsables y sus patrocinadores (generalmente políticos o empresas a los que, sin embargo, les damos nuestro dinero como contribuyentes o consumidores), y mucho menos del arte que se hace o que se hizo en una determinada sociedad en un periodo concreto. Cualquier copia, como el escaneo que facilita la informática, precisa de una desmaterialización, de la conversión de la obra a un código binario, y una posterior materialización del clon que facilite el tránsito del arte de los salones a las masas. El ritual presencial se convierte en una especie de misa televisada, y la confesión íntima ante el fetiche artístico, en un libre examen comunitario en el que la única penitencia podría ser el pago de una entrada o la adquisición de un catálogo. Lo mismo que para ver cine tenemos que recurrir ineludiblemente a una copia –y no por ello la visualización de una obra pierde sus propiedades artísticas–, el arte reproducido podría ser considerado como un medicamento genérico que, si bien está privado del prestigio de la marca, posee idénticos principios activos y resulta asequible para un mayor número de consumidores potenciales. Si estamos de acuerdo con Benjamin en que todo presente es una experiencia original, tendríamos que aceptar de las creaciones artísticas sus ecos más nítidos como un reflejo suficiente que nos permite acceder al universo sugerido por el autor aunque sea en diferido. Una cosa es lo que sucede y otra su ilusión mediática; tenemos la sensación de haber vivido cosas de las que sólo hemos percibido reflejos luminiscentes en una pantalla de plasma.

Si en el mundo teatral la imitación del gesto lleva implícita una crítica abierta a los valores dominantes, la imitación del arte de sí mismo puede ser una prueba de fuego para valorar su verdadera importancia. Cabría reflexionar sobre hasta qué punto nos merecemos la obra original. Si todos los jugadores fueran impecables, el juego no tendría por qué tener penalizaciones; si nunca hubiera existido un intento de robo, podríamos contemplar el original de la Biblia de Upsala y no una réplica en purpurina. Si el arte intenta ser parte de la vida y la vida de hoy está marcada por la copia, es parte de su destino lógico que el arte sea sustituido por sus clones y extractos.

Benjamin hace notar lo paradójico de que “la pretensión de que la fotografía es un arte es contemporánea a su aparición como mercancía. Los hechos no dejan de tener su ironía dialéctica: el procedimiento que iba a estar destinado a poner en tela de juicio el concepto mismo de obra de arte al acentuar su carácter de mercancía mediante su reproducción, se califica de artístico”<sup>4</sup>. Cuando Lucy Lippard afirmaba en 1972 que “la performance está sólo viva en el presente. La performance no puede ser recordada y documentada en la circulación de representaciones de representaciones: cada vez que se hace es diferente. La performance atenta contra la economía de la reproducción”<sup>5</sup>, no sospechaba, quizás por su juventud entonces, el poder de atracción de la melancolía, de revivir lo vivido y repetir las mejores jugadas, los momentos más brillantes. El ansia de volver a pescar ese mismo pez que un día devolvimos vivo al agua. El espejo de la lente de la cámara fotográfica es como una puerta secreta, un punto de fuga a través del cual se escapa la imagen que nunca será igual a como era en ese preciso instante:

La foto no es una imagen en tiempo real. Conserva el momento del negativo (el archivo *raw* en la fotografía digital), el suspense del negativo, ese ligero desfase que permite que la imagen exista antes de que el mundo o el objeto desaparezcan en la imagen –lo que no podrían hacer en la imagen de síntesis donde lo real ya ha desaparecido–. La foto preserva el momento de la desaparición, y por tanto el encanto de lo real como de una vida anterior<sup>6</sup>.

Considerando nuevo lo que ya no lo es en sentido estricto, simplemente intentamos engañar al tiempo y rejuvenecer con la repetición, contagiar al calendario para que, en un juego digno de un prestidigitador, nos muestre también los mismos números.



**TRASLADO A PIE DE TRES OBJETOS,  
PRIMER ACTO ZAJ 19/11/1964,  
foto en B/N, 7 x 8,5 cm, fotógrafo: ZAJ**

4 Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 79.

5 Aznar Almazán, Sagrario, *El Arte de Acción*, Madrid, Nerea, 2000, p. 9.

6 *Ibidem*, p. 119.

## Y todo hizo ZAJ

Ejemplo de un concepto altamente inventivo y original de actuación y no actuación a cargo del grupo español de vanguardia más importante desde la Guerra Civil Española<sup>7</sup>.

DICK HIGGINS

ZAJ no es ni ha sido nunca un grupo, es ZAJ, y sólo ZAJ<sup>8</sup>.

JUAN HIDALGO



CONCIERTO POR CALLES  
Y PLAZAS DE MADRID 21/05/1965,  
18 fotos en B/N, 7,5 x 10,5 cm, 1 foto  
en B/N 7 x 8,5 cm, fotógrafo: ZAJ

Podríamos hablar de efecto mariposa, de movimiento sincrónico de resortes paralelos que actúan entre artistas y países distintos. Podríamos pensar en una acumulación de experiencias en diferentes lugares, que alcanzan simultáneamente una masa crítica y se transforman. El caso es que todo hizo ZAJ. Si fuéramos capaces de evaluar desapasionadamente los movimientos que se produjeron simultáneamente, habría que valorar en primer lugar esa flor rara, ese estallido de color en medio del tono gris-dictador que fue ZAJ. Rotos los puentes con la modernidad, proscritas las ideas y paralizados los pensamientos, surge el grupo como una agrupación de polvo cósmico, como una aurora boreal en el trópico, como una *enana marrón* en un universo como la pez.

Igual que un Jano bifronte, Hidalgo y Marchetti dieron a luz una criatura que Ramón Barce apadrinó, dándole un nombre tan absurdo como convenía. Después aparecieron otros muchos a dejar su propina, aunque también hubo quien sólo hizo ruido con una moneda que se volvió a guardar en el bolsillo.

Hidalgo y Marchetti, una vez que dan por explorados una serie de caminos estrictamente musicales, tales como el serialismo, la música concreta y la electroacústica, paulatinamente se irán inclinando a la utilización de los instrumentos como símbolos y no como productores de sonidos. Se apartarán del hecho musical para acercarse al hecho en sí, sin las ataduras de un lenguaje, que aun siendo nuevo e ignorado por la mayoría de sus hipotéticos espectadores, corría el peligro de consumirse en sí mismo en círculos esotéricos de iniciados que se autofagocitan, perpetuándose en la repetición maquina de un bucle sin fin.

Lo “no exclusivamente sonoro” abría un campo inmenso lleno de fascinantes sugerencias e interacciones, y el arte, si lo hemos de considerar espejo de una sociedad, en aquel momento sólo podía ser absurdo, porque absurdas eran las derivaciones que forzaban el discurso de muchos creadores del momento. El realismo de autores escénicos de aquella época como Buero o Sastre mostraba, utilizando múltiples vericuetos, una realidad palmaria que el público vivía diariamente. Sin embargo, los trabajos de ZAJ

<sup>7</sup> Higgins, Dick, *A ZAJ Sampler (Works by the ZAJ group of Madrid)*, Nueva York, Something Else Press, 1967, p. s/n.

<sup>8</sup> Pérez, David, “Entrevista con Juan Hidalgo”, en Cortes, J.M. (ed.) et. al., *La creación artística como cuestionamiento*, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990, p. 122.

introducían al público en un mundo donde todo era posible, en el que la evasión era un hecho y donde los mecanismos del poder hecho tiranía quedaban radiografiados, en tanto que su paranoia y manía persecutoria liberticida les hacía ser absurdos. A pesar de no tener dinero ni promoción pública o privada, ZAJ echaría a andar, y nunca mejor dicho, un 19 de noviembre de 1964. El evento, del que se informó cuando la acción ya había sido realizada, se trató de un cortejo en el que se trasladarían tres objetos por un itinerario concreto, que la perspicacia de Ángel González ha identificado con el recorrido que hizo Buenaventura Durruti por Madrid comandando su columna camino del frente, justo antes de ser asesinado por un francotirador. La procesión, como un desfile futurista o una cabalgata medieval que simula un ritual de *traslatio* y pone a salvo un valioso cargamento de joyas y reliquias conceptuales “de forma compleja”, recorrió la ciudad mezclándose con la gente corriente que hacía sus quehaceres ignorando la buena nueva.

Recuperar la calle, tutelada y controlada en aquel tiempo por la autoridad gubernativa que presumía de conocer todo cuanto en ella se cocía, era un buen augurio, un ritual de fundación que no marcaba límites a la actividad de un grupo capaz de castigar a los interesados anunciándoles, a toro pasado, su procesión laica. De cualquier manera, como si del pecado original se tratara, ya se habían perdido algo, y el evento que nadie vio resultó ser una actividad promocional que despertó la intriga de todos los interesados que se enteraron a posteriori. Empezó a funcionar este arte como un mecanismo que se funde con la vida y es tan efímero que ni siquiera es el recuerdo de una acción con público que se queda en la memoria, es un simple comunicado, un registro de algo que pasó, como un periódico atrasado.

Dos días después, el 21 de noviembre, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce realizaron su primer concierto como ZAJ en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo. El resto ya es historia escrita y, como diría Castillejo, “lo escrito, escrito está”.

El afán de provocar –tara que esgrimen los más acérrimos enemigos de ZAJ– y la libertad de creación, que no deja de ser la libertad con mayúsculas, puesto que reúne en sí lo social además de lo personal, han sido desmentidos en múltiples ocasiones por sus miembros. La propia Esther Ferrer declara:

Yo no he intentado nunca provocar. La gente se provoca sola, de todas maneras. Yo hacía mi trabajo, y si la gente se provocaba, era su problema. Se provocaban, es cierto. Pero yo creo que era la situación sociopolítica de aquel tiempo, y yo creo que ahora se provocarán con otras cosas. La provocación, en este sentido, es la actitud infantil, la del niño que provoca a su padre para saber donde están los límites y hasta dónde se puede llegar. Pero nosotros éramos adultos y sabíamos perfectamente que podía-



CONCIERTO ZAJ LIDL Raum,  
Düsseldorf, 14.05.1968,  
fotógrafo: Thomas J. Tilly



mos llegar hasta donde nos diera la gana. Eso no es provocar, provocar en cuando necesitas marcar un terreno. Son los otros los que deciden la provocación, no nosotros<sup>9</sup>.

La provocación del artista es la que deja al espectador sin muletas críticas, destruye el criterio porque incorpora variables desconocidas que no pueden ser manejadas racionalmente. Reactiva a la sociedad mediante la ironía y pone al descubierto la trampa y el cartón de la corrección política burguesa. Se unen en esta provocación la impertinencia y el estoicismo, dibujando una situación social del artista como ocupante de un cierto margen de la sociedad, pero que necesita de ésta para nutrirse, para servirse del material con el que fabricar sus dardos que, si bien no llegan a envenenar, sí al menos espabilan a los burgueses adormecidos y autosuficientes.

Sin embargo, el hecho de que el arte provoque es una buena noticia para el arte y una mala noticia para la sociedad. Significa que el arte está vivo y sirve para algo, y que la sociedad no está segura de sus valores y los siente peligrar por simples manifestaciones icónicas. Se trata de un gesto en el que se mezclan la paranoia y el hambre de poder, el deseo, por parte de los poderes formales y reales, de controlar de una manera aún más sutil a todos y cada uno de los ciudadanos.

## Juan Hidalgo. *Algo más*

Si alguna característica le convierte en un creador sin par en nuestro entorno es el hecho de que no sólo es el primero en llegar a la cabecera de los movimientos más nuevos y emergentes sino –y quizás esto es aún más valorable– el primero en irse cuando su fino olfato detecta un atisbo de repetición, una pizca de moho en lo antaño fresco. Esta ausencia de voluntad para acomodarse, para pasar de una teoría “revolucionaria” a una práctica “política”, hace que su obra no haya sufrido la deriva tan común a la cultura española tras el fin de la dictadura. Cuando un artista no conoce otro listón para su obra que la libertad absoluta, es difícil que reconozca como una dirección a tomar los rumbos adocenantes que señala el mercado y una gran parte de su crítica fiel. Más que un cambio de paradigma, lo que experimenta el hacer de Hidalgo es un cambio en los sentidos que entran en juego. Su arte se ha hecho más visual que auditivo aunque su música se oye, como se escucha el silencio, y pone fondo con su ausencia explícita a toda la obra del creador canario.

Puede ser que el arte sea ese *algo más* que acompaña a los objetos y creaciones visuales de Hidalgo. Un algo que hace la vida más habitable y a la vez irrepitable, una sucesión de eventos que podemos considerar vulgares o maravillosos. Lo aleatorio que se transmuta en mágico bajo la sabia mirada del artista al que nada escapa.

Hidalgo no recurre a la creación de mundos extremos, realidades invisibles y pintadas que su manierismo exacerbado convierte en inhabitables. No distorsiona lo natural para ponerlo en entre-

<sup>9</sup> Jarque, Fietta, “ZAJ: Somos los cómicos del arte”, *El País* (8 de noviembre de 1989), p. 42.

dicho sino que lo saca a bailar, en un baile de realidad franco y amable, vivible en extremo, porque un extremo es que nada importe para que importe todo. No hay nada anómalo en los mundos de Hidalgo; lo anómalo, como lo bello, reside sólo en los ojos que lo contemplan. Todo es una adición a lo ya vivido, a lo ya hecho: es *algo más*, pero ese algo no se acumula en barroquismo de formas tersas y forzada simbología; ese *algo más* ocupa momentáneamente su espacio en el foro y luego se esfuma, como el alcohol, tras ser purificado, purifica a quienes lo toman brindándoles un espacio pasajero de lucidez o embotamiento que les permite escapar o precipitarse en su propia animalidad. Una cierta iluminación que acompaña a lo más rutinario puede ser ese *algo más*, una cualidad sólo alcanzable por los sujetos tocados por cierta luz inefable ampliamente descrita por la psicología humanista y transpersonal. Con la incorporación de lo cotidiano, el arte de Hidalgo recupera una invención que escapa de lo sublime, de los grandes conceptos idealistas que resultan inoperantes, de la cursilería dulcificada del *bibelot*. Su trabajo no es un espejo de una sociedad llena de contradicciones y pasos atrás, no refleja la alienación de un mundo injusto y zafio porque lo que consigue es proyectarnos fuera de ese mundo complaciente y conformista. Sus objetos reclaman *otra vida*, esa misma vida que podríamos pedir para nosotros mismos.



Juan Hidalgo, 1996,  
fotografía: Francesco Conz

## Walter Marchetti

La ironía forma parte de mi vida, es congenial a mi naturaleza.  
Me río de mi mismo y del mundo.  
¡No me puedo tomar en serio este desastre!<sup>10</sup>

WALTER MARCHETTI

Cuando una gran figura se asocia con otra, y aquélla con ésta, surge un claro problema de delimitación de personalidades y de cuantificación de aportaciones. Este litigio fronterizo es particularmente acusado cuando consideramos a Walter Marchetti y Juan Hidalgo, y tal vez Marchetti resulte involuntariamente oscurecido, aunque podríamos considerar que cada uno es el dorso del otro sin que seamos jueces para dilucidar cuál de las caras es más importante. Las creatividades de estos dos poetas de la indeterminación se solapan y se imbrican continuamente, de manera que resulta dificultoso desgajar de manera artificial y arbitraria dos trayectorias tan estrechamente relacionadas. Ambos se conocieron cuando sus rumbos personales eran muy diferentes: el sustrato social de Hidalgo era la burguesía acomodada, lo que le facilitó la posibilidad de viajar y estudiar con un cierto apoyo económico y moral por parte de su familia; Marchetti, sin embargo, se vio obligado a trabajar en las más diversas ocupaciones “proletarias” desde edad muy temprana. Juntos conocieron a John Cage,

<sup>10</sup> Marchetti, Walter, *Música visible*, Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2004, p. 28.

un encuentro tras el que nada sería igual y que culminaría con el concierto conjunto de la “Rotonda del Pellegrini” celebrado el 21 de enero de 1959. Con anterioridad la labor de Marchetti como compositor, bajo la influencia de Bruno Maderna, se materializó en piezas de sintaxis serial como *Spazi 1 y 2* y *Jajo*, fechadas en 1958. La disolución semántica se va cristalizando en obras como la serie ordinal de las *Musiche per pianoforte* (1959-1965). Este proceso se invierte en el caso de las prescripciones orquestales de *Anaga* (1964), evolucionando hacia un auténtico anti-tratado como es *Arpocrate seduto sul loto* (1965-1966), obra en la que destaca la partitura del *Cuarteto número 2*, deliberadamente oculta y titulada *La Caccia*. La pieza se conforma mediante una sucesión cíclica de sonidos producidos por un completo muestrario de reclamos de caza. La idea subyacente podría ser que existe una manera de atraer la inspiración tal y como el cazador acecha y provoca a la presa que pretende cobrar mediante un artificio sonoro. Como afirma Gabriele Bonomo, en la diferencia sutil entre lo que las cosas son y lo que hacemos que sean vive el corazón de la poética de Walter Marchetti. El trabajo del artista de Canosa es para Bonomo un ejercicio de abandono:

Abandonar certezas, previsiones, esperanzas, esperas, propósitos, memoria, comparaciones. Desnudar los actos hasta que aparezcan de manera monstruosa como únicos, heroicos. Así el vuelo de una mosca puede tomar la magnitud de un horizonte, el aburrimiento puede ser una entidad mágica, y cada uno de los signos que nos rodean comienza a poseer un caudal casi insoportable de “artisticidad”<sup>11</sup>.

Marchetti se rebela contra toda esterilización y previsión, con una profunda radicalidad que a la vez es radicalmente bella. Para Walter, perder el camino es el camino mismo. Su plan vital de descaminarse para acceder a la experiencia que trasciende todo no puede ser más apetecible<sup>12</sup>:

No tener nada que hacer en este momento, ni en ningún otro momento, o estar bajo el sol, es una práctica maravillosamente antisocial, porque es una ocupación completamente pasiva y antiproduktiva<sup>13</sup>.

