

UNA POÉTICA DEL ETCÉTERA.

JUAN HIDALGO Y LA FRACTURA DOCUMENTAL

DAVID PÉREZ



UNA POÉTICA DEL ETCÉTERA.

JUAN HIDALGO Y LA FRACTURA DOCUMENTAL

DAVID PÉREZ

Título: *Una poética del etcétera. Juan Hidalgo y la fractura documental*
Nº 2 Colección Conferencias y Procesos

© David Pérez Rodrigo
(Universitat Politècnica de València), 2018

© Fire Drill Ediciones
Morella 6-2 Valencia 46003
www.firedrill.es

Texto: David Pérez
Edición y diseño: L3C
ISBN: 978-84-946293-3-4
Imprime: Laimprenta CG

el contexto de una conferencia	9
<i>el mundo en un condón</i> como punto de partida	21
recorrido epistolar, a modo de apéndice, para cuando no sepa qué hacer ni qué decir	99
otro apéndice, en este caso bibliográfico, para después de haber estado sin saber qué decir, haber dicho ZAJ	145

el contexto de una conferencia

Desde el mes de febrero de 2015, el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) ha venido desarrollando, junto a las exposiciones y actividades que programa de manera habitual, el proyecto “L'IVAM produeix”, una iniciativa surgida con la intención de impulsar la realización de encargos e intervenciones *site specific* de carácter efímero. Sin embargo, pese al valor e interés de las obras exhibidas, lo que ha dotado de un mayor atractivo al proyecto ha sido el hecho de que los trabajos ejecutados se han materializado utilizando como soporte el propio edificio museístico, siendo lo más frecuente que estos quedaran ubicados en la fachada principal del IVAM.

Si se revisa el conjunto de intervenciones efectuadas hasta la fecha, se puede constatar que el citado proyecto se ha marcado, entre sus diversos objetivos, uno que resulta bastante evidente: el de entablar un diálogo —o, si se prefiere, el de suscitar una contraposición dialéctica— entre el interior y el exterior de la propia institución, buscando a través de ello aproximar determinadas propuestas artísticas a un público potencial más amplio. Asimismo, cabe señalar que el IVAM ha aprovechado la realización de estas obras, cuya producción ha sido asumida íntegramente por el centro, para que el autor o autora de las mismas complementara, mediante una breve charla destinada a analizar la intervención efectuada, ese metafórico diálogo al que acabamos de hacer alusión.

Dentro de este contexto expositivo, Juan Hidalgo fue invitado hace ya un tiempo a llevar a cabo un proyecto cuya inauguración quedó fijada para el día 6 de marzo de 2018. Dicha intervención debía ir acompañada de la consabida



presentación por parte del artista, hecho que en este caso se decidió sustituir por una conferencia que sería impartida por otra persona. El motivo de esta cautelosa decisión respondió a un requerimiento relacionado con aquellas formas *a priori* que Kant vinculaba a nuestra sensibilidad: el espacio y el tiempo. En este sentido, y dados los 90 años de Juan Hidalgo, resultaba aconsejable evitar un desplazamiento cercano a los 2000 kilómetros, ya que un viaje en automóvil —a través de una tortuosa aunque hermosa carretera— desde su residencia en la población de Ayacata —caserío ubicado en las proximidades de uno de los símbolos ecológicos y patrimoniales canarios más conocidos, el roque Nublo— hasta Las Palmas de Gran Canaria y desde allí, vía aérea, hasta



David Pérez durante la conferencia impartida en el IVAM, 6 de marzo de 2018 @ File Drill

Valencia, podía suponer un esfuerzo lleno de excesivas dificultades para nuestro artista.

Esta circunstancia, sin embargo, no implicaba impedimento alguno para que pudiera desarrollarse la intervención en la fachada del IVAM, ya que la misma no requería la presencia directa de su autor. De hecho, Juan Hidalgo, a través de Carlos Astiárraga, propuso la realización de una versión de *El mundo en un condón* —obra surgida como objeto en 2007 y como acción fotográfica en 2008— para su ubicación en el paramento exterior de la entrada principal del centro. Debido a ello, y una vez decidida la intervención y cerrada la fecha, el director del IVAM, José Miguel G. Cortés, se puso en contacto con nosotros para ultimar lo que tenía que ser nuestra presentación de la obra.

Pese a lo avanzado de la edad del artista, en ningún momento sospechamos que poco antes de la instalación de su proyecto, Juan Hidalgo iba a fallecer. El 26 de febrero se nos comunicó la triste noticia de su desaparición, de ahí que este hecho tuviera una directa incidencia en la conferencia que debíamos impartir, ya que el motivo que suscitaba la misma, su auténtico punto de partida discursivo, se ubicaba no solo en el análisis de una obra concreta —entendida como objeto y como producto—, sino también en el improductivo e inconcreto, aunque no por ello menos fecundo, hacer de la persona que había realizado la misma —y utilizamos aquí esta referencia al sujeto artístico alejándolo, por un lado, del sobredimensionado valor que se suele conceder a la autoría y, por otro, separándolo también de cualquier connotación vinculada con una teleológica linealidad curricular—.

Con todo, la alusión efectuada a ese improductivo y difuso hacer no debe pasarnos desapercibida, ya que en el caso de Juan Hidalgo no hay que olvidar que obra y vida o, mejor aún, el hecho de hacer arte y el hecho de vivir o, si se prefiere, el vivir no tanto del arte —algo complejo y fluctuante en su caso—, como el vivir desde el propio hacer de lo artístico y, en especial, desde su hacerse en él, constituía una unidad difícilmente separable. Una unidad en la que el discurso de la actitud y de la disposición, esa ley gravitacional que afecta en su integridad a la galaxia Duchamp, se zafaba una vez más del discurso de la aptitud y de la destreza. A raíz de ello, hablar sabiendo que quien estaba propiciando nuestra intervención ya no podía compartir nuestro presente, siquiera fuera a través

de la paradójica lejanía de su cercana insularidad —como *un canario más* y, según días después de su fallecimiento escribió con acierto Rosa Olivares, como *un canario menos*—, no era en sí mismo algo que pudiera impedir nuestra charla. Ni la charla ni su presente, aunque sí el sentido de la misma en su presentarse: un conjugar el ahora utilizando un verbo pasado. Esta circunstancia hacía que resultara en cierto modo contradictorio el intento de decir el presente en pasado, puesto que, al igual que sucede con todo aquello que guarda relación con el decir de la muerte, optar por ese decir conlleva —en su exceso y en su excedernos— una muerte del decir. O sea, un sobrepasar el lenguaje —y un desbordar el discurso— que, al suscitar la consiguiente interrupción de lo verbal —la inevitable suspensión de la oralidad—, siempre remite a una inevitable paralización del pensar.

Desde esta perspectiva, si lo relativo a la muerte suscita el simultáneo reconocimiento de una insuficiencia y de una detención, ello se debe no tanto a que la palabra no pueda ajustarse a lo inabarcable —que también—, sino que es incapaz de adecuarse a la propia incomprendibilidad que genera el hecho de pensar en la ausencia de la palabra.

En este sentido, no es que la muerte diga la ausencia, sino que, tornándonos ausentes del decir, nos sitúa en un impen-sable afuera de la palabra. Un indecible afuera que, asimismo, deviene tan inapelable, como sorprendente, tan vulgar como extraordinario. De ahí que importe —aunque no sabemos si mucho o poco— que en uno de sus etcéteras Juan Hidalgo hubiera escrito, durante el ya lejano mes de abril de 1966, que

morir era “el etcétera que no falla”, añadiendo a continuación “¿no es estupendo! que todo/s tenga/mos algún día intención de morir, incluso ZAJ?”.



Si partimos de lo señalado, ¿qué y cómo decir la intervención que teníamos comprometida con el IVAM?

La respuesta a esta pregunta o, al menos, una de las posibles respuestas a la misma, se encuentra en las siguientes páginas. Y ello gracias a la posibilidad brindada por los editores que, tras asistir a nuestra charla, mostraron su interés por incluir nuestra intervención dentro una colección editorial dirigida a recuperar las palabras que en vivo son dichas y que al olvido del instante se destinan.