A la *maniera* de sus compatriotas, los tratadistas del Renacimiento italiano, Marchetti siente la necesidad de establecer sus principios de creación, la forma, más que recta, oblicua, de abonar el tiempo para que se transforme en arte. Como las



MÚSICA PARA PIANO N° 5 Walter Marchetti, Galleria Multhipla de Milán, 1975, fotografo: Roberto Massoti

11 Marchetti, Walter, *THE HUNT and other writings*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, 1999, p. 25.

12 Marchetti, Walter, *Música visible, op. cit.*, p. 64.

13 *Ibidem*, pp. 30-31.

*cabañuelas* del carpetovetónico *calendario zaragozano* que predice mediante unas tablas los meteoros del año entrante, Marchetti enumera en su *arpocrate seduto sul loto*, llamado también *el gran libro de la forma*, los “principios básicos de la composición, de su técnica, de los días de la semana favorables para componer, del almacenamiento y tratamiento de las ideas y de los 48 tipos fundamentales de composición”<sup>14</sup>. Las normas de obligado cumplimiento son tan milagrosamente prosaicas como: “Levántese por la mañana y acuéstese por la noche. [...] Madrugue diariamente para luego entretenerse pasando, de una a otra mano, 3 bolas de acero no muy grandes. Desbloquee las ideas, verifique y siga la dirección del viento”<sup>15</sup>. Marchetti nos propone siempre una ceremonia, nos invita a la construcción colectiva de un escenario que él decora con escombros, con aerolitos que están conectados cada uno de ellos con una nota del piano: “La música, escombros de todas las ideas, sirve de fondo para un incendio que aún no clarea el mundo”<sup>16</sup>. Los escombros son los testigos de que el tiempo ha pasado y ha convertido lo que un día fue algo en otra cosa. Las piedras que aparecen sobre el piano en *Música para piano n.º 5* son como anclas poéticas que fijan los sonidos de cada acorde en un tiempo invisible. Porque para Marchetti los escenarios registraban únicamente el pasar del tiempo<sup>17</sup>. Cada uno de los elementos con los que trabaja puede ser sustituido por otro, las piedras que ocupan su piano pueden transustanciarse en frutas, porque para Marchetti todo lo que significa es un artificio según el cual lo importante del velo es lo que oculta, no su colorido.

## José Luis Castillejo y los trabajos invisibles

No nos queda, dijo Bataille, sino escribir comentarios insensatos sobre  
la ausencia de sentido del escribir. [...] Yo no puedo hablar de una ausencia de sentido sino  
en darle un sentido a lo que no lo tiene.<sup>18</sup>

CARTA DE OCTAVIO PAZ A LEÓN FELIPE

La relación de José Luis Fernández Castillejo con Juan Hidalgo y el resto de los miembros ZAJ parece más un relato literario que una historia real surgida hace poco más de cuarenta años.

En un mundo como éste, parcelado hasta la extenuación en recipientes estancos, la consanguinidad de espíritus puestos en juego nos causa extrañeza. Llama la atención cómo un diplomático de carrera pudo ser a la vez autor de una valía muy superior a su reconocimiento público. Es por esta ausencia de ojos que lean las sugerentes creaciones de Castillejo por lo que titulamos esta sección “trabajos invisibles”. Como las antiguas zurcidoras que se anunciaban en los cristales de aquellas mercerías con gato de nuestra niñez, Castillejo creó algunos de los trabajos más sugerentes y nuevos de cuantos hayan ocupado un sitio alguna vez en los anaqueles de nuestras bibliotecas. Sus textos, sumergidos como una ciudad mítica, desprenden una polirrítmica riqueza de interpretación de una autenticidad sublime, lejana a las baratijas culturales a las que esta-

14 Marchetti, Walter, *Arpocrate seduto sul loto*, p. s/n.

15 *Ibidem*.

16 Marchetti, Walter, *Música visible*, op. cit., p. 65.

17 *Ibidem*, p. 66.

18 Combalá, Victoria, *El descrédito de las vanguardias artísticas*, p. 46.

mos acostumbrados. Su *Avión caído en terreno baldío*, a pesar del erial que fue su sepulcro, continúa emitiendo pálidas señales desde su olvidada radio; como el avión de otro visionario llamado Antoine de Saint Exupery, sigue haciéndonos soñar desde su refugio de coral en algún punto del Mediterráneo.

Walter Benjamin escribió: “Todas las grandes obras de la literatura fundan un género o lo deshacen”<sup>19</sup>. Carecemos de medida para dilucidar la grandeza literaria, y el interés es amor de una noche. Sólo sabemos que en el mundo de Castillejo la sugerencia iluminadora toma el papel en blanco y refleja su luz.

Castillejo trabaja con las letras como símbolos del subconsciente, fusionando a Freud y Lacan en un jeroglífico en el que lo verbal está implícito. Denuncia el poder de la marca y el fetichismo de un arte que es sólo una cáscara vacía, luchando contra lo sobrenatural, contra todo aquello que nos viene dado.

¿Leer o vivir? ¿Actuar, o seguir enredándonos con las palabras?

¿Heredar filias y fobias que no son nuestras, sustituyendo

por películas ajenas el vértigo palpitante de la existencia, o andar nuestro propio camino, mancharnos con nuestro barro y jugar con el mercurio de un termómetro roto hasta envenenarnos de puro vivir? Para Barthes, la escritura vanguardista “por su origen biológico se sitúa fuera del arte, es decir, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad”<sup>20</sup>. Tal vez estemos de acuerdo en que al escritor se le puede exiliar de la sociedad de alguna forma, pero en lo que no coincidimos es en que la actitud vanguardista le avenge del arte, puesto que consideramos el arte, cuando es puro, como una apuesta decidida por modificar nuestro mensaje genético; por tal motivo, sin un artista nuevo como agente necesario de esta mutación no hay arte; y, con respecto a la sociedad, nada ni nadie te puede expulsar de un lugar en el que no estás y en el que, si estás, es por imperativo legal, respeto a tus mayores o necesidad de supervivencia como ente biológico autónomo. Cuando analizamos la crítica artística frecuentemente eludimos el hecho de la ausencia de crítica. La ocultación de un movimiento artístico o de un artista concreto es, en nuestra opinión, la peor crítica posible. Silenciar una obra equivale a darla por no realizada, por no dicha. Su existencia la hurta del conocimiento general, y su existencia escondida sólo nos sirve a los historiadores para sentirnos útiles, exhumadores de tesoros olvidados que, muy a su pesar, han perdido su valor contemporáneo para convertirse en una joya arqueológica. José Luis Castillejo lo explicaba certeramente:

Hemos escrito cantidad de libros que pueden ser buenos o malos, estoy dispuesto a admitirlo, pero a mí nadie me lo ha dicho. Cuando se silencia la historia, cuando no se estudian las cosas, entonces no



© José Luis Castillejo 1963/1993, serigrafía sobre tela, 100 x 140 cm, fotógrafa: Eva Sala

<sup>19</sup> Benjamin, Walter, *Imaginación y sociedad*, p. 17.

<sup>20</sup> Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, p. 20.

se parte de nada. La gente cuando hace cosas parte de otra, aunque sea en contra de cosas que han hecho los demás. Ahí está ZAJ casi ignorado y olvidado. No digo que fuéramos mejores o peores, pero no se ha dicho nada. En un país hay que partir de lo que hay, aunque fuera para decir que esto fue malo... Todo permanece vigente hasta que no has hecho un balance crítico, distintos balances críticos, y no se ha hecho ninguno<sup>21</sup>.

Parece que el destino de ciertos tesoros es el de permanecer ocultos, pero esto no hace que los olvidemos, sino que engrandecen su leyenda.

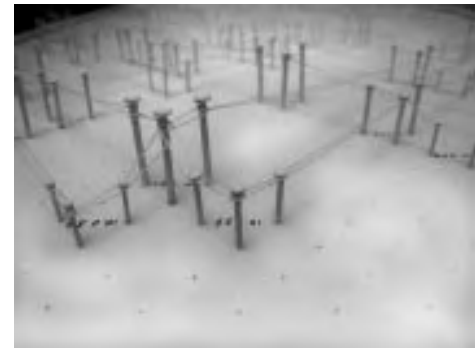
## Esther Ferrer. En el comienzo fue el número

Cuando me preguntan qué es una performance,  
respondo que para mí es el arte del tiempo,  
del espacio y de la presencia.

ESTHER FERRER

“En el comienzo fue el número”, así empieza Rosa Olivares uno de sus textos sobre esta artista esencial que ha tocado tantos resortes de la creación que a veces ella misma parece una prolongación polimorfa y polivalente de la verdadera inspiración y expiración del arte. Podríamos rastrear su punto de partida muchos puestos más atrás de su valía real (ser mujer se paga caro, y más entonces), pero Esther Ferrer no precisa cuotas ni galanteos lisonjeros, ni recordarle meritoriajes ni portazgos. Ella es artista a pesar de todos, y cuando Juan Hidalgo necesitó a su lado un ser que le siguiera en su diáspora, que se escabechara con él en escenarios ignorantes, ante públicos indómitos, dio un paso adelante, o quizás no tuvo que darlo porque siempre estuvo allí.

¡Hay tantos números que no los podemos ni imaginar! Cuántos pelos hay en nuestras cabezas, cuánto son diez pulgadas o tres varas o cien verstas. El número tiene mucho de artístico porque está ahí, y parece que no existe y tiene que venir algo o alguien que lo materialice, que lo convierta en real. Nos protegemos de su misterio asegurando que somos de letras, como si cada letra no tuviera un número en su espalda, amenazante, dispuesto a matarla o salvarle la vida. Pocos artistas son capaces de hacer una obra basándose en la infranqueabilidad numérica, comparándola con la dificultad de hacer una buena obra. Ferrer lo hace, demostrando lo infinito, que el arte conceptual y los núme-



Detalle de la obra **SERIE DE LOS NÚMEROS PRIMOS** Esther Ferrer, 1987, 54 x 80 cm

21 Hidalgo, Juan, et. al., ZAJ, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), p. 30.

ros no tienen por qué ser indigestos; o quizás porque sí lo son, toma como soporte la matemática y dibuja lo que podría ser una partitura, un trozo de tiempo imposible de apresar, como la secuencia de los números primos que ella convierte en *Poemas de los números primos*. El juego de coordenadas que traza Ferrer sobre el papel o sobre la madera forma una red matemática interminable, de la que ella extrae unas pocas coordenadas que localiza y que ocupan los números primos. Cada número primo es un punto concreto que se une con líneas que ella dibuja mediante lápiz o tinta, y también sirviéndose de hilos tensados con el resto de los números primos de la red. Esta estructura conforma una especie de paisajes cibernéticos, que recuerdan una partitura, una tabla de cálculo o tal vez una poesía del futuro. La artista hace de su cuerpo un objeto más, lo integra en un discurso que se prolonga a través del tiempo y que, con él, va ganando en potencia. La mudez y la desnudez se alían contra el tiempo de una forma que no precisa explicación. En su serie *juguets educativos*, Ferrer mezcla vulgares juguetes bélicos con penes erectos de plástico: "Lo único que hago es el gesto duchampiano, coger un objeto que me interesa para mi trabajo y contextualizarlo en un lugar y en una situación"<sup>22</sup>. La artista no plasma en estos objetos un mensaje de índole política que ella considera obvio sino que muestra las huellas de su propia cotidianidad, en la que la postura política es un hecho rutinario. Esther Ferrer distingue el arte y la creación:

La creación es una cosa y el arte otra: el arte es la comercialización de la creación. [...] A mí lo que me interesa es la creación, porque el arte es algo muy limitado e implica, como te he dicho, el comercio, el mercado, etcétera; la creación es otra cosa más amplia, y en el fenómeno de creación, la fama o no fama no tiene nada que ver. La fama interviene en el momento de la comercialización y se obtiene cuando se está en el momento adecuado en el lugar adecuado, oportuno<sup>23</sup>.

Al final llegó el momento, no sabemos si oportuno o tardío, en el que el trabajo de Ferrer ha tenido su justo reconocimiento con el Premio Nacional de Artes Plásticas de 2008 "por su trayectoria en el ámbito del arte de acción y su presencia internacional". Lo preocupante es que nuestros artistas sean figuras precisamente en el ámbito internacional y en nuestro país sean ignorados por las nuevas generaciones y ocultados por la amnesia histórica.

22 *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España. La sexualidad en el arte de acción: Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Carles Santos*, Bartolomé Ferrando y Carmen González Royo, Valencia, Universitat de Valencia, 2001, p. 142.

23 "Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel, Esther Ferrer, Fernando Lerín, Nacho Criado, José Díaz Cuyás", op. cit., p. 90.

## Conz, una semblanza

EDUARDO NAVARRO

En uno de sus aforismos, Nietzsche hace un llamamiento a que el Superhombre sea “un César romano que tuviera el alma de Cristo”. Ese hombre que tiene una moral de nobles, aceptando su voluntad y las consecuencias de su poder, crea sus propias normas y sus propios hábitos morales, amando la vida y el mundo sin arrepentimiento –*Amor fati*–. Algo de emperador y mucho de visionario tiene también Francesco Conz cuando recibe en su casa veronesa, en ese mundo que él ha creado a partir de su propio concepto del arte y de cómo debe ser tratado.

En Verona, ciudad de la que Shakespeare escribiera por boca de Romeo: “No hay mundo para mí más allá de [sus] murallas, sólo hay purgatorio, tortura, el infierno mismo”, es donde este aristócrata de origen austro-húngaro ha construido su propio paraíso, creado a imagen de su idea de Edén eterno –que se aproximaría a veces al infierno dantesco cuando estuvieran invitados a él los Accionistas Vieneses: esa mezcla de tierra, pintura y sangre, esa orgía de miembros entrelazados y almas desgarradas, la promesa del *teatro de orgías* y *misterios* de Nitsch que, inspirándose en el rito dionisiaco, lleva a cabo una búsqueda muy personal y de absoluta actualidad. Lo que Conz ha buscado no es un mundo de belleza ideal sino de belleza humana, reconociendo el horror implícito de la vida como elemento básico de la misma. Así pues, no hay mejor manera de integrar el cataclismo de la existencia que reactualizándolo en la acción que, finita y caduca por naturaleza, nos permitirá también recrearla en el recuerdo, confiriendo a esa construcción el valor de un tesoro artístico personal e incommunicable. Ese arte que no deja rastro, que no se considera digno de la eternidad –o que quizá, por no considerar a ésta digna de su honestidad, la desprecia– y que no podrá ser guardado ni musealizado, al menos no del modo en que estamos acostumbrados a tratar otras obras: sólo podrá ser documentado. La institución que se consagre a estos movimientos no podrá ser ya el lugar de las musas en el que se almacenan unos objetos concretos, sino acaso un archivo en el que se catalogue y conserve la documentación que se generó en el proceso de la acción. Esta idea primó a la hora de establecer el Archivo Conz, probablemente desde mucho antes, desde el momento en que entró en contacto con los primeros Accionistas, con Fluxus, con ZAJ y los demás movimientos de los años sesenta y setenta que volcaban sus tradiciones, desde el expresionismo germánico a los presupuestos Pop, en ese neodadaísmo con cierta intención utópica y mucho desencanto. Y así se fue conformando el Archivo, que a día de hoy es un punto de referencia imprescindible para acercarnos, con la mirada curiosa de quien no lo vivió, al devenir artístico de esas décadas tan cercanas como enterradas; este conjunto recoge decenas de millares de documentación sobre las neovanguardias que, gracias a la labor de recopilación y a la constante adquisición de material, recoge un mapa completo exhaustivo e internacional de la creación de estos años.

De origen aristocrático, como decíamos, su familia se dedicó, entre otros negocios, a transportar peregrinos desde Innsbruck hasta Padua, lo que les llevó a fijar su residencia en Cittadella,



una de las paradas en la ruta y lugar de nacimiento de Francesco Conz. Tras su primera infancia y juventud, marcada por el conservadurismo de su madre y las exigencias propias de su clase, comenzó a estudiar economía y derecho en la universidad católica del Sagrado Corazón de Milán, hasta que un día hizo su maleta y abandonó Italia para recorrer Europa desempeñando durante su viaje múltiples trabajos. Fue primero a París y de allí a Londres, donde se incorporó a la Upper Finchley Road trabajando como transportista de maniqués; fue también dependiente en Oxford Street, en el gran almacén Liberty, y cocinero en el Angel Hotel de Henley-on-Thames. Tras pasar algunos meses en España, “donde se vivía con muy poco dinero y sin problemas siempre que no se abordasen cuestiones religiosas o políticas, temas que nunca le interesaron especialmente”, se trasladó a Alemania, donde trabajó como asistente social junto a los miles de italianos que habían emigrado para integrarse en la industria alemana. Fue durante estos viajes de heredero que no quiere aceptar sus obligaciones dinásticas cuando se formó realmente: visitó los museos europeos, interesándose por el arte del pasado, conoció las grandes colecciones y se dedicó a la lectura. Decisivo sería en su aprendizaje su paso por la casa del Duque de Windsor, que en ese momento estaba en el exilio en París, para quien ejerció de *footman*, y que poseía una impresionante biblioteca de la que Conz podía beneficiarse al acabar sus labores diarias; en concreto, allí leyó atentamente a Proust y a Joyce. Enamorado de la poesía y de la literatura, comenzó a interesarse por los modos en que literatura y arte se entremezclan. Sus años de viaje fueron sin duda su auténtica formación, abriendo su mente y enriqueciendo su acervo cultural. A su regreso a Italia ya no cabía duda de cuál sería su motor vital.

Su regreso tuvo lugar a finales de los años sesenta. Se instaló en Asolo y abrió en Venecia una galería enfrente de la Fenice llamada Galleria d'arte multiplicata dedicada, sobre todo, a los herederos italianos del Pop. Sin embargo, en 1972 ocurrió algo que modificaría su visión y lo encaminaría hacia su actividad posterior. En un viaje que realizó a Berlín para visitar una exposición conoció primero a Joe Jones y después a Günter Brus y Gerhard Rühm, quien a su vez le presentaría a Hermann Nitsch. Su gran sorpresa fue la actitud que éstos tenían como artistas, su generosidad y su accesibilidad hacia las demás disciplinas, reconociendo así su anterior atracción *avant la lettre* por lo que se denominó *inter media*, esto es: la permeabilidad entre las disciplinas que, según Higgins, continuaba la vía abierta por Duchamp, haciendo posibles infinidad de nuevas vías de expresión como la poesía visual o el arte performativo, y que había sido ya en los años sesenta uno de los elementos básicos de Fluxus. La idea de la santidad del arte estaba muy presente en estos grupos y la misión del artista como prueba del milagro del arte les confería una atracción particular que, por otro lado, encajaba perfectamente con el carácter de fetiche que imprimiría Francesco Conz a su colección. A su vuelta a Italia cerró la galería, alejándose de la fría actividad de intermediario que nunca le había llegado a satisfacer, y alquiló el palacio Baglioni en la localidad de Asolo, una pequeña población de apenas quinientos habitantes cerca de Venecia y Treviso a la que, en esos años, aun no había llegado el turismo. Allí estableció una especie de galería privada a la que invitó a partir de ese momento a múltiples artistas para que crearan obras, acciones y happening directamente en el palacio. Joe Jones se quedó allí siete años, por ejemplo; también pasaron por el palacio Hermann Nitsch, que creó su *Asolo Raum*, Günter Brus con la *Croce del Veneto*, Otto Muehl, Walter Marchetti, Juan Hidalgo, Nam June Paik, con *Sonrisa Zen*, Charlotte Moorman, Daniel Spoerri, Edith Adam, Ludwig Hoffenreich, Al Hansen que realizaría *Running*, Jon y Geoffrey Hendricks, Takeisha Kosugi con su performance *Kosugi Chamber Music*, o Mieko Shiomi con *Cello Sonata*. También lo visitaron Peter Moore, Alison Knowles, Takako Saito, Bob Watts, Philip Corner, Gerhard Rühm, Carolee Schneemann, Milan Knizak, Jackson MacLow, Ay-O, Vincent Trasov, Emmett Williams y Ann Noël.

A partir de este momento jugaría un papel destacado en la configuración del Archivo la poesía concreta, visual y sonora con creadores como Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, Eugen Gomringer, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Isidore Isou, Lawrence Ferlinghetti. En el proceso de configuración del archivo no sólo se recogían y testimoniaban las acciones realizadas en Asolo, sino que se completaba con la adquisición de negativos y series de fotografías de acciones a las que Conz no había asistido. Múltiples grupos forman parte importante del archivo como: Gorgona di Zagabria, Once group, Accionismo Vienés, Poesía concreta, visible y sonora, Guerrilla Art Action Group de Jon Hendricks y Jean Toche. Las diversas lenguas habladas por Conz facilitaban enormemente el carácter internacional del fondo.

Conz no miraba el arte desde fuera, lo vivía todos los días desde que se levantaba hasta que se acostaba. Y en esa familia se desarrollaba el propio sacramento artístico, el misterio dionisiaco del que el propio Conz era Papa. En esta atmósfera de comuna, tan propia además de los setenta, se organizó el viaje a Nueva York que realizarían Günter Brus, Hermann y Beate Nitsch y Conz; una vez allí se dedicaron a contactar y visitar a gran parte de los artistas del *underground* neoyorquino, encargando obras y comprando elementos *fluxus*. Muchos de ellos pagarían esta visita con una estancia en Asolo, en ese palacio convertido ya por entonces en meca y oasis de la libertad artística y donde se desarrollaron muchas de las más importantes performances del intermedia.

Para comprender la importancia que suponía la visita y el interés que estos grupos despertaban en Conz, es necesario recordar la situación de completa marginalidad en la que se movían. Así, el teórico y creador Jon Hendricks destaca con estas palabras lo que supuso para él conocer a Conz:

Apareció, Francesco apareció. No estoy seguro de si tenía conocimiento de que iba a venir, pero su presencia estaba de repente entre nosotros. Lo recuerdo porque había entonces tan poca gente interesada en lo que estábamos haciendo, en lo que pasaba. [Nuestras acciones] fueron siempre apartadas, marginadas, trivializadas. Y de repente apareció alguien entre nosotros que estaba interesado en lo que hacíamos y quería saberlo todo y quería documentación y piezas. Pero lo más importante, quería conocer a la gente que estaba haciendo eso y qué es lo que pensaba.

Francesco Conz les invitó a Asolo. Pero su actividad no acababa ahí. No sólo los traía y alojaba, sino que también adquiría las obras que se realizaban, lo que proporcionaba a los artistas los recursos necesarios para continuar su proceso experimental. Conz las recibía y alternaba con ellos, y, sobre todo, y aunque pueda parecer paradójico en un arte que aspiraba a la pronta desaparición, acumulaba todos los rastros de esa actividad artística, participaba en las performances, tanto en forma de colaborador como en el propio concepto –en el que a menudo intervenía–, les retrató insistentemente como testimonio único de vida de esos creadores que desdeñaban la gloria temporal. Poco después comenzaría a realizar ediciones de lujo de obras (la élite de la edición, lo llama él), tanto en forma de libro como en telas serigrafiadas, guardando siempre parámetros de máxima calidad y despreocupándose de las posibilidades que tenían tales obras de ser aceptadas en el

mercado artístico. Pero estas ediciones suponían un cambio en la naturaleza del objeto artístico y, en cierto modo, una mayor preocupación por su difusión. Es a partir de los años ochenta cuando, en estrecha colaboración con los artistas, deciden realizar estas ampliaciones para dar una visión diferente de la dada anteriormente con las postales de pequeñas dimensiones en las que hasta entonces se imprimían sus ideas y que estaban destinadas a un público bibliófilo muy reducido. Con esta nueva objetualización pretendían también hacerlos más musealizables y accesibles para un público más vasto. Dicho esto es también necesario afirmar que el mercado, desde luego, no le preocupó entonces y sigue sin preocuparle ahora: Conz es como esos escritores póstumos que escriben para el futuro, que van dejando claves que el mundo interpretará cuando sea necesario, pero que desde luego saltan por encima de su tiempo sin cuestionarse siquiera otra actitud. Desde que comenzó su actividad de editor no descansó un instante, ni en este aspecto de su producción ni en el propio palacio de Asolo, que ya entonces era mucho más que un palacio y se asemejaba más a las comunidades inventadas y adonde continuó invitando a creadores, colaborando con ellos –mejor sería decir Viviendo, considerando que la vida sólo puede ser un proceso creativo– y, por supuesto, atesorando, ampliando esa ingente colección que entre la exploración y el fetiche recorre los procesos creativos de ese último arte antes de que llegase Internet, la globalización, el hiperliberalismo o la asimilación institucional de toda la cultura.

Esta exhaustiva y extenuante labor no se ha detenido. Continúa aun el proyecto iniciado en 1987 como homenaje a Ezra Pound en Castel Fontana, donde reside la familia Pound, que reúne a más de sesenta artistas internacionales quienes, a lo largo de estos años, han realizado varios talleres y una cantidad considerable de obras, documentos, entrevistas en vídeo, siendo hasta la fecha el homenaje más grande que se le haya hecho a Pound.

Francesco Conz –nombrado doctor *honoris causa* en arte por la Universidad de Montfort de Londres por su dilatada labor– sigue todavía pensando en su indivisible e invisible archivo, ya no reflejo de lo que pasa sino testimonio de lo que pasó, defendiendo y proclamando el coraje del creador –del creador que, como él, sea capaz de superar las enfermizas relaciones con galeristas y *curators* para proclamar su propia moral, imponiendo su única realidad como paradigma artístico–, sigue exponiendo su punto de vista sobre el arte, seduciendo con su recia voz, empujando su intención, a través ahora de otras voluntades, hacia delante, hacia el futuro.

Es a resultas de este mismo empuje como nos llega al Círculo de Bellas Artes de Madrid esta muestra, que pretende, por un lado, mostrar al público español lo que se creó desde aquí despertando un interés internacional, y, por otro, presentar y agradecer el legado que el Archivo Conz, personalizado en el deseo de Francesco Conz, hace a nuestra institución: treinta y dos serigrafías sobre tela, de grandes dimensiones realizadas con la máxima atención e ideadas por los que fueron nuestra última vanguardia: Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Esther Ferrer y José Luis Castillejo. Completa la donación un raro e histórico ejemplar del portafolio de Walter Marchetti *Apócrata sentado sobre un loto*. Testimonio del proceso de la acción y materialización del pensamiento vanguardista, quedan para siempre integradas dentro de las colecciones de la institución con una clara intención, difundir en nuestro país lo que fuera impreso en otro.

## biografía artística

### Juan Hidalgo (Las Palmas, 1927)

Estudia piano con Luis Prieto, Carmen Pérez, Frank Marshall, Gabriel Abréu, Pierre Lucas, Santiago Riera y Louis Hiltbrand, y composición con Xavier Montsalvatge, Pablo Garrido, Nadia Boulanger, F. A. Marescotti y Bruno Maderna.

En 1956 conoce a Walter Marchetti en Milán y también a David Tudor, quienes, junto con John Cage (en Darmstadt, 1958), fueron decisivos en su formación musical y en su itinerario artístico posterior. En 1957 se convierte en el primer compositor español que participa en el XII Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt con *Ukanga*, una pieza serial estructural estrenada en España trece años después. Un año más tarde estrena *Caurga* en el mismo festival y en 1959 *Ciu Music Quartet* y *Offenes Trio*, con la participación de John Cage, Leopoldo La Rosa y Walter Marchetti en la Rotonda del Pellegrini, Milán.

En 1961 trabaja en París en el Service de la Recherche de la Radio Télévision francesa (ORTF), bajo la dirección de Pierre Schaeffer. Durante este periodo compone *Etude de Stage*, primer trabajo de música concreta creado por un compositor español.

Hidalgo y Marchetti abandonan ese año la investigación musical de tipo tradicional para dedicarse al hecho musical como búsqueda de un lenguaje no exclusivamente sonoro.

En el primer tercio de la década estudia chino, japonés y cultura del Extremo Oriente en el ISMEO (Instituto para el Medio y Extremo Oriente) de Milán y de Roma, y compone *Ja-u-la*, una música automática para ocho instrumentos basada en tres lecturas distintas de un poema de Wang Wei.

El 19 de diciembre de 1964 se produce el *Primer Traslado ZAJ*, un acontecimiento retroactivo por las calles y plazas de Madrid, con Walter Marchetti y Ramón Barce. Durante 1965 se suceden las acciones y conciertos ZAJ, entre los que destaca el *Viaje a Almorox* (un viaje musical) desde la Estación Ferroviaria de Goya. Con él participan Walter Marchetti, José Cortés, Manuel Cortés, Josefa Codorníu, Tomás Marco, Max Neuhaus y Ramiro Cortés. En 1966 concibe el *Concierto Noche ZAJ en Argel* en la Residencia de Ilse y José Luis Castillejo y publica su libro *Viaje a Argel*. Participa en la exposición colectiva *Días (Simposium para la destrucción en el arte)* con el objeto *Pensamiento* en el África Center de Londres, donde tiene lugar un *Concierto ZAJ* en el que realiza su acción *Música para seis condones y un intérprete varón*, con la colaboración de Al Hansen, Herman Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl y Robin. Ese mismo año, 1966, tiene lugar la primera Tournée ZAJ por Alemania, en la Escuela Técnica de Aachen en Aquisgrán, en el Atelier Günter Bock de Frankfurt; en el Forum Theater de Berlín, en *Das Nichtbarocke in der Kunst*, organizado por René Block. En 1967 presenta con Walter Marchetti la *Poesía-Acción* de Bernard Heidsieck en el Teatro

Estudio de Madrid y el Concierto ZAJ en el Teatro Beatriz de Madrid, prohibido por la autoridad gubernativa, que alega escándalo público.

La editorial Something Else Press de Nueva York edita el libro *A ZAJ Sampler*. En 1969 realiza *Cinco Acciones fotográficas: Flor y mujer, Flor y hombre, La barroca triste, La barroca alegre y Dos flores eróticas*, para la exposición *Prospect 69* de Dusseldorf.

En 1971 publica su segundo libro *De Juan Hidalgo (1961-1971)*. En 1972 participa con ZAJ en los Encuentros de Pamplona en el Teatro Gayarre y en la VIII Temporada de *Música Nova 72* en Santos, Brasil. En 1973 realiza una larga *tournee* con Walter Marchetti y Esther Ferrer por Estados Unidos y Canadá, con veintiocho conciertos y dos seminarios. En 1974 Cramps Records graba su primer LP italiano, *Tamaran (Gotas de esperma para 12 pianos de cola)*, para la colección Nova Musicha. En 1975 presenta una versión de su obra *Tamaran (Performance)* y un concierto de John Cage en las Performances Fiorucci de Milán. En 1976 es invitado a la Bienal de Venecia en el ámbito de *Attualità Internazionale 1972-1976*, donde realiza con Marchetti cuatro performances, organizadas por el crítico Tommaso Trini, y Cramps Records edita su segundo LP italiano *Rose Sélavy*. El 24 de noviembre de 1977 realiza una *Acción ZAJ* con Nacho Criado, en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid. En 1978 realiza con Walter Marchetti *Il treno di John Cage (Alla ricerca del silenzio perduto)* para las fiestas musicales de Bolonia. En 1986 interpreta junto a Walter Marchetti la primera versión musical de *Vexations*, de Erik Satie, con una duración de 18h y 45 minutos en el Teatro Porta Romana de Milán, comenzando así un década de fructíferas cooperaciones que les llevará a participar en los más destacados festivales de música contemporánea, performance y nueva poesía de Europa, entre ellos el Segundo Festival de Performance de París; Polifoniz 15; el Festival de Libre Expresión Sonora organizado por la Universidad Complutense de Madrid; el Festival de Poesía y Arte contemporáneo Milano-Poesía; Comunication-kommuzikatie –organizado por la Sociedad Filarmónica de Bruselas– o el Festival de Poesía de Cogolin, en Francia. También comenzará a trabajar con artistas más jóvenes que él, realizando en 1986 una performance con Eva Lotz y Nacho Criado en la azotea del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1989 se le concede la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura español. Su actividad no ha decrecido en absoluto desde entonces, siendo una presencia habitual tanto en centros de arte como en galerías como Galería Juana de Aizpuru, Koldo Mitxelena, Ivam, Macba, cuyo colofón es la Exposición ZAJ de 1996 en el Museo Nacional Reina Sofía, de Madrid, mostrando una capacidad para reinventarse asombrosa y una creatividad infinita.

A partir de ese momento, coincidiendo con su traslado al pueblo gran canario de Ayacata, comienza una nueva etapa creativa que él mismo califica de manierista, en la que expone en sitios tan diversos como México, Lima, Las Palmas, Zamora o Vitoria.

## Walter Marchetti (Canosa di Puglia, 1931)

Walter Marchetti se formó como compositor y filósofo en Italia. Desde allí llega a España en 1960 y entra en contacto con artistas que formarían más tarde el grupo ZAJ. La producción artística de Walter Marchetti procede tanto de la noción contemporánea de la música como de la transformación de los objetos cotidianos: en este terreno de reformulaciones, deconstrucción y repetición es donde mejor se mueve. *Música visible* reúne la producción plástica del artista a través de cuarenta y dos instalaciones, telas, fotografías y objetos transformados. Si en el ámbito de la composición musical se dedicó a deconstruir los sonidos y las nociones previamente adquiridas en el ámbito musical, en el terreno plástico tomó objetos cotidianos e instrumentos musicales y los sometió al mismo proceso de análisis. Así surgen sus “variaciones” en torno a violines y pianos, fundamentalmente, bajo una forma que denominó “músicas de cámara”. Todas estas obras integran la expectativa del sonido de hacer la música visible. En este proceso de transformación utiliza todos los elementos posibles: fruta y verdura en *Natura Morta*, tierra y luces en *Música de Cámara n° 78* o incluso papel higiénico, en *Música de Cámara n° 211*. Igualmente se expone la pieza *Músicas de Cámara (fragmento de cementerio ZAJ)*, cuyo conjunto de 21 siluetas de piano constituye un “cementerio de sonidos” para el artista. Se puede intuir la presencia del budismo zen, otra de las influencias declaradas por Marchetti, en obras como *Música de Cámara n° 19*, un jardín zen construido con sal. Un tercer grupo de obras –con piezas como *¿Esperaba usted algo?*, *El hálito sobre el vidrio* o *Nocturno*– proceden directamente de un libro que Walter Marchetti escribiera en 1968, el *Arpocrate seduto sul loto*, tratado de composición musical del que proceden muchas de las frases materializadas a través de diversos materiales: vidrios, mármoles y telas. En estas obras Marchetti utiliza la ironía y los juegos del lenguaje como recurso.

En 1973, junto con Juan Hidalgo y Esther Ferrer, realiza un *tour* por Estados Unidos y Canadá, en el que celebran dieciocho conciertos e imparten varios seminarios, recorriendo, entre otras, las ciudades de Nueva York, Montreal, Illinois, Berkeley y Cambridge. A su vuelta se instala en Milán, desde donde desarrolla una gran actividad en múltiples centros europeos. Interviene junto con Hidalgo en el Pop-Festival de Milán, y expone en las también milanesas galerías Multhipla, Eros y en el espacio Fiorucci. Asimismo, aumenta su presencia en España: en 1976 interpreta dos piezas musicales ZAJ en la semana de nueva música de Barcelona, expone –junto a Hidalgo– en la galería Vegueta de Las Palmas y estrena su concierto *Secreto a voces* en la Galería Juana Mordó de Madrid. Es a finales de esta década cuando comienza a actuar más regularmente con John Cage y en torno a sus obras, con su performance *Empty words* en el Teatro Lírico de Milán, o *Il treno di John Cage: alla ricerca del silenzio perduto*. En 1980 presenta la performance *Vexations, de Erik Satie*, junto con Juan Hidalgo, durante el concierto *24h? Satie* en el Teatro de Porta Romana de Milán. En los años sucesivos participa en los Festivales Musicalia, de Milán, o Semana de la Música y Poesía Contemporánea de Santa Cruz de Tenerife, Poliphonix 5, de París, Echo de Eindhoven o en la exposición *Fluxus International & CO.* y en la 17 Bienal de Sao Paulo. En 1986 estrena su obra *Natura morta* en el Teatro Olímpico de Roma y poco después en Pratolino. Durante la década siguiente siguieron colaborando muy estrechamente los tres artistas en acciones colectivas a lo largo de Europa y con una presencia cada vez más fuerte en España, que se verá consolidada con la Exposición ZAJ de 1996 en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid. En el 2003 publicó su libro *De musicorum infelicitate*, que se presentó acompañado del concierto *Música de Camara n. 215*, en la Fundación Mudima de Milán.