En función de este hecho, la presente publicación recoge —aunque reubicados y ampliados, en especial, en lo que concierne a las notas a pie de página— los planteamientos discursivos formulados en la conferencia pronunciada el citado 6 de marzo, unos planteamientos sobre los que, al abordar el trabajo de Juan Hidalgo, hemos venido insistiendo en los últimos años. Esta circunstancia determina que muchas de las ideas aquí expuestas se hallen extraídas de los textos que en el transcurso de este tiempo hemos dedicado a este artista. A su vez, ello implica que estas páginas, concebidas como un *collage* textual —y acaso también como un desvarío—, puedan actuar como una desigual galería de espejos en la que lo reflejado es el rostro —siempre reconocible— de otros textos, un rostro cuya fisonomía se hace de transitorios rastros y de incompletos restos.

Ahora bien, a pesar de que la apreciación efectuada sea básicamente correcta, la misma requiere una matización, ya que mientras preparábamos la presente edición y revisábamos esas últimas aportaciones a las que estamos haciendo referencia¹, tuvimos la oportunidad de recordar que la publicación de nuestro primer texto teórico —“Juan Hidalgo: Una lectura en zig-ZAJ”, artículo de prensa que fue reproducido en el mes de febrero de 1984 en el ya desaparecido periódico valenciano *Noticias al Día*— se hallaba, precisamente, dedicado a nuestro artista. Este inicial análisis que vio la luz gracias a la confianza —sin duda alguna atrevida— que depositó en nosotros el periodista Rafa Marí, contenía ya —curiosamente— el núcleo hermenéutico que ha ido determinando nuestra aproximación a Juan Hidalgo.

Como consecuencia de ello, pensamos —con una más que evidente desazón no exenta de amargura— que los treinta y cuatro años transcurridos desde aquella fecha, así como los casi cuarenta pasados tras haber presenciado en los primeros “Ensems” de 1979 una acción de Juan Hidalgo², ponen

¹ Al respecto, puede consultarse el apéndice bibliográfico elaborado para la presente publicación. En el mismo se incluyen, entre otros, la totalidad de textos que en las últimas décadas hemos dedicado a Juan Hidalgo.

² Nos referimos a una versión reducida de *Tamaran (Gotas de esperma para 12 pianos de cola)*. En su origen esta obra instrumental, compuesta durante 1974, se hallaba concebida como “una lluvia de armónicos” y aludía al origen mitológico de la isla de Gran Canaria, formada —en palabras del artista— por “una de las 13 gotas seminales que Atlante arrojó, quién sabe cuándo, sobre el gran mar”. Asimismo, y según escribió

de relieve no tanto el acierto de una juvenil lectura, como la torpeza que el paso del tiempo conlleva, una torpeza que de manera procaz se intenta enmascarar apelando a conceptos —harto discutibles— como los de madurez o evolución. De este modo, podemos colegir que lo escrito desde entonces, incluidas estas páginas —y probablemente también aquellas, aunque por otros motivos—, no son más que un ejercicio redundante, la vacua actividad de un decir sobrante que cuando es dicho tan solo se muestra capaz de trazar lo lamentado, ese discurso que apela a la permanencia de la pérdida.

Teniendo en cuenta lo apuntado, el texto que a continuación se ofrece —al igual que sucedió con la intervención realizada en nuestra conferencia— no ha intentado adecuarse ni a un carácter hagiográfico ni, en menor medida, responder a un registro discursivo de carácter necrológico. Estas páginas se presentan ahora siguiendo las mismas pautas que determinaron nuestra intervención. Por ello obvian la muerte —aunque van de su mano— y, por ello también, no actúan como texto

el propio Juan Hidalgo, “para interpretar esta pieza públicamente es condición *sine qua non* disponer de un gran espacio [un palacio de los deportes, por ejemplo], preferentemente circular, en donde podamos emplazar al público y colocar, a distancia pertinente, los doce pianos de cola. El público, situado en su centro, estará rodeado por los pianos que serán distribuidos circularmente como las cifras grabadas en la esfera de un reloj”. Dado que son 13 las gotas seminales y 12 los pianos de cola, surge una pregunta evidente: ¿qué sucede con ese desajuste numérico? La respuesta del artista no resuelve la duda, sino que la deja en suspenso: “Siempre un 13 queda en secreto”.

definitivo, o sea, como clausura de un decir en torno a Juan Hidalgo. De este modo —y es lo que nos interesa destacar—, lo aquí recogido tampoco supone la destilación de un saber acumulado, sino la paradójica acumulación de un no saber. Ese extraño espacio al que se nos conmina desde la poética del etcétera.

el mundo en un condón como punto de partida

El mundo en un condón parece que constituye no solo el objeto, sino también el objetivo, aparentemente simple, de esta reflexión. Por un lado, se trata de un objeto, puesto que sobre el mismo se asienta una intervención —la nuestra— que intenta responder a una realidad que en su actual versión deviene fotográfica. Y, por otro, dicho objeto también comporta un objetivo al que se orientan nuestras palabras, un objetivo que responde al deseo de preservarnos de algo, aunque no sepamos con certeza si se trata de salvaguardarnos de la pérdida del mundo como espacio de sentido o, por el contrario, de protegernos del mundo como paulatina pérdida de sentido.

Sin embargo, pese a la simplicidad de la formulación efectuada, la misma presenta, al margen de sus enunciados concretos, una implícita —aunque no siempre visibilizada— dificultad, ya que abordar el objeto y el objetivo citados requiere solventar dos obstáculos previos. ¿A qué tipo de impedimentos estamos refiriéndonos?

En primer lugar, a la propia anomalía que conlleva el hecho de tener que hablar no tanto sobre la mencionada obra o sobre cualquier otra, como el hacerlo desde una determinada posición, una posición de saber —y, por ello, de poder, si se siguen los postulados de Michel Foucault— desde la que se presupone que podemos desvelar, justificar y, por tanto, dotar de legitimidad a un significado que, de entrada, se considera que conocemos y dominamos.

De este modo, se infiere que nuestra posición, juzgada de antemano como jerárquicamente privilegiada, va a permitir desmascarar un oculto e inmanente sentido, ya que se otorga a

la misma un poder —un saber— basado en una dúplice conjetura o, si se prefiere, en un doble atributo.

Por una parte, nos encontramos con la creencia por la que se nos atribuye el conocimiento del auténtico rostro de la obra —un rostro que, además, sería el único posible, puesto que surge de un saber encaminado a la legitimación—. Ahora bien, por otra parte, nos enfrentamos asimismo a otra suposición: la derivada de la supuesta convicción de que cualquier obra se halla protegida por una máscara que celosamente recubre su identidad. Una máscara, no hay que olvidarlo, cuya función no es otra que la de mostrar cómo tras la misma se pertrecha la posibilidad del oportuno desvelamiento del enigma que en ella subyace, ese enigma que, encontrándose reservado a unos pocos, se transmuta, a su vez, en inevitable verdad, cuestión —la de esa vinculación entre arte y verdad— que surge no solo como resabio del origen taumátúrgico que arropa al acto artístico, sino también como herencia de aquella tradicional hibridación existente entre verdad, bondad y belleza.

Sin embargo, ¿qué es lo que sucede cuando tras la máscara, tal como acaece en un conocido relato oriental en el que taoísmo y zen convergen, aquello que descubrimos no es rostro alguno, sino la acumulativa presencia de otras máscaras que, a su vez, cobijan nuevas máscaras, siendo la última de las mismas el soporte del vacío?

Sin aludir ahora al ámbito de la genealogía nietzscheana —en tanto que posición que concibe la esencia metahistórica como pantomima idealista— y sin referirnos tampoco al espacio discursivo del zen —tema este último por el que Juan Hidalgo ma-

nifiesta un profundo interés no solo desde que en el periodo comprendido entre 1962 y 1964 se dedica en Milán y Roma al estudio del chino y del japonés en el IsMEO³, sino también desde que se enfrasca en la lectura del *Madhyamaka kārikā* de Nāgārjuna o desde que toma como punto de partida al poeta Wang Wei para componer *Ja-u-la*⁴—, sin aludir ahora, volvemos a repetir, a ninguno de estos ámbitos discursivos, la cuestión que en estos momentos reclama nuestra atención —dado que se trata del primer obstáculo con el que nos enfrentamos— es la que se vincula con el hecho de tener que actuar como pretendidos portadores de un saber que genera la posesión de unas certeras claves hermenéuticas. Unas claves a través de la cuales se pretende, siquiera sea indirectamente, clausurar la comprensión de una obra, algo que en sí mismo, como ya se habrá podido imaginar por el tono de nuestras palabras, resulta tan embarazoso de argumentar, como sobre todo difícil de justificar.

³ De hecho, el Istituto Italiano per il Medio el Estremo Oriente (IsMEO) llegó a otorgar a nuestro artista una ayuda de 50000 liras por ser el mejor alumno de primer curso en el año académico 1962-1963.