## **José Luis Castillejo** (Sevilla, 1930)

Su padre fue militar, abogado y diputado a Cortes de la Segunda República Española. A pesar de su vocación por la filosofía entró en la Escuela Diplomática, siendo el primero de su promoción. Estudió Derecho y Económicas en Sevilla y Madrid, y literatura inglesa y francesa en Cambridge y Tours, respectivamente, así como Economía internacional con el profesor Altman en Washington. En su juventud pudo estudiar y conocer a maestros como Wittgenstein, Popper, Russell y en España Pelsmaker, quien le introdujo en el Derecho Romano, disciplina que es para él “uno de los monumentos de la civilización escrita y no escrita”.

Desempeñó diferentes responsabilidades como diplomático en Estados Unidos, Argelia, Alemania, Nigeria y Tierra Santa. Fue miembro del grupo ZAJ y entre sus obras se cuentan ensayos y libros sobre vanguardia que se cuentan entre lo mejor del género en lengua castellana. Entre otros destacan *La caída del avión en terreno baldío* (1967), *Actualidad y participación* (1968), *La política* (1968), *The book of i's* (1969), *The book of eighteen letters* (1972) y *El libro de la letra* (1973). Muchas de sus obras inéditas están depositadas en la Staatsgalerie de Stuttgart. Entre sus últimos libros podemos citar *La escritura no escrita* (1996), *The book of J's* (1999) y *TLALAATALA* (2001).

## **Esther Ferrer** (San Sebastián, 1937)

Licenciada en Ciencias Sociales y Periodismo, se inicia en la Asociación Artística de Guipúzcoa y crea junto al pintor José Antonio Sistiaga un Taller de libre expresión en San Sebastián y una Escuela Experimental en Elorrio. A partir de los Cuatro Conciertos ZAJ para el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica de Bilbao celebrados el 25, 26, 27 y 28 de enero de 1968, Esther Ferrer se incorpora definitivamente al grupo para participar, con Juan Hidalgo y Walter Marchetti, en la Segunda Tournée ZAJ por Europa. Coincidiendo con el mayo del 68, celebra un Concierto ZAJ con Walter Marchetti y Bernard Heidsieck en el Festival de Arte Contemporáneo en Rouen (3 de mayo), y en París (con las barricadas), otro en el Museo de Arte Moderno de París (7 de mayo) y tres más en la Galería Rudolf Zwirner de Colonia (9 de mayo), en el Liol Raum de Jörg Inmendorf y Chris Reinecke de Dusseldorf (14 de mayo), y en la Escuela Técnica de Aquisgrán, también con la colaboración de Beatrix Vorhoff (22 de mayo). A partir de 1975 ha publicado diversos artículos sobre arte y estética en diferentes periódicos y revistas, entre otros *El País*, *Ere*, *Lápiz* y *Jano*. Esther Ferrer recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas de 2008 “por su trayectoria en el ámbito del arte de acción y su presencia internacional”.

## bibliografía

- Castillejo, José Luis (Fernández de), *La Caída del Avión en el Terreno Baldío*, Madrid, Editado por ZAJ, Artes Gráficas Luis Pérez, 1967.
- \_\_\_\_\_, *Actualidad y participación (Una filosofía contemporánea)*, Madrid, Tecnos, 1968.
- \_\_\_\_\_, *La escritura no escrita*, Cuenca, Taller de Ediciones, Facultad de Bellas Artes, 1996.
- \_\_\_\_\_, *La sensibilidad de lo actual*, Madrid, Radikales Livres, 1998.
- \_\_\_\_\_, *El libro de la J.*, Milán, Alga Marghen, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Tlalaatala*, Milan, Alga Marghen, 2001.
- Ferrer, Esther, *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*, Guipuzkoa, Diputación Foral de Guipuzkoa, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Esther Ferrer*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1999.
- Hidalgo, Juan, *De Juan Hidalgo*, Madrid, Editado por ZAJ, Artes Gráficas Luis Pérez, 1971.
- \_\_\_\_\_, *De Juan Hidalgo 2 (1971-1981)*, Santa Cruz de Tenerife, Baobab, 1982.
- \_\_\_\_\_, *ZAJ*, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo, (1961-1991)*, Valencia, Pre-Textos, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Acciones fotográficas y objetos, 1999-2001, (exposición)*, Madrid, Galería Juana de Aizpuru, septiembre-octubre 2001.
- \_\_\_\_\_, *De Misterios [catálogo]*, Arrecife (Lanzarote), Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Cabildo de Lanzarote, 2001 (5 julio 2001-6 septiembre 2001).
- \_\_\_\_\_, *Viaje a Argel. 2ª Edición facsímil*. Editada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias. Madrid, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Versículos y notas (Viaje a Sanet)*, Valencia, Mà D'obra, 1995.
- Marchetti, Walter, *Arpocrate seduto sul loto*, Madrid, Editado por ZAJ, Artes Gráficas Luis Pérez, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Con vista sui suoni. Musica in secca*, Génova, Masnata, 1995.
- \_\_\_\_\_, *THE HUNT and other writings*, Vancouver/ Verona, Morris and Helen Belkin Art Gallery / University of British Columbia / Archivio Francesco Conz, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Música visible*, Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2004.

\* \* \*

- Aznar Almazán, Sagrario, *El Arte de Acción*, Madrid, Editorial Nerea, 2000.
- Barber, Llorenç, *El placer de la escucha*, Madrid, Árdora Ediciones, 2003.



- \_\_\_\_\_, *Cage*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985.
- Barce, Ramón, *Fronteras de la Música*, Madrid, Real Musical Editores, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Tiempo de tinieblas y algunas sonrisas*, Madrid, Alpuerto, 1992.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- Cabañas, Fernando, *Ramón Barce*, Madrid, Catálogos de compositores españoles, SGAE, 1991.
- Cage, John, *Silencio*, Madrid, Árdora, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Escritos al Oído*, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Del lunes en un año*, México DF, Ediciones Era, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Para los pájaros. (Conversaciones con Daniel Charles)*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981.
- Coomaraswamy, Ananda K., *La transformación de la naturaleza en arte*, Barcelona, Editorial Kairós, 1997.
- Criado, Nacho, *La idea y su puesta en escena*, Sevilla, Sibilina, 1996.
- Dorfles, Gillo, *Imágenes interpuestas. De las costumbres al arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- Fernández-Cid, Antonio, *La música española en el siglo XX*, Madrid, Fundación Juan March, 1973.
- Fetterman, William, *John Cage's theatre pieces. Notations and Performances*, Amsterdam, Harwood academic publishers, 1996.
- Fischer, Hervé, *Théorie de L'Art Sociologique*, Montreal, Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires Culturelles, Musée d'art contemporain, 1981.
- Fubini, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- García Alcalde, Guillermo, *Azar, Tiempo y Espacio en Juan Hidalgo*, XVI Festival de Música de Canarias, 2000.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.
- Gould, Glenn, *Escritos críticos*, Madrid, Turner, 1989.
- Higgins, Dick, *A ZAJ Sampler (Works by the ZAJ group of Madrid)*, Nueva York, A Great Bear Pamphlet / Something Else Press, 1967.
- Hocke, Gustav René, *El Manierismo en el Arte. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*, Madrid, El mundo como laberinto I. Guadarrama, 1961.
- Huysmans, Joris Karl, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Jiménez, Carlos, *Juan Hidalgo. ZAJ y la generación del 51*, Las Palmas, Centro Insular de Cultura, 1990.
- Kellogg, Rhoda, *Análisis de la expresión plástica del preescolar*, Cincel, Madrid, 1986.
- Kostelanetz, Richard, *Entrevista a John Cage*, Barcelona, Anagrama, 1973.
- Kostelanetz, Richard, *A Dictionary of the Avantgardes*, Schirmer Books, 2000.
- Krips, Henry, *Fetish, an erotics of culture*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1999.
- L'Écotais, Emmanuelle de, *El Espíritu Dadá*, Madrid, H Kliczkowski, Onlybook, 2006.
- Livingstone, Marco, *Pop Art. A Continuing History*, Londres, Thames & Hudson, 2001.
- López Gradolí, Alfonso, *Poesía visual española (antología incompleta)*, Madrid, Calambur, 2007.
- Lowe, Donald M., *Historia de la percepción burguesa*, México, FCE, 1986.
- Marco, Tomás, *Música Española de Vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002.

- Medina, Ángel, Ramón Barce. *En la vanguardia musical española*, Oviedo, Ethos Música, Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo, 1983.
- Millán, Fernando y Francisco, Chema de, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Madrid, Árdora, 1998.
- Millares, Manolo; Chirino, Martín e Hidalgo, Juan, *Travesía para tres*, textos de Clara Muñoz y Fernando Castro, Madrid / Las Palmas, Sala de exposiciones Gabinete Literario (SEG), 2003.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- Pardo Salgado, Carmen, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, Valencia, Colección Letras Humanas. Universidad Politécnica de Valencia, 2001.
- Paz, Octavio, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, libro 1º, México DF, Ediciones Era, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Pérez, David, *La creación artística como cuestionamiento. "Entrevista con Juan Hidalgo"*, ed. José Miguel Cortés, Valencia, IVAJ / Consellería de Cultura, Educació i Ciencia, 1990.
- Richter, Hans, *DadaArt or AntiArt*, Londres, Thames and Hudson, 1966.
- Ruíz, Javier y Huici, Fernando, *La comedia del arte. (En torno a los encuentros de Pamplona)*, Madrid, Editora Nacional, 1974.
- Sarmiento, José Antonio, *ZAJ*, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1987.
- \_\_\_\_\_, *ZAJ en Canarias 1964-1990*, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, 1990.
- \_\_\_\_\_, *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.
- Satie, Eric, *Ecrits*, París, Editions Champ Libre, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Madrid, Árdora, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Cuadernos de un mamífero*, Barcelona, Acanalado, 2006.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona, Folio, 2002.
- Sade, Marqués de, *Elogio de la insurrección*, Barcelona, El Viejo Topo, 1997.
- WV AA, *Simposio "Happening, Fluxus y Otros Comportamientos Artísticos de la Segunda Mitad del Siglo XX"*, Mérida, Ponencias y Comunicaciones. Editora Regional de Extremadura, 2001.
- WV AA, *De Juan Hidalgo (1957/1997)* [catálogo], Ayto. Santa Cruz de Tenerife, CAAM [Centro Atlántico de Arte Moderno], 1997.
- WV AA, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- WV AA, *Talleres de Escultura. Ángel Bados, Juan Hidalgo, Antoni Muntadas*, Valencia, Departamento de Escultura Universidad Politécnica de Valencia / Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1993.
- WV AA, *Carles Santos ¡Viva el piano!*, ed. Manuel Guerrero, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 2006.
- WV AA, *Nam June Paik y Corea: De lo fantástico a lo hiperreal*, Barcelona, Fundación Telefónica, 2007.
- WV AA, *Conceptual Art. Theory, Myth and Practice*, ed. Michael Corris, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Weinberger, Eliot, *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei*, Londres, Asphodel Press, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Written Reaction. Poetic, Politics Polemics*, Nueva York, Marsilio Publishers, 1996.

Wollheim, Richard, *El Arte y sus Objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

Zárate, Armando, *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1976.

## revistas

*Ámbar*. *La revista que quiso ser fanzine* (Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Álava), Vitoria, época 2, 9 (2000).

Muñoz, Clara, "La economía de medios ha sido una constante en mi trabajo. Entrevista a Juan Hidalgo", Las Palmas de Gran Canaria, *Anarda* (junio 2001).

*Arbor*. *Revista General del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Madrid, tomo 1 (enero-febrero 1944).

José Díaz Cuyás, "ZAJ, tonto el que lo lea"; Octavio Zaya, "ZAJ y Fluxus", *Arena* (abril 1989).

Eduardo Alaminos, "Los ZAJ: Secreto a voces: una versión", Barcelona, *Artes Plásticas*, 14 (1977).

*Atlántica Internacional*. *Revista de la Artes*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 18 (otoño 1997).

Luis León Barreto, "Una cultura en ebullición, una cultura aislada", Las Palmas, *El Urogallo* (diciembre 1988 - enero 1989).

*Índice Cultural Español. 1946-1969*. Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid.

Ramón Barce, "Vanguardia. Música experimental en Madrid", *Índice*, 193 (enero 1965).

José Antonio Sarmiento, "Críticas a un concierto ZAJ (2)", Albacete, *La Nevera*, 1 (1993).

Juan Hidalgo / Isidoro Valcárcel Medina / Esther Ferrer / Fernando Lerín / Nacho Criado / José Díaz Cuyás, Madrid, *Lápiz*, 99 (enero-febrero-marzo 1994).

*Lápiz*, N° 24, Madrid (marzo-abril 1985).

Rosa Olivares, "Esther Ferrer en busca del número primo"; Juan Hidalgo, "Dentro y fuera de la acción (Un tríptico sin tripulación)"; "12 Preguntas ZAJ a Juan Hidalgo", Madrid, *Lápiz*, 54 (diciembre 1988).

Carlos Jiménez, "ZAJ: el oído en el ojo", Madrid, *Lápiz*, 56 (febrero 1989).

Andrés Sánchez Robayna, "Para escribir acerca de Juan Hidalgo", Barcelona, *Literradura*, 1 (1976).

Raúl Minchinela, "ZAJ: el nombre lo dice todo", Madrid, *Mondo Brutto*, 24 (2001).

José Luis Castillejo, "Walter Marchetti: Una amistad", Cuenca, *Olobo*, 2 (2001).

Llorenç Barber, "ZAJ: Doce años y un día de gratuidad", *Ozono* (19 abril 1977).

"ZAJ, anarquismo musical español de los sesenta", Barcelona, *Punto y Coma*, 1112 (1978).

Daniel Charles, "ZAJ, o el esplendor del vacío", *Quaderns Fundació Caixa de Pensions*, Barcelona, 39 (abril 1988).

*Revista de Letras*, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, 3 (septiembre 1969).

Juan Vicente Aliaga, "El cuerpo enfermo", Madrid, *RS (Revista Trimestral del Centro de Arte Reina Sofía)*, 2 (otoño 1989).

*Sin Título*. *Correspondencia ZAJ-Dick Higgins*, ed. José Antonio Sarmiento, Cuenca, 6 (1999).

Tomás Marco, "El ZAJ: ¿quiere usted tocar con mi?", Madrid, *SP* (20 febrero 1966).

José Luís Castillejo, "La nueva escritura", Madrid, *Tropos*, 5 (1972).

*Tropos*, Madrid, 2 (febrero 1972); 5 (4º trimestre de 1972).

*Ver y Estimar*, Buenos Aires, 1 (1948).

## catálogos

*Antes y Después del Entusiasmo 1972-1992*, Ámsterdam, Kunst Rai, 1989.

Charles, Daniel, "ZAJ: Tao y Posmodernidad", en *Fuera de Formato*, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid (febrero-marzo de 1983).

*Madrid. Espacio de interferencias*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.

*Marcel Duchamp*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, 1984.

Juan Hidalgo, "¿Poesía de acción?", en *Poesía experimental. Ara*, Valencia, Sala Parpalló, Valencia, 1982.

*ZAJ*, ed. José Antonio Sarmiento, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (23 de enero al 21 de marzo de 1996).

## prensa

Martín Prieto, "Los locos de ZAJ", Madrid, *Arriba* (24-6-1966).

Ramón Barce, "Un nuevo tipo de teatro musical", Madrid, *ABC* (16-2-1965).

Antonio Zaya, "Juan Hidalgo: España no ha vivido el proceso lógico del arte moderno que se dio en Europa", Madrid, *Diario 16* (16-4-1987).

José Luis Brea, "Antes y después de 'Antes y después del entusiasmo'", Madrid, *Diario 16* (4-11-1989).

Fietta Jarque, "ZAJ: Somos los cómicos del arte", Madrid, *El País* (8-11-1989).

Carmelo Martín, "Juan Hidalgo: Un concierto ZAJ es una teatralización de la vida cotidiana", Madrid, *El País. Suplemento Artes* (27-6-1981).

Ramón Barce, "Una música que no se oye (porque no suena)", Madrid, *Informaciones*, (4-5-1972).

Juan Pedro Quiñero, "ZAJ, una ruina", Madrid, *Informaciones* (1972).

José Luis Gallardo, "Viaje a ZAJ", Las Palmas, *La Provincia* (10-10-1976), p. 4.

## fuentes discográficas

Grupo Círculo, *Música española abierta en la década de los 60*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1991.

*De Juan Hidalgo (1957-1997)* (3 CDs), Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.