⁴ *Ja-u-la (Tres lecturas de Wang Wei)*, compuesta en 1964 y estrenada en Barcelona en el mes de mayo de 1965, “no es un homenaje a Cage”, tal como podría deducirse, según apunta Juan Hidalgo, del hecho de traducir al castellano el apellido del músico norteamericano. El origen de *Ja-u-la* lo narra su propio autor: “Una tarde en Roma, Yang Feng-Chi, profesor de chino, escribe en la pizarra una poesía de Wang Wei. El mecanismo de los 28 ideogramas, 4 versos de 7 ideogramas, que compone la poesía ha dado automáticamente en 3 lecturas diferentes todos los parámetros musicales de *Ja-u-la*”.

El origen de nuestra recelosa lectura se debe, entre otros motivos de no menor peso, a que podemos afirmar —y deseamos que esto quede especificado con claridad desde un primer momento— que nunca hemos llegado a entender el trabajo de Juan Hidalgo, cuestión que ya ha sido puesta de relieve por nosotros mismos en diversas ocasiones —por ejemplo, en la conferencia que pronunciamos con motivo de “Chámalle X. III Jornadas de Arte de Acción”, un encuentro en el que nuestra participación se presentó bajo el significativo título de “Nunca he sabido qué hace Juan Hidalgo, así que probemos una vez más”⁵—.

Sin embargo, reconocer esta carencia por nuestra parte —e, incluso, hacer gala de la misma—, situación que también nos sucede con artistas cercanos a Juan Hidalgo como pueden ser Isidoro Valcárcel Medina o Esther Ferrer —integrada en ZAJ desde 1967 y configuradora definitiva de lo que nuestro autor definió como “hidra de tres cabezas”—, no debe hacernos olvidar que no entender o no llegar a conocer el sentido de aquello que, en verdad, ha hecho o ha dejado de hacer Juan Hidalgo, deriva no tanto de lo que podría ser considerado *sensu stricto* como un desconocimiento de sus quehaceres artís-

⁵ Estos encuentros, propiciados por el profesor Carlos Tejo, tuvieron lugar en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra y se desarrollaron del 7 al 9 de noviembre de 2006. Con el paso de los años las citadas jornadas, complementadas desde el año 2016 con los “Congresos de Arte y Acción (Fugas e Interferencias)”, han constituido un punto de referencia ineludible en torno a la teoría y práctica de la performance.

ticos y curriculares, sino de la necesidad de un oportuno reconocimiento de los mismos. Ahora bien, ¿a qué ámbito afecta ese reconocimiento, un reconocimiento —no hay que olvidarlo— que conlleva reconocernos en el desconocimiento?

Tal como poníamos de relieve en las jornadas a las que hemos hecho alusión, cualquiera de nuestros intentos de lectura de la obra de Juan Hidalgo puede ser considerado como extremadamente baldío, en tanto que lo obtenido mediante nuestras aproximaciones ha sido siempre una especie de no saber que no ha llegado tan siquiera a transformarse en un productivo saber del no, es decir, en un saber que, propiciado desde la negación, apuntara hacia la crítica. Una circunstancia —la de este saber crítico— que, al menos, nos habría deparado un cierto nivel de conocimiento —y utilizamos aquí el término en el sentido que el mismo poseía para Agustín García Calvo, cuando apelaba en aquel par de sonetos introductorios al *Sermón de ser y no ser* a enorgullecernos de nuestro fracaso y a centrar en el no saber nuestra única esperanza—.

Desde esta perspectiva, el no saber en el que siempre nos ha situado la obra de Juan Hidalgo, un no saber que, en definitiva, invita de manera permanente tanto a una carencia de ciencia, como a una ciencia en estado de carestía, deriva de una doble imposibilidad: la de establecer unas determinadas conclusiones y la de llegar, a partir de esta inconclusa formulación, a un preciso saber de nada —de nada salvo lo vinculado con el hecho de conocer nuestra propia insuficiencia—.

El conocimiento al que accedemos a través de este proceder nos lleva, por ello, al espacio de una paradójica ciencia de la

ignorancia que, en verdad, tampoco es sabia a la manera propuesta por Nicolás de Cusa en su *Acerca de la docta ignorancia*, ya que lo aquí sabido es conciencia de poco y ciencia de nada o, si se prefiere, un poco de conciencia sobre nada y una escasa ciencia en torno a algo.