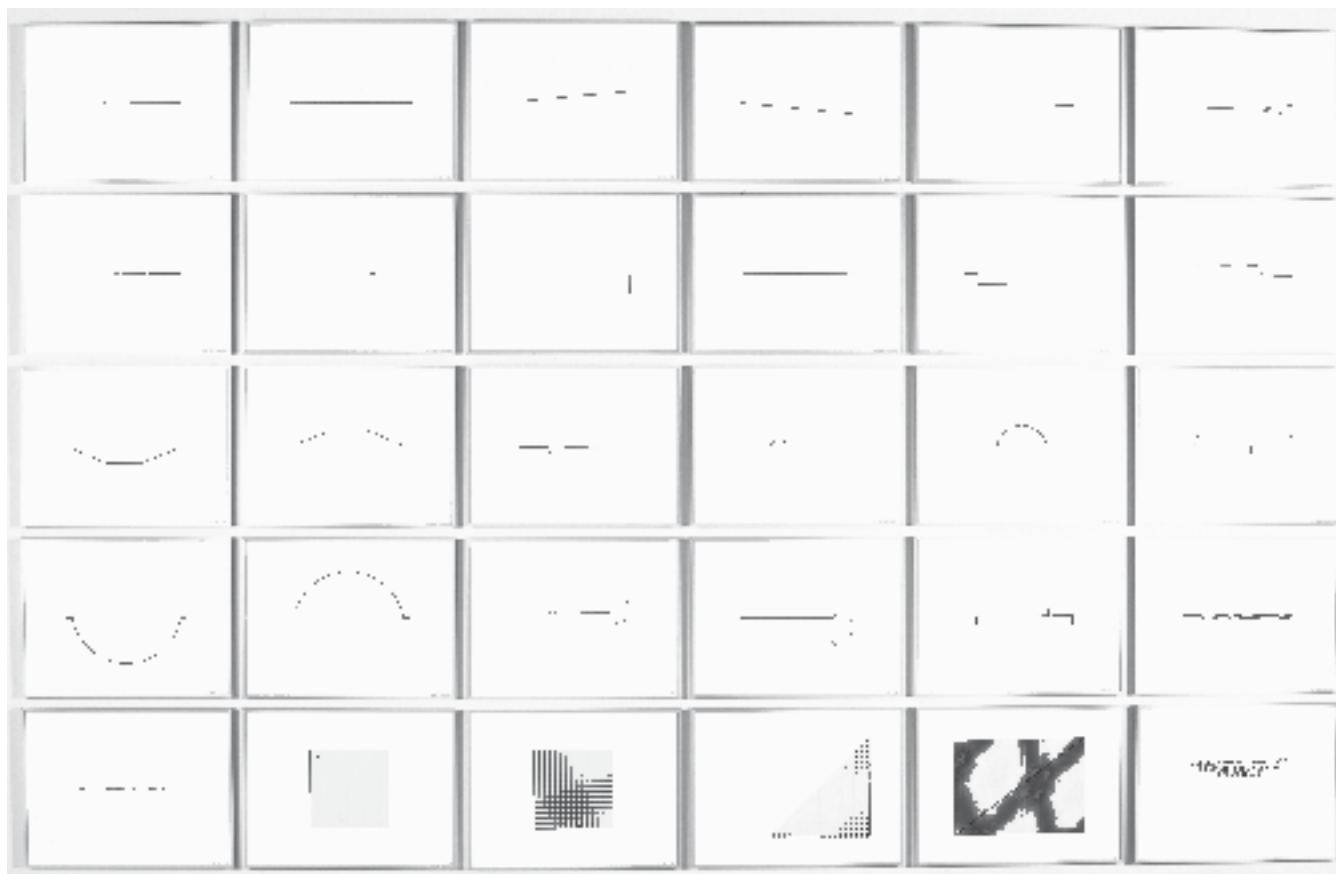
O B R A



MÚSICA VISIBLE  
DE «APÓCRATA  
S E N T A D O  
SOBRE EL LOTO»







**MÚSICA VISIBLE DE «APÓCRATA SENTADO SOBRE EL LOTO»** WALTER MARCHETTI  
30 copias firmadas y numeradas y 5 P.A., sobre papel Fabriano, Asolo, Ed. F. Cons, 1977, 29 serigrafías, 30 x 40 cm



FOTOS DE  
ACCIONES





**TRASLADO A PIE DE TRES OBJETOS, PRIMER ACTO ZAJ**  
19/11/1964, foto en B/N, 7 x 8,5 cm, fotógrafo: ZAJ











**DAS AUGENLICHT** TOMÁS MARCO Interviene Juan Hidalgo, Escuela Técnica de Aquisgrán, Aquisgrán 22.05.1968,  
fotografía en B/N 18 x 24 cm, fotógrafo: Henning Wolters





**CONCIERTO ZAJ** JUAN HIDALGO Intervienen Juan Hidalgo y Beatrix Vorhoff,  
Escuela Técnica de Aquisgrán, Aquisgrán 22.05.1968, fotografía en B/N 18 x 24 cm, fotógrafo: Henning Wolters



**VARIACIONES** WALTER MARCHETTI Escuela Técnica de Aquisgrán, Aquisgrán 22.05.1968,  
fotografía en B/N 18 x 24 cm, fotógrafo: Henning Wolters



**EL RECORRIDO JAPONÉS** JUAN HIDALGO Escuela Técnica de Aquisgrán, Aquisgrán  
22.05.1968, fotografía en B/N 18 x 24 cm, fotógrafo: Henning Wolters





**A DICE A B** JOSÉ LUIS CASTILLEJO Intervienen Juan Hidalgo y Walter Marchetti,  
Escuela Técnica de Aquisgrán, Aquisgrán 22.05.1968, fotografía en B/N 18 x 24 cm, fotógrafo: Henning Wolters

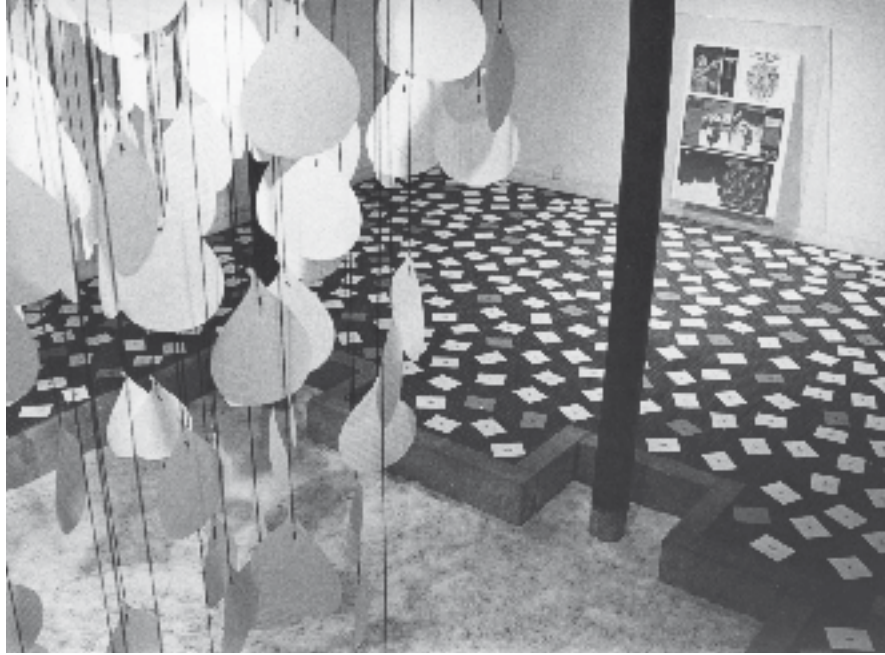




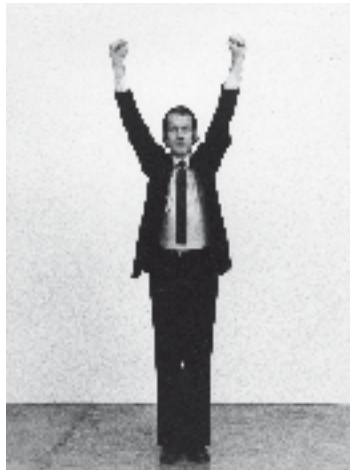
**6 MINUTOS PARA 2 INTÉRPRETES Y 3 POSICIONES DE CONTACTO CORPORAL**  
JUAN HIDALGO Intervienen Juan Hidalgo y Beatrix Vorhoff, Escuela Técnica de Aquisgrán, Aquisgrán 22.05.1968,  
fotografía en B/N 18 x 24 cm, fotógrafo: Henning Wolters



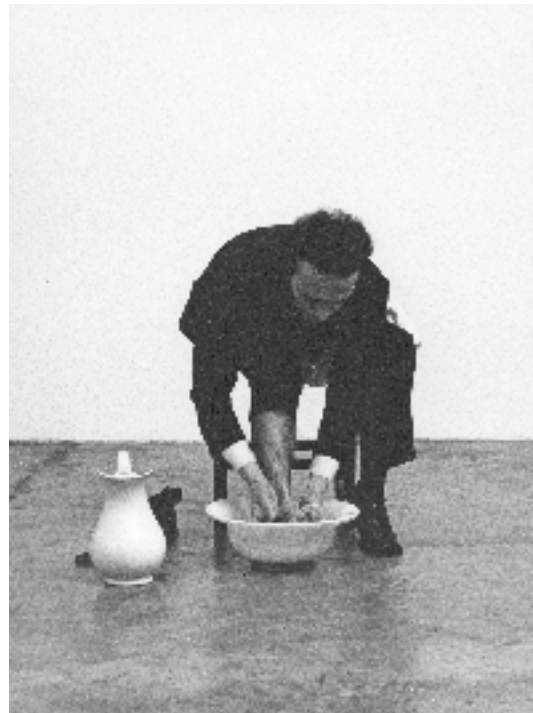


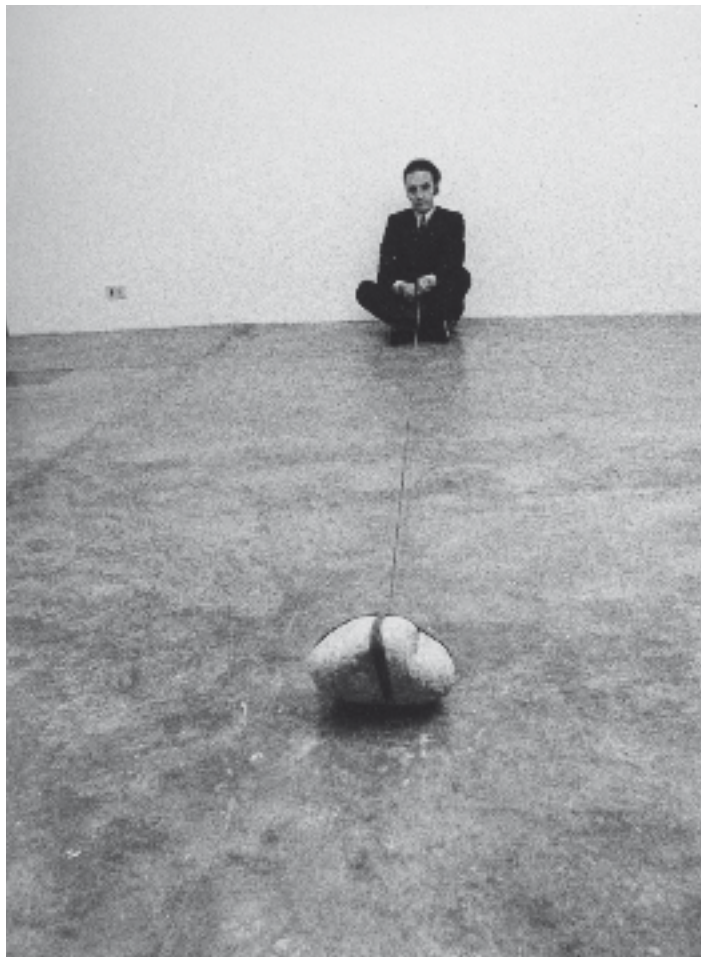






**LEVANTAR LOS BRAZOS** JUAN HIDALGO Galería Multhipla, Milán, 1974,  
fotografía en B/N, 24 x 30 cm, fotógrafo: Gianni Ummarino







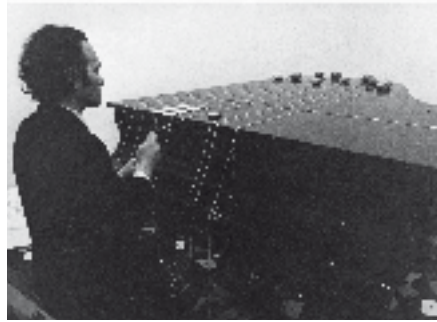




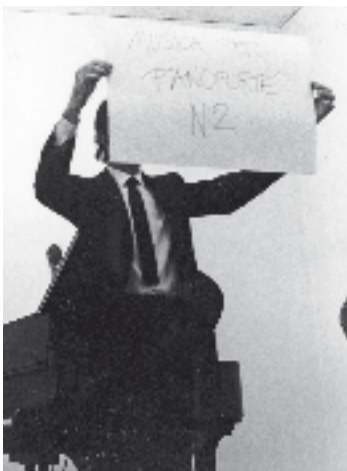
**MÚSICA DE CÁMARA Nº 19** WALTER MARCHETTI Galería Multipla, Milán, 1975,  
fotografía en B/N, 24 x 30 cm, fotógrafo: Roberto Massotti

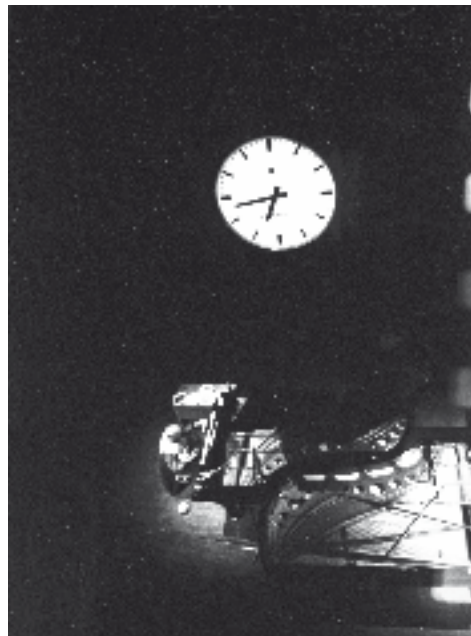
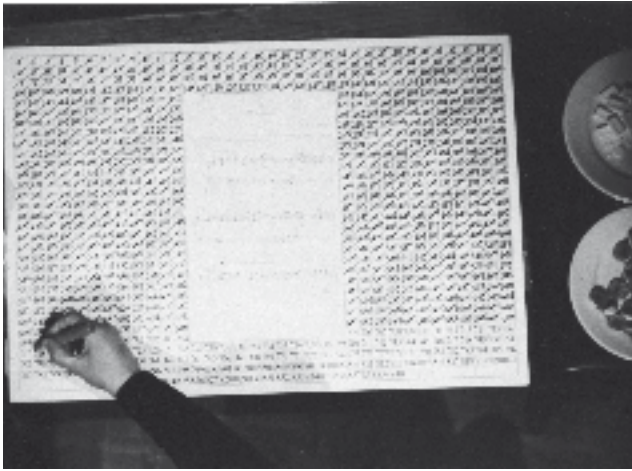


**Y DESPUÉS, EN BANDEJA** JUAN HIDALGO Galería Multipla, Milán, 1975,  
fotografía en B/N, 24 x 30 cm, fotógrafo: Roberto Massotti



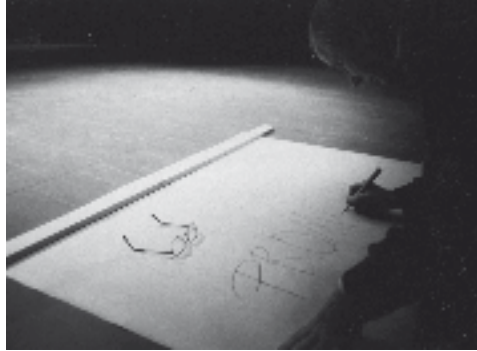
**MÚSICA PARA PIANO Nº 5** WALTER MARCHETTI Galería Multipla, Milán, 1975,  
fotografía en B/N, 24 x 30 cm, fotógrafo: Roberto Massotti





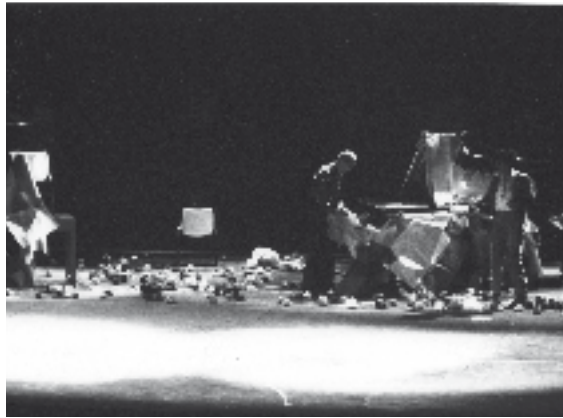
**FESTIVAL 24H SATIE** JUAN HIDALGO y WALTER MARCHETTI Interpretan Vexations de Erik Satie, Teatro di porta Romana, Milán, 1980, fotografía color, 20 x 30 cm, fotógrafo: Fabrizio Garghetti





**PERFORMANCE** JUAN HIDALGO Teatro de Porta Romana, Milán, 1981,  
fotografía color, 20 x 30 cm, fotógrafo: Fabrizio Garghetti







**ROJO, VERDE Y AMARILLO** JUAN HIDALGO Teatro due, Parma, 1984,  
fotografía color, 20 x 30 cm, fotógrafo: Fabrizio Garghetti





**NATURA MORTA** WALTER MARCHETTI Pradolino, Florencia, 1987, fotografía color, 15 x 21 cm,  
fotógrafo: Francesco Conz. Fotografía inferior derecha: Gerhard Ruehm, Walter Marchetti y Juan Hidalgo



**NATURA MORTA** WALTER MARCHETTI Rotonda della Besana, Milán, 1988,  
fotografía color, 20 x 30 cm, fotógrafo: Fabrizio Garghetti



**NATURA MORTA** WALTER MARCHETTI Rotonda della Besana, Milán, 1988,  
fotografía color, 20 x 25 cm, fotógrafo: Fabrizio Garghetti. Al piano Juan Hidalgo y de pie Francesco Conz





**PAISAJES, GIMNASIAS, AGUA CON GAS Y ROJO VERDE Y AMARILLO**  
MILANO POESIA Milán, 1989, fotografía color, 20 x 30 cm, fotógrafo: Fabrizio Garghetti







**ACCIÓN PARA 36 SILLAS, 36 ZAPATOS Y UN DESPERTADOR**  
ESTHER FERRER Milano poesia, Milán, 1989, fotografía color, 15 x 21 cm, fotógrafo: Francesco Conz

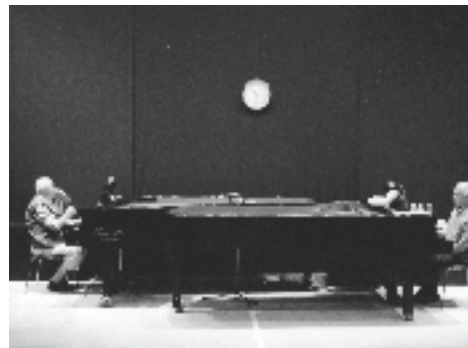




**CANON PARA 34 SILLAS** ESTHER FERRER Fundación Danae, Poully, Francia, 1990,  
fotografía color, 15 x 21 cm, fotógrafo: Francesco Conz