No es extraño que esa parca conciencia que se muestra tan esquiva con un saber fundante, resultara a comienzos de la década de los años sesenta del pasado siglo, incomprensible e, incluso, inaceptable, especialmente si tenemos en cuenta el contexto histórico, social y político en el que la misma empieza a fraguarse —la conmemoración fascistoide de los denominados por la Dictadura *25 años de paz*—, un contexto, el de esa paz —militarmente impuesta— que se va a solapar con la primera actividad ZAJ —pacífica en su belicosidad— realizada durante el mes de noviembre de 1964: el conocido traslado a pie por algunas calles de Madrid “de tres objetos de forma compleja, construidos en madera de chopo”, un traslado al que —salvo por un más que azaroso e improbable lance— resultaba inviable asistir en cualquiera de sus 6300 metros de extensión, puesto que el mismo fue anunciado retroactivamente, es decir, cuando ya había tenido lugar⁶.

⁶ El desplazamiento, protagonizado por el núcleo fundador de ZAJ —Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce—, se llevó a cabo entre las 9:33 y las 10:58 de la mañana del 19 de noviembre de 1964, iniciando su recorrido en la Calle Batalla del Salado y finalizando en la Avenida Séneca. Dicho desplazamiento, según fue puesto de relieve por Ángel González García, siguió un trayecto que este autor vinculó con el realizado durante

De hecho —y en relación a la mencionada incomprendibilidad suscitada por ZAJ—, cabe señalar que en febrero de 1967, algunos críticos aprovecharon la serie de cuatro conciertos programados en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid —finalmente, suspendidos tras el estreno— para mostrar su desconcierto ante ZAJ y ante esa conciencia de la parquedad a la que nos referíamos, de ahí que calificaran este hacer de *acontecimiento histórico*, de *tomadura de pelo*, de *inocentada*, de *producto esquizofrénico y peligroso*, de *intolerable patochada* o de *zarandaja soberanamente boba*. Una zarandaja, en suma, que

el comienzo de la Guerra Civil por la columna Durruti, ya que se desarrolló en el área urbana donde se produjo la Batalla de la Ciudad Universitaria de Madrid, acción bélica en la que también un 19 de noviembre, aunque de 1936, resultó mortalmente herido —debido a un disparo de origen incierto— Buenaventura Durruti. Horas después de este suceso y siendo ya la madrugada del 20 de noviembre, el citado militante anarquista fallecería. Curiosamente, dos días después de la mudanza performativa realizada por ZAJ, es decir, el 21 de noviembre de 1964, se celebró en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo el primer concierto del grupo. Si observamos el programa de la actuación se puede advertir que la primera obra ejecutada en el mismo son los 4'33" de John Cage. Teniendo en cuenta lo señalado, resulta curioso constatar, aunque responda en verdad a un desvarío —cuestión a la que, como iremos comprobando, tenemos que acostumbrarnos al enfrentarnos a la obra de Juan Hidalgo—, que entre el 19 y el 21 de noviembre, resta una jornada silente, un día en blanco. ¿Se trata tal vez de un día de duelo por Durruti o, mejor aún, una nigromante aunque gozosa premonición del 20 de noviembre de 1975, fecha del inicio del final de un impuesto silencio más ignominioso, ya que en dicho día se producirá el óbito del que fue “Caudillo por la gracia de Dios” —y, sobre todo, por el desgraciado uso de las armas—?

considerada como una necia y trivial nadería consiguió, según fue recogido en el periódico *El Alcázar*, “atemorizar a las señoras y hacer salir de estampía a más de un caballero”.

Con todo, saber que nuestro saber no es tal, reconocer que nuestro desconocer no queda ni diluido ni aminorado con el paso del tiempo —sino que, incluso, diríamos que el mismo se acrecienta y va en constante aumento— es algo con lo que habitualmente solemos enfrentarnos cuando nos hallamos ante situaciones como las relacionadas con una conferencia como la que hoy tiene lugar. Sin embargo, en este caso concreto, esa sensación de desconocimiento —o, mejor aún, de perplejo estupor— la pudimos percibir de un modo más evidente que en anteriores circunstancias. Y ello derivó de un requerimiento —sencillo en sí mismo— que nos fue solicitado por el IVAM. Nos referimos a la elaboración de un breve texto de siete u ocho líneas de extensión que debía ir destinado a la página web en la que se tenía que anunciar nuestra intervención, un texto que, ajustándose a la obra que iba a ser instalada en la fachada del centro, se veía obligado a presentar la misma y a ubicarla conceptualmente en relación a la trayectoria del artista.

Aunque, dada la premura con la que teníamos que solventar el tema, no nos fue posible demorarnos en la elaboración del párrafo solicitado, su resultado no hizo más que incidir en esa inicial desazón que nos concita saber de nuestro no saber. La aportación remitida —y posteriormente publicada— fue la que a continuación se detalla:

Las alusiones de contenido sexual y homoeróticas han constituido una referencia constante en el trabajo de Juan Hidalgo,

un trabajo transdisciplinar que se halla situado en el espacio en el que la música, la performance, la acción fotográfica y el universo objetual de carácter más banal se entrecruzan y bifurcan. El mundo en un condón, obra realizada como objeto en 2007 y como acción fotográfica en 2008, constituye un ejemplo de esta hibridación, una vía para indagar desde una vertiente metafórica en torno al placer que el mundo suscita y a la frustración que el mismo inevitablemente genera.

Hemos de señalar que nada más redactar estas líneas y haberlas hecho llegar al IVAM, nos dimos cuenta de algo que muy frecuentemente nos sucede cuando escribimos sobre arte. Si eliminamos las referencias de contexto, es decir, si obviamos las menciones —por otra parte más que evidentes— a la presencia sexual y a lo híbrido en la trayectoria de Juan Hidalgo, así como a los múltiples y diferentes registros que la misma utiliza —desde la música instrumental a la performance, pasando por la fotografía, la poesía experimental y la escultura desarrollada a través de objetos y objetos encontrados—, el párrafo que habíamos escrito no estaba aludiendo, especialmente en aquello que guardaba relación con la aproximación concreta a la pieza que hoy nos está congregando, ni a la poética de esta obra ni a su pretendida explicación, sino que lo que hacía era hablar de quien les está hablando.

En este sentido, podemos afirmar que, en el fondo, no consideramos que *El mundo en un condón* remita de forma necesaria e ineludible —y ello aunque sea a través de una pretendida coartada metafórica— al placer que el mundo suscita y a la frustración que el mismo genera, ya que unas palabras de esta

índole difícilmente las atribuiríamos a Juan Hidalgo. Y no lo haríamos, debido a que lo que en verdad están haciendo es responder o, mejor aún, actuar como eco de nuestra propia voz, es decir, como reflejo de nosotros y de la cargante austeridad calvinista que propicia ese nosotros nuestro, un peso, el de ser necesariamente uno —y alguien—, que recuerda al de de aquel *maldito yo* al que remitía Emil Cioran.

Este hecho, a su vez, permite poner de relieve una paradoja que, siquiera sea de forma colateral, es la que se intentaba suscitar por medio del texto mencionado: si, por un lado, la muerte conlleva lo indecible —o sea, no tanto lo que no puede ser dicho, como la ausencia del decir y el vacío de la palabra—, por otro lado, el propio vivir o, al menos, el vivir bajo un *maldito yo* —algo que parece tan arduo como inevitable—, trae consigo que el mismo hecho del vivir —concebido como espacio en el que la palabra vive su presente siendo presencia— nos resulte tan indecible y oscuro como la impensable muerte del decir.



Sin embargo, al iniciar esta intervención comentábamos que, pese a la aparente simplicidad del objeto y del objetivo de la misma, nuestras palabras tenían que hacer frente a dos obstáculos. Si el primero apuntaba, tal como hemos ido desgranando, hacia la presuposición que conlleva otorgarnos un determinado saber y un legitimador poder hermenéutico, el segundo va a ir encaminado a poner de relieve la existencia de un curioso mecanismo institucional de defensa. Un mecanismo que, en parte, se vincula a ese saber y a la consiguiente

derogación del carácter transgresor —ya sea a nivel político o institucional, si es que esta diferenciación posee algún sentido— que cualquier obra puede detentar, dado que dicha neutralización se produce cuando su lectura queda fijada —y, en cierto modo, clausurada— dentro del discurso histórico en el que, pese a todo, ineludiblemente se enmarca.