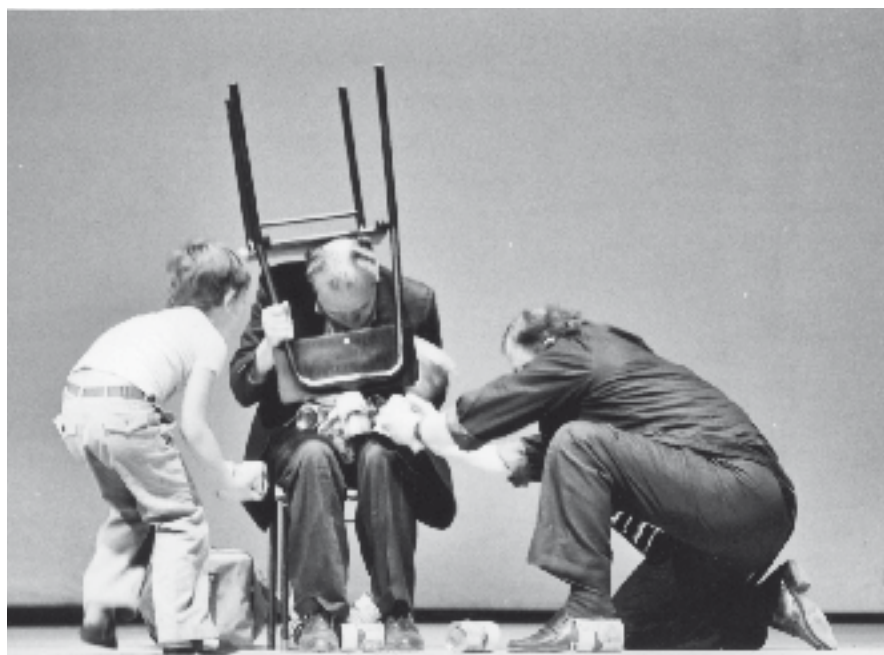




**SATIE 24 H** JUAN HIDALGO y WALTER MARCHETTI, IVAM, Valencia, septiembre 1996,  
fotografía color, 15 x 21 cm, fotografo: Francesco Conz

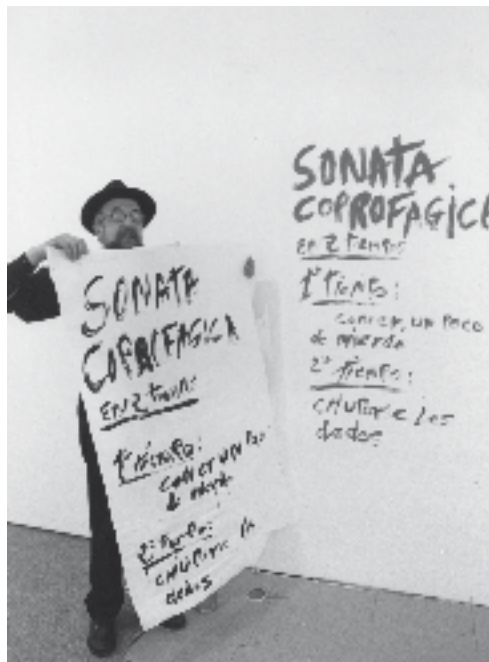






**PERFORMANCE** WALTER MARCHETTI, con la participación de Ugo Carrega, Teatro Carcano, Milán,  
fotografía B/N, 16 x 24 cm, fotógrafo: Fabrizio Garghetti

FOTOGRAFÍA  
DOCUMENTAL







**EXPOSICIÓN EN EL MNCARS** Madrid, 1996, fotografía B/N, 15 x 21 cm, fotógrafo: Francesco Conz  
Fotografía superior izquierda: Walter Marchetti, Juan Hidalgo, Esther Ferrer, Ramón Barce y José Luis Castillejo



**RETRATO DE ESTHER FERRER** 1996, fotografía color, 15 x 21 cm, fotógrafo: Francesco Conz



**ESTHER FERRER EN VENECIA POESÍA** CON JACQUES LEBEL 1996,  
fotografía color, 15 x 21 cm, fotógrafo: Francesco Conz



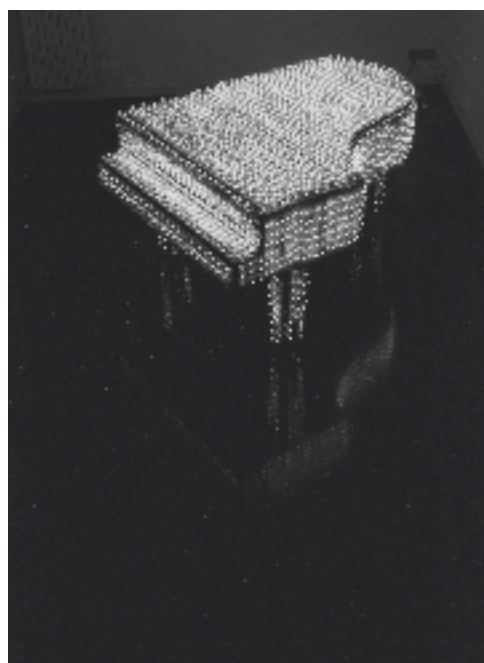
**WALTER MARCHETTI EN EL CENTRO CULTURAL FRANCESCO CONZ**  
Verona, 1997, fotografía color, 15 x 21 cm, fotografía: Archivo F. Conz







**RETRATO DE WALTER MARCHETTI** Su estudio de Milán, 1998,  
fotografía color, 15 x 21 cm, fotógrafo: Francesco Conz

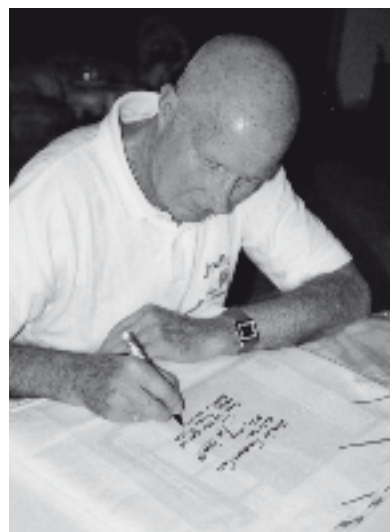




### **ENCUENTRO EN MILÁN EN LA EXPOSICIÓN DE OTTO MUEHL**

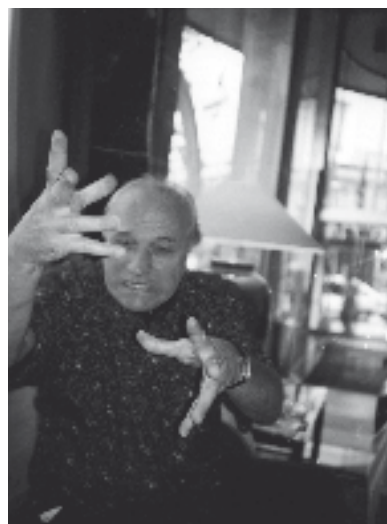
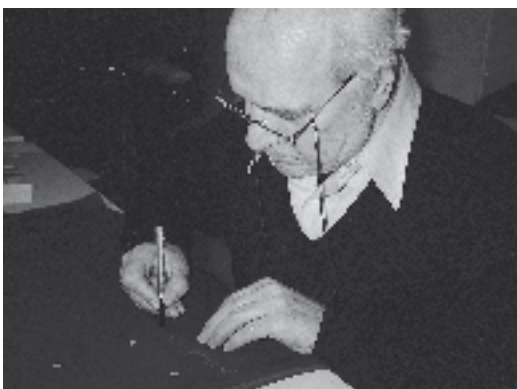
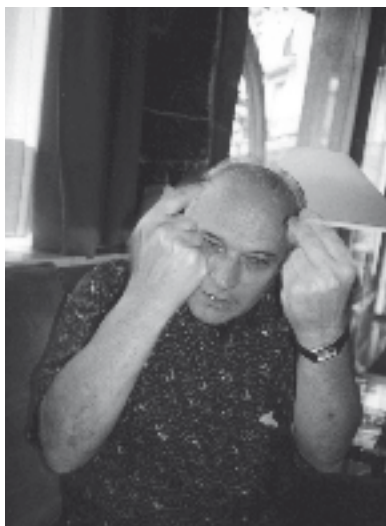
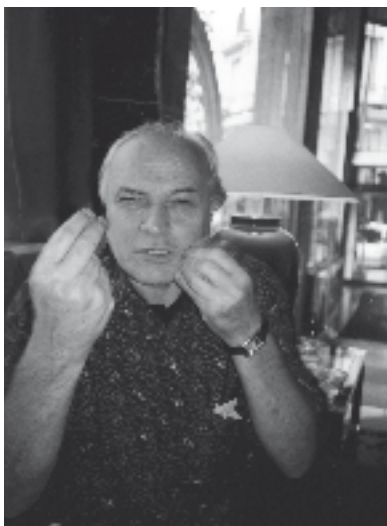
De izquierda a derecha Otto Muehl, Francesco Conz, Juan Hidalgo, Hanna Harder y Walter Marchetti, Teatro Out-Off, Milán, 1977, fotografía B/N, 24 x 30 cm, fotógrafo: Mario Parolin



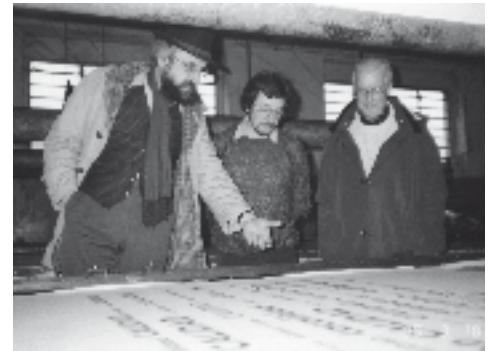
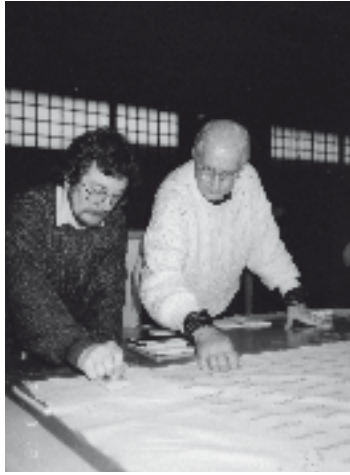




**FIRMAS DE EDICIONES** JUAN HIDALGO, WALTER MARCHETTI, FRANCESCO CONZ, Como, 1989, fotografías color, 15 x 21 cm, fotografía: Archivo F. Conz

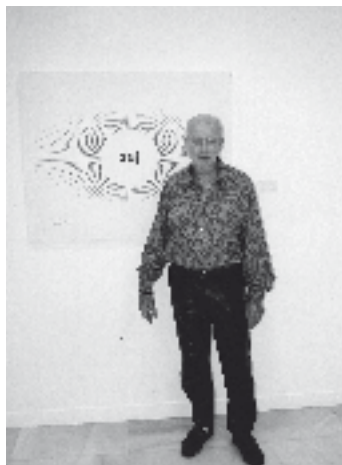






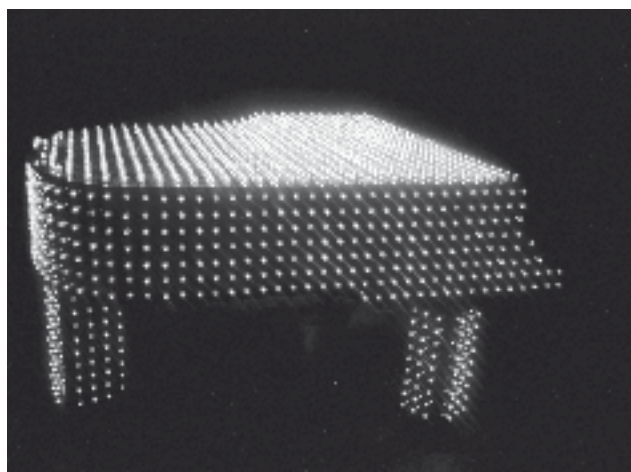


**ESTHER FERRER EN LA BIENAL DE VENEZIA** CON ALISON KNOWLES Y DICK HIGGINS, 1990,  
fotografía color, 15 x 21 cm, fotógrafo: Francesco Conz





**WALTER MARCHETTI Y FRANCESCO CONZ** Citadella, Asolo, fin de los años 70,  
fotografía color, 15 x 21 cm, fotografía: Archivo F. Conz





**ESTHER FERRER EN SU ESTUDIO DE PARÍS** 1990- 93,  
fotografía color, 15 x 21 cm, fotógrafo: Elisabeth Wahl





**EXPOSICIÓN ZAJ, MNCARS** Madrid, 1996, fotografía B/N, 18 x 24 cm, fotógrafo: Fabrizio Garghetti  
Fotografía superior izquierda: Walter Marchetti, José Luis Castillejo, Francesco Conz y Esther Ferrer





FOTOS MONTAJE





**NATURA MORTA** WALTER MARCHETTI Inauguración  
de la exposición Zaj, Archivo Conz, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2009, fotógrafa: Eva Sala





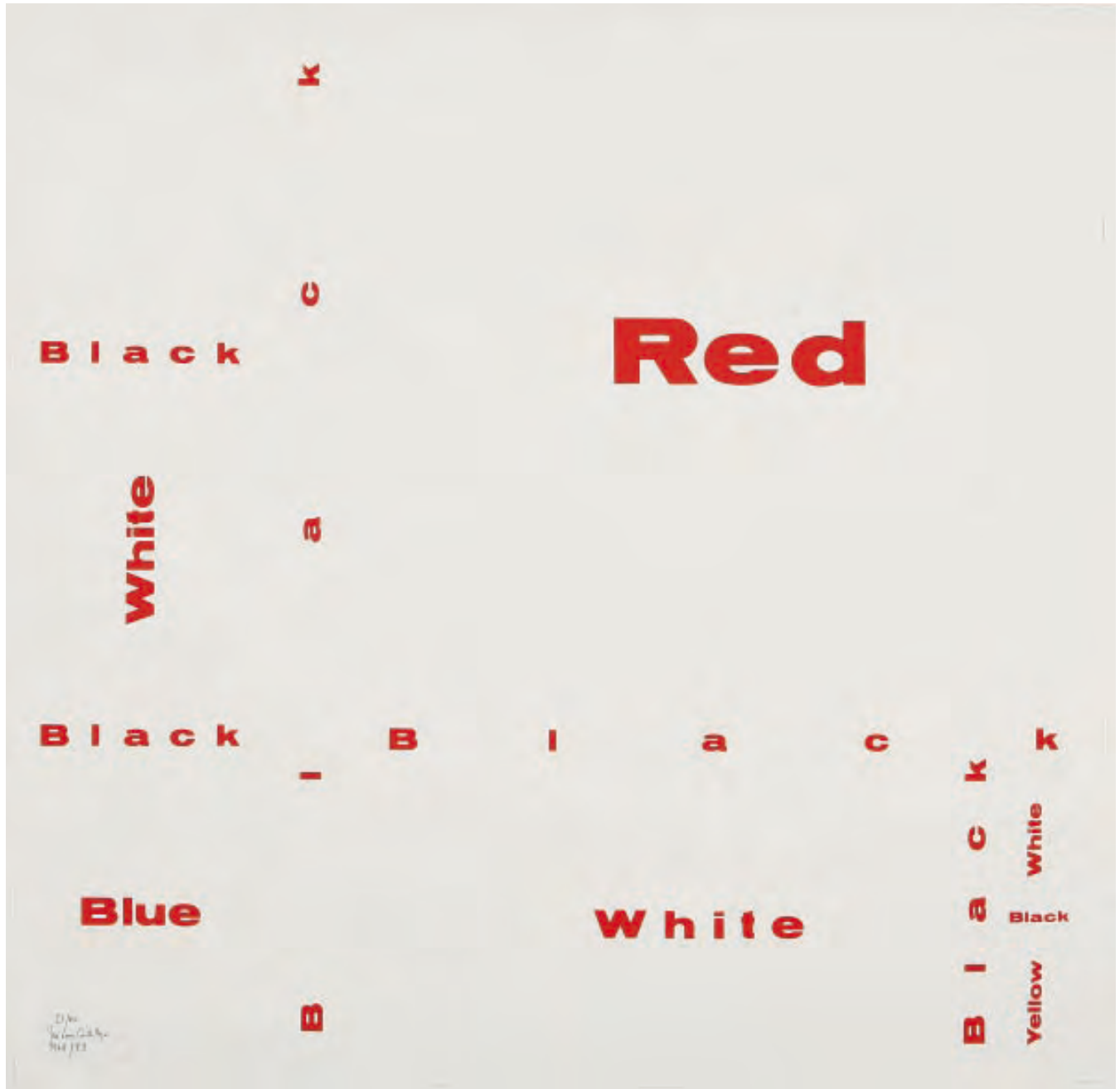


SERIGRAFÍAS  
EN GRANDES  
DIMENSIONES

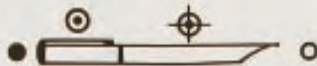








## MUSICA PARA UNA PLUMA ESTILOGRAFICA



Se puede empezar en cualquier punto.  
El tiempo de duración es indeterminado.  
La pluma puede ser de cualquier marca y modelo.

- 
- golpe con el plumin
  - golpe con la parte opuesta al plumin (coronación de la caperuza)
  - ⊖ golpe con la parte alta de la pluma (con el capuchón puesto)
  - ⊕ golpe con la parte baja de la estilográfica



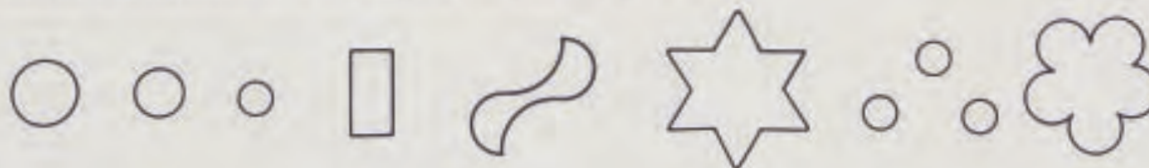
## SUPLEMENTO AL CALENDARIO UNIVERSAL zai

(UN SUPLEMENTO DE EUGENIO DE VICENTE)

NUESTRO CALENDARIO UNIVERSAL, COMO A NADIE SE LE ESCAPO, ERA UN OBJETO SEXUAL DE COMBINACIONES MULTIPLES.

TENIENDO EN CUENTA NUMEROSAS SUGERENCIAS DE NUESTROS AMIGOS Y SEGUIDORES, ENVIAMOS AHORA ESTE SUPLEMENTO, A LA INTENCION DE TODAS AQUELLAS PERSONAS A QUIENES LAS DIMENSIONES DE LOS TROQUELES DEL CALENDARIO RESULTAN EXCESIVAS EN FUNCION DE SUS POSIBILIDADES.

LAS NUEVAS FORMAS Y TAMAÑOS, QUE ESPERAMOS SEAN MAS ADECUADOS, SE HAN REALIZADO SIGUIENDO LAS SUGERENCIAS RECIBIDAS HASTA LA FECHA. TENIENDO EN CUENTA DICHAS SUGERENCIAS, LE DEJAMOS LA POSIBILIDAD DE TROQUELAR ESTE SUPLEMENTO POR SUS PROPIOS MEDIOS.



*pour un non pour un si*

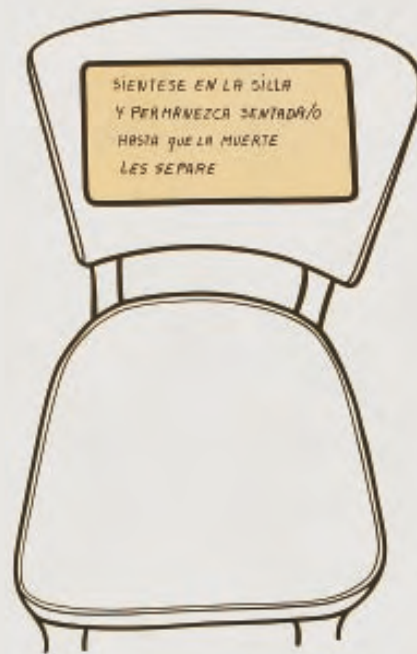
non?

ah si!

*Esther Ferrer 14/33*

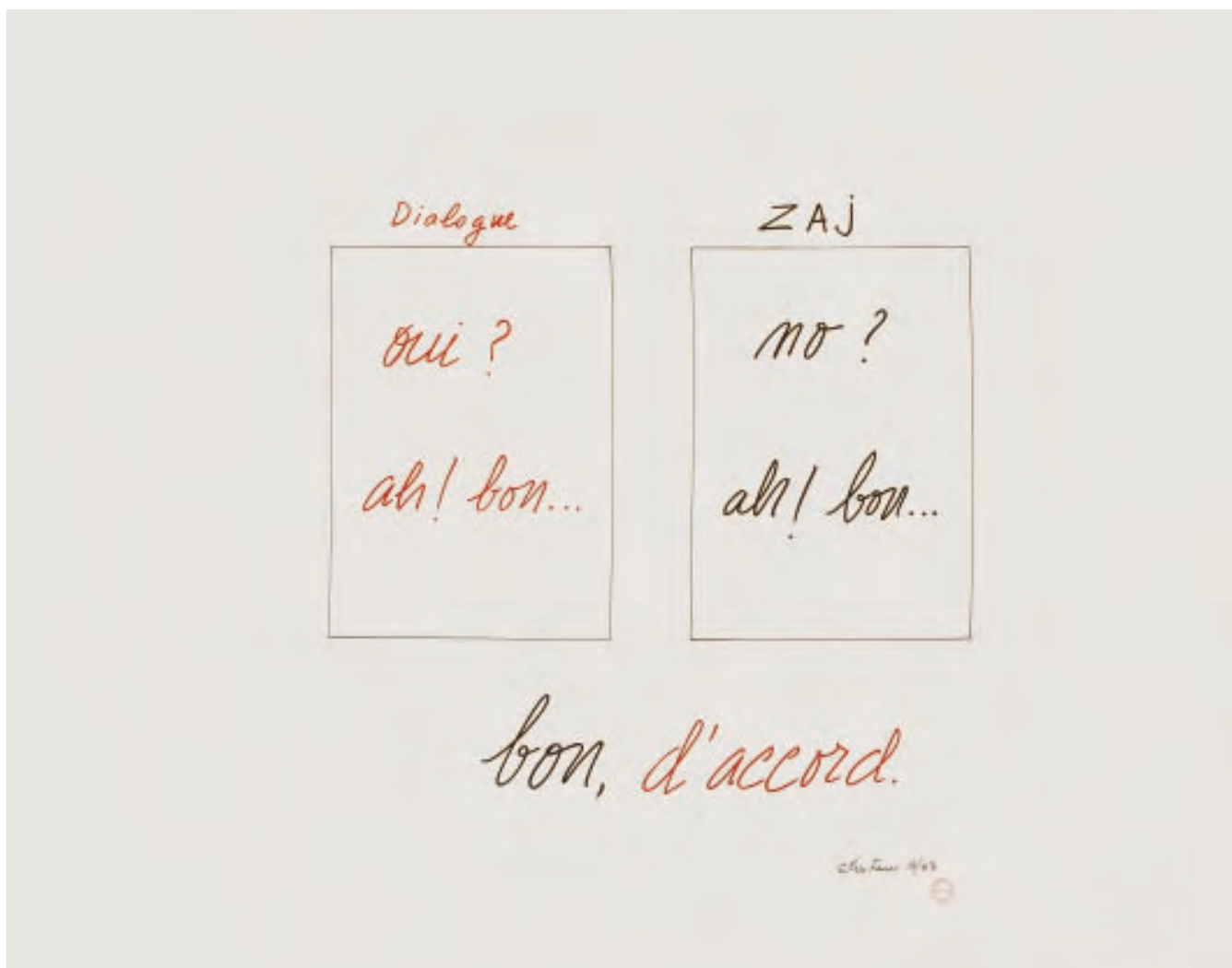


# OTRA PROPOSICION ZAJ



Esther Ferrer 14/33

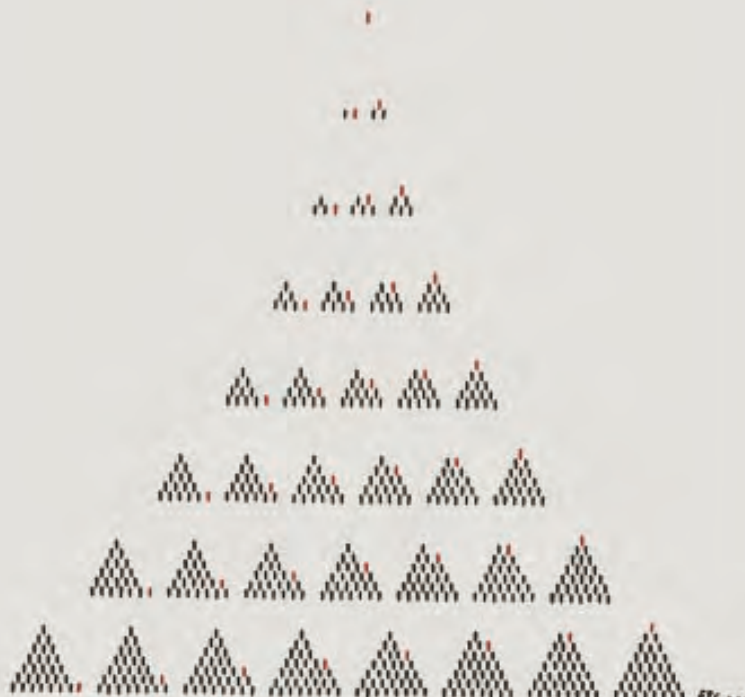




## CONCIERTO ZAJ PARA 60 VOCES

Sale la primera persona, canta, recita o dice: UN MINUTO. Al cabo de un  
ta segundos llega la segunda persona, se coloca junto a la primera  
y juntas dicen/cantan/escritas: DOS MINUTOS. Pasado ese tiempo sigue  
el más, llega la tercera persona, se coloca junto a las otras dos y  
juntas dicen/cantan o escriben: TRES MINUTOS.  
El concierto continúa de la misma manera hasta 60 minutos, con  
distintas personas sin discriminación de sexo, edad o condición.  
Las personas, actuaciones, etc., sean decididas por los intérpretes a  
cada representación pero no hay ninguna contradicción si junto con  
el director deciden las normas, así lo sujeción al concierto.  
Si por ejemplo deciden actuar en forma de proscenio al público  
de una idea de la estructura de los primeros 35".  
El concierto puede realizarse también en monumento y en cualquier  
lugar público y privado incluyendo la calle.  
También del 50", se puede comenzar a la izquierda.

Esther Ferrer



Esther Ferrer 11/93

## CONCIERTO ZAJ PARA 60 VOCES

Sale la primera persona, canta, recita o dice: UN MINUTO. Al cabo de  
 veinte segundos llega la segunda persona, se coloca junto a  
 la primera y juntas dicen, cantan o recitan: DOS MINUTOS.  
 Para los veinte segundos más, llega la Tercera persona  
 y juntas dicen, cantan o recitan: TRES MINUTOS.  
 El concierto con ayuda de la primera persona, hasta  
 treinta minutos, con veinte personas, sin discri-  
 minación de sexo, edad, o condición.  
 Las participaciones, en momentos de gran deci-  
 sión y mayor que los otros, pero  
 no hay ninguna contradicción.  
 Si punto con el director decide  
 las mismas partes de los papeles  
 al concierto.  
 Si por alguna decisión, colocarse  
 en forma de pirámide de  
 10, el 20, 30, 40, 50, 60  
 de las personas 36.  
 El concierto puede ser  
 de 10, 20, 30, 40, 50, 60  
 personas o grupo  
 de 10, 20, 30, 40, 50, 60  
 personas o  
 grupo de  
 10, 20, 30, 40, 50, 60  
 personas.

Esther Ferrer

Esther Ferrer 1973

espectáculo  
espectaculoarria  
espectaculogia  
espectaculogico  
espectaculogismo  
espectaculologia  
espectaculologo  
espectaculogridia  
espectaculogridio  
espectaculograma  
espectaculogria  
espectaculoguelo  
espectaculomania  
espectaculometria  
espectaculometrico  
espectaculoscopia  
espectaculoscopico  
espectaculoscopio  
espectaculosos  
espectaculosos +  
espectaculosofistico  
espectaculosofistico  
espectaculosomante  
espectaculacion  
espectaculador  
espectaculax  
espectaculaxa  
espectaculaxivamente  
espectaculaxivo  
espectaculazo  
espectaculito  
espectador

Esther Ferrer 14/83

espectaCULO

espectaCULOCRACIA

espectaCULOGIA

espectaCULOGICO

espectaCULOGISMO

espectaCULOLOGIA

espectaCULOLOGO

espectaCULOGRAFIA

espectaCULOGRAFO

espectaCULOGRAMA

espectaCULOJERIA

espectaCULOJUELO

espectaCULOMANIA

espectaCULOMETRIA

espectaCULOMETRICO

espectaCULOSCOPIA

espectaCULOSCOPICO

espectaCULOSCOPIO

espectaCULOSIS

espectaCULOSO

espectaCULOSTETICO

espectaCULOTETRICO

espectaCULOZNANTE

espectaCULACION

espectaCULADOR

espectaCULAR

espectaCULARIA

espectaCULATIVAMENTE

espectaCULATIVO

espectaCULAZO

espectaCULITO

## ESTER

esterA

esterAR

esterCOLADURA

esterCOLAMIENTO

esterCOLAR

esterCOLERO

esterCOLERIZA/ZO

esterCOREA/O

esterCUELO

esterEO

esterEOGRAFICA/CO

esterEOGRAFO

esterEOMETRIA

esterEOMETRICO

esterEOSCOPIO

esterEOTIPA

esterEOTIPADOR

esterEOTIPAR

esterEOTIPICA/CO

esterEOTOMIA

esterERIA

esterERO

esterIL

esterILIDAD

esterILIZACION

esterILIZADORA / ILIZADOR

esterILIZAR

esterILLA

esterLIN

esterLINA

esterNON

esterO

esterQUERO

esterQUELINO

esterTOR

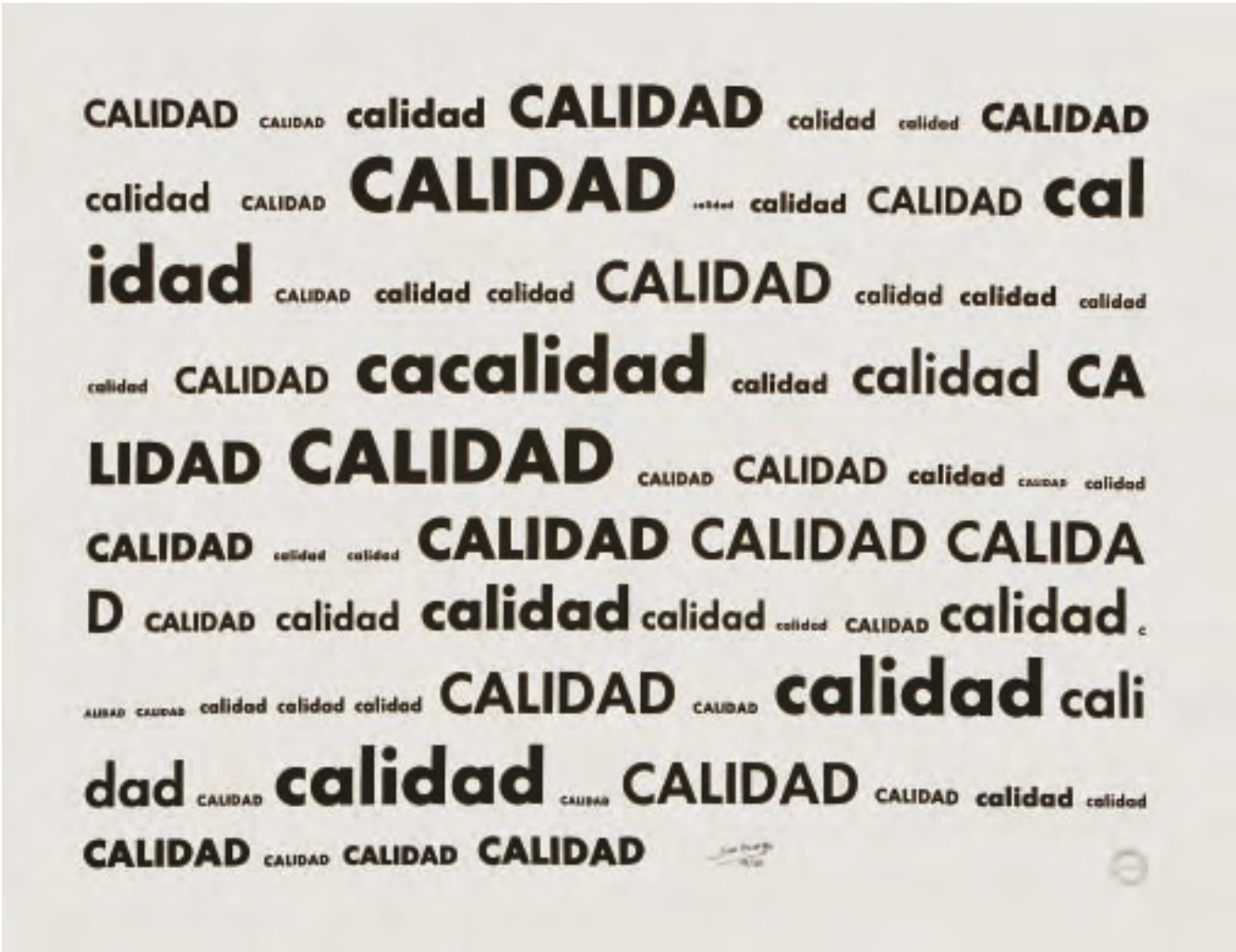
esterTOROSA/SO



*A LETTER FOR DAVID TUDOR*

*FORTNIGHT ONEROUS NEGATION LIKENESS  
RAMROD IVY  
JUVENILE VORACIOUS COD  
PLAGIARIST DESIGN STARRY ACQUISITION  
QUAFF  
BAKE  
KINDNESS WORTHY  
GENTLE XANTHOUS YULETIDE  
UNQUENCHABLE EXAMINER  
MECHANICS  
ZOOLOGICAL  
HARPOON  
TENPINS*

*John Hidalgo  
8/20*





**zaj**

de regreso de argelia

en donde realizó para usted

encuentre a **zaj** en el desierto

le saluda

**zej**

**zej**

de regreso de argelia

en donde usted no lo encontró

en el desierto

le saluda

**zaj**

*Juan Hidalgo*  
19/00



**esta es "música para aprender de memoria n.º 1"**

**NI FU NI FA.  
FI.  
PERO YO, FO.  
¿Y FE?  
FE EN FO.**

**alternando los fa, fe, fi, fo, fu logrará usted la música  
para aprender de memoria n.º 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,  
10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,  
y 25, 26, etc...**

*Juan Hidalgo  
19/95*





**zaj**

en bonn

visitó la casa de

**BEETHOVEN**

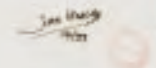
el 28 de mayo de 1968

Juan Hidalgo  
1968



*manifiesto* **zaj**

**Z i ü e Q ë o u i**





## *EL RECORRIDO JAPONES*

*bacer bacer*

*o*

*bacer*

*con cualquier objeto (1)*

*o*

*cosa (2)*

*un recorrido cualquiera  
de duración indeterminada*

*o*

*a determinar para cada ejecución  
delante de un público  
si así se desea*

*oculta*

*o*

*abiertamente*

*(1) un solo objeto*

*(2) una sola cosa*

*Juan Hidalgo*  
7/122



*MUSICA INTESTINAL*

*los intestinos nos suelen dar buenos conciertos*

*MUSICA GENITAL*

*baciendo el coito ,digalo todo*



15 diciembre 1965

estación ferroviaria de goya - saavedra fajardo, 17

## **VIAJE A ALMOROX** (un viaje musical)

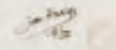
hora de salida de madrid: 9 h

hora de regreso a madrid: 20 h 45'

**cada participante podrá ejecutar todas las obras propias o extrañas que desee durante las 11 horas y 45 minutos de duración de este viaje musical**

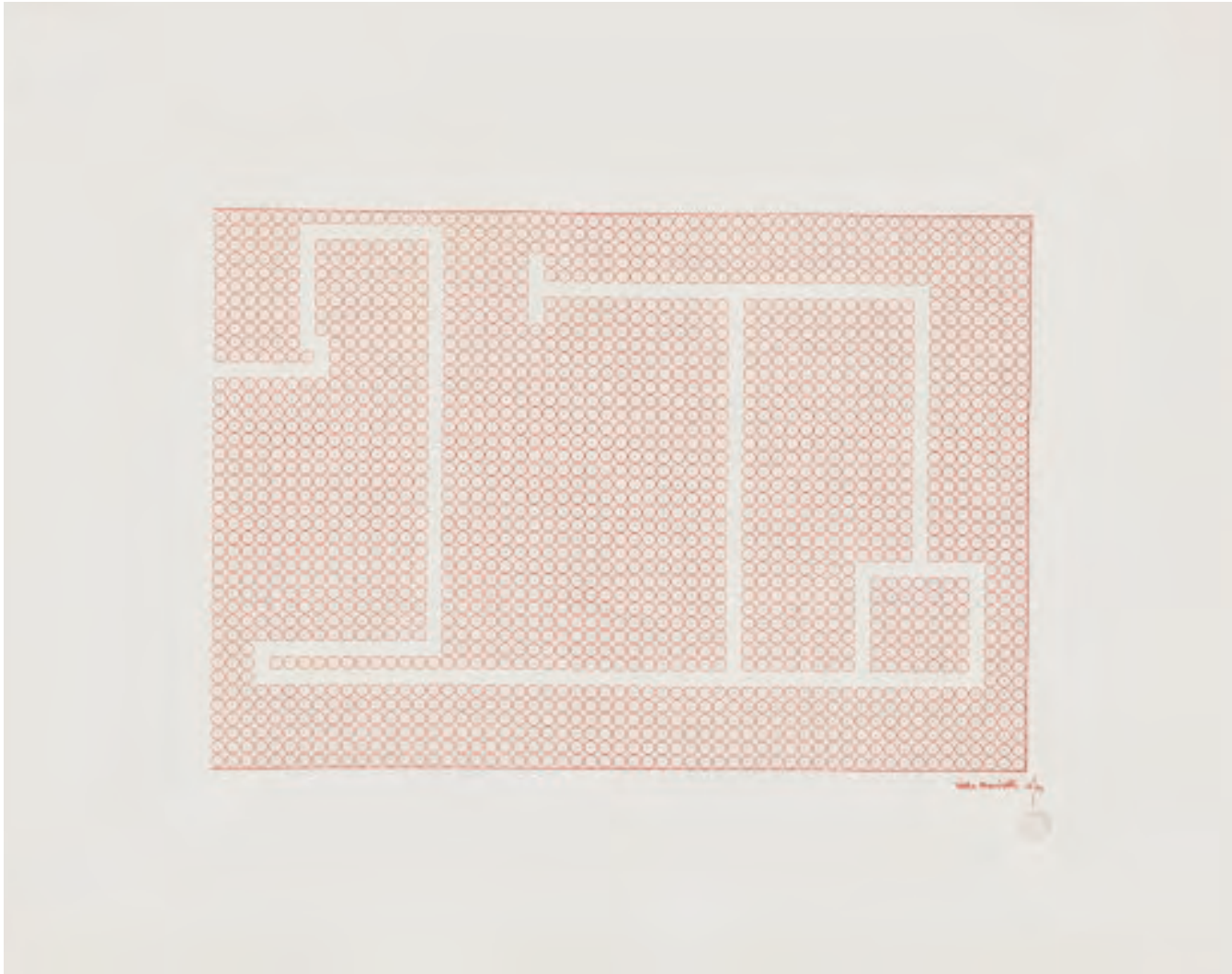
intérpretes: el personal ferroviario de las estaciones de la línea madrid-almorox y de los trenes de ida y vuelta, todos los participantes a este viaje y los viajeros que les acompañen, todos los habitantes de almorox, y en general toda persona, animal, planta, mineral, objeto o cosa que de algún modo se relacione con los antedichos

nota: cada cual correrá con sus gastos de viaje y de "avitallamiento" personal

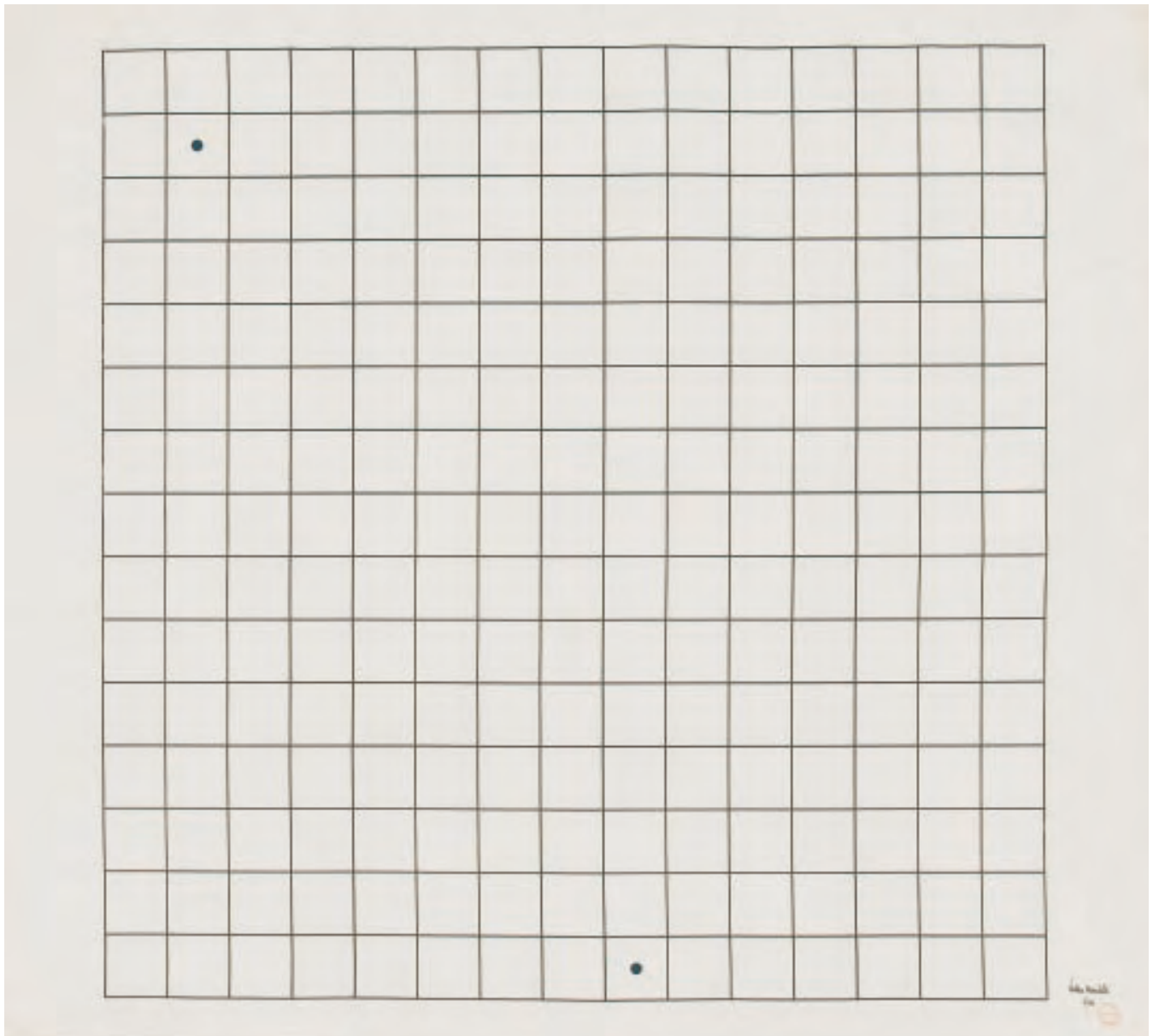


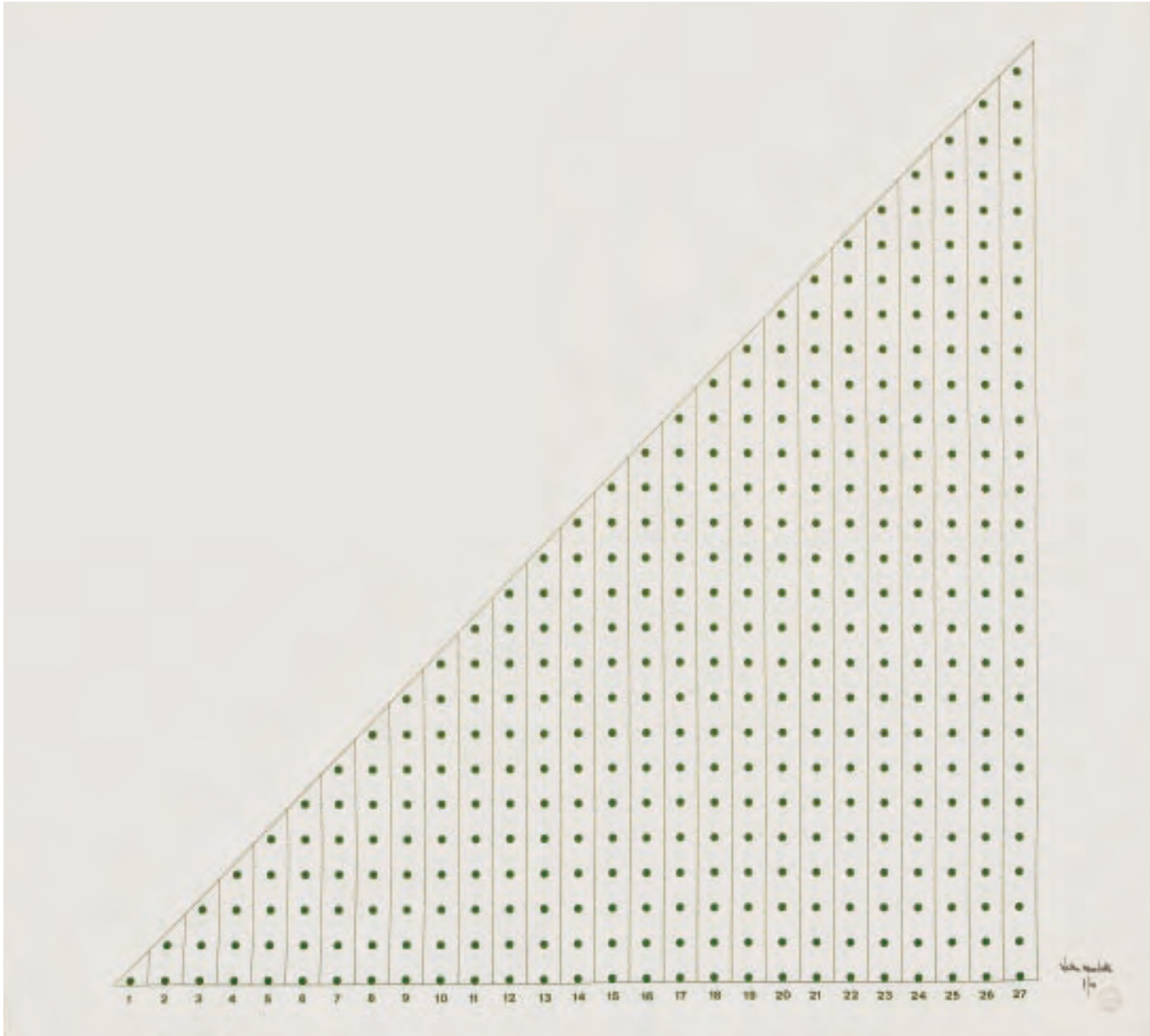






**FILTRO MUSICAL PARA NADA** WALTER MARCHETTI, 1965/1983  
Serigrafía sobre tela, 109 x 144 cm. Ejemplar 28/33





Respire. Otra vez. Más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más. más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más,  
más, más, más, más, más, más, más, más, más, **Continue**

W. Marchetti  
1983

**zaj** es como un bar.  
**la gente entra, sale, está;**  
**se toma una copa y deja**  
**una propina.**

Walter Marchetti  
1965



madrigal de otoño

¡oh!

exclamación de placer o dolor, maravilla, desprecio, duda, sospecha,  
compasión, miedo,

*Walter Marchetti*  
4/83





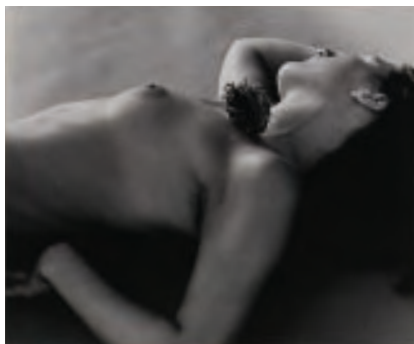






O B R A S

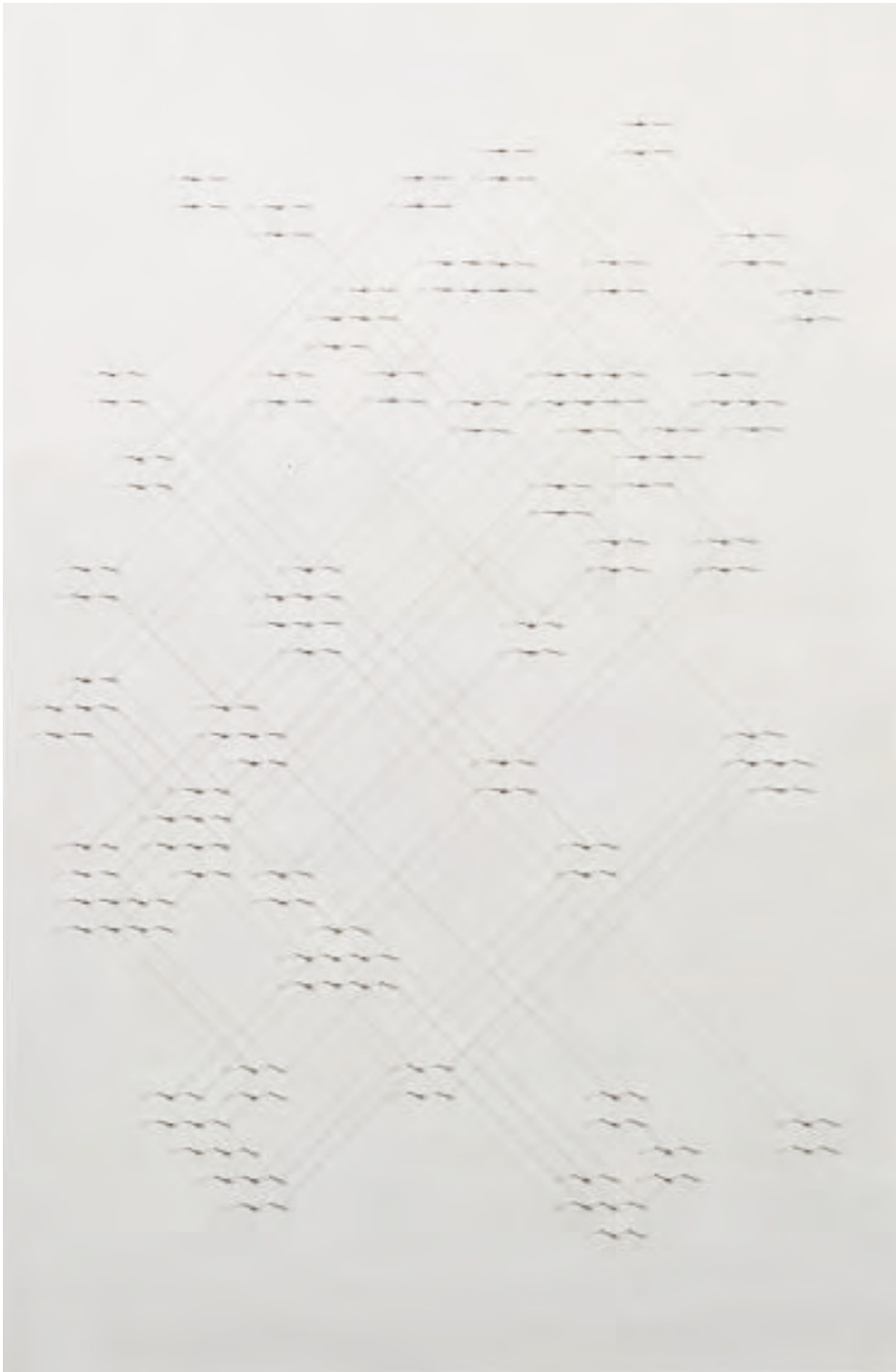












**SERIE DE LOS NÚMEROS PRIMOS** ESTHER FERRER, 1984  
Panel de madera trabajado con alfileres e hilo de lino, 54 x 80 cm



**SERIE DE LOS NÚMEROS PRIMOS** ESTHER FERRER, 1987  
Panel de madera trabajado con alfileres e hilo de lino, 54 x 80 cm



**VARIACIONES 1966** 1977 Fragmento de performance, Cinta adhesiva de color naranja, medidas variables  
**VARIACIONES 1966** 1977 Fragmento de performance, Cinta adhesiva de color verde, medidas variables



**BIRD OF PARADISE: HUNTING IN THE CITY** WALTER MARCHETTI, 1996 Mesa, caja de plexiglás,  
7 textos enmarcados, reclamos de pájaros y casete de audio, 45 x 16 x 32 cm, 75 x 48 x 91 cm y 7 x (32 x 42 cm)



**PIANO DE PAPEL HIGIÉNICO** WALTER MARCHETTI, 1990  
**PIANO CON ALAS** ESTHER FERRER, 2008



**PIANO: VERDE, BLANCO, ROJO** JUAN HIDALGO, 1989  
**PIANO** JOSÉ LUIS CASTILLEJO, 2008



# índice

|  |           |
|--|-----------|
| <b>ZAJ no ha muerto<br/>(ZAJ. Colección Conz)<br/>RUBÉN FIGAREDO</b> | <b>9</b>  |
| <b>Conz, una semblanza<br/>EDUARDO NAVARRO</b>                       | <b>23</b> |
| <b>biografía artística</b>   | <b>27</b> |
| <b>bibliografía</b>  | <b>31</b> |
| <b>OBRA</b>  | <b>37</b> |
| música visible de «apócrata sentado sobre el loto»                   | 39        |
| fotos de acciones  | 43        |
| fotografía documental  | 89        |
| fotos montaje  | 113       |
| serigrafías en grandes dimensiones                                   | 119       |
| obras  | 155       |