Ello hace que nada actúe mejor en el cumplimiento de este propósito que el parapeto bunkerizador del relato histórico —auténtico preservativo destinado a la protección institucional—, puesto que el mismo tiende a desactivar —siquiera sea de forma involuntaria y en tanto que “estructura estructurada estructurante”, en terminología extraída de Pierre Bourdieu— los posibles argumentos contrainstitucionales de una obra, cuestión que permite la cauterización de su hipotética apuesta desestabilizadora.

Esta circunstancia que, recogida en “El cascabel y el gato: un intento (destinado al fracaso) de contextualización histórica”, planteamos en otra conferencia impartida hace más de dos décadas en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria —aprovechando para ello el seminario que dedicado a Juan Hidalgo realizó este centro⁷—,

⁷ El seminario, dirigido por M^a Luisa Martín de Argila, se desarrolló entre el 7 y el 9 de mayo de 1997, coincidiendo con la gran exposición que el CAAM dedicó al artista. Con motivo de la misma se editó un exhaustivo y extenso catálogo que recogía toda su producción musical y que, pese al tiempo transcurrido, continúa siendo más que referencial en la bibliografía de nuestro autor. Esta publicación se vio complementada con la edición en

pone de relieve el riesgo que se corre cuando, al reducir el discurso artístico a relato histórico, convertimos lo vivo —la vida en la que el arte se inscribía y el arte en el que la vida se infiltraba— en polvo de museo y en ceniza de institución.

Para eludir este obstáculo y, consiguientemente, para intentar escapar al hecho de que nuestras palabras contribuyeran a circunscribir lo decible a aquello que debe ser dicho —el decir de lo institucionalmente correcto—, fue por lo que optamos —tanto ahora, como con anterioridad había sucedido— a tomar como punto de partida discursivo el hecho de reconocer ese no entender la obra de Juan Hidalgo —y ello a pesar de que nuestro Trabajo de Grado de Licenciatura⁸, así como nuestra posterior Tesis Doctoral⁹, se hallaron centrados en su trayectoria—.

la revista *Atlántica* (nº 18, otoño de 1997) del conjunto de intervenciones realizadas en el seminario al que nos hemos referido.

⁸ *A propósito de ZAJ y de Juan Hidalgo: una revisión crítica del contexto histórico*. Este trabajo, concebido como una introducción histórica a la obra de nuestro artista, fue defendido en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València en el mes de mayo de 1991, ante un tribunal compuesto por Román de la Calle, Inmaculada Aguilar y José Miguel G. Cortés.

⁹ *El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad ZAJ*. La defensa de nuestra tesis, dirigida por la profesora Inmaculada Aguilar, se desarrolló en el mes de enero de 1992 en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. El tribunal que juzgó la misma se hallaba integrado por Román de la Calle, Ramón de Soto, Carmen Alborch, Javier Maderuelo y José Miguel G. Cortés.

Al respecto, y como ya hemos sugerido, incluso en el momento de elaborar la citada Tesis Doctoral y siendo, en cierto modo, conscientes de las contradicciones que generaba reducir un discurso no concluyente de acciones y actitudes a un narrar cerrado basado en resoluciones y aptitudes, fue por lo que decidimos estructurar la parte central de la investigación emprendida en torno a un abecedario. En el mismo cada letra aludía —bajo la coartada de estabilidad que ofrecía el orden alfabético— al desorden subyacente en una obra que de manera sistemática se ha mostrado siempre reacia a la sistematización. Debido a ello, cada signo gráfico del abecedario propuesto, una especie de *zajecedario* mediante el que se buscaba trastocar nuestros códigos —y ello aun sabiendo que todo código existe tan solo por acuerdo y que todo acuerdo reclama la existencia previa de un compartido código—, debido a ello, repetimos, cada letra registraba una referencia conceptual que, pudiendo ser considerada como básica en el trabajo artístico de Juan Hidalgo, intentaba —aunque no sabemos si lo conseguía— desbaratar disciplinas y cronologías, lo que podía permitir acceder desde posiciones no lineales a un decir y un hacer poliédricos.

El resultado de esta arriesgada —y, acaso, diríamos hoy que dudosa— metodología nos llevó a establecer los siguientes contenidos alfabéticos y, por ello, argumentales: “A de antonin Artaud, B de samuel Beckett, C de john Cage, D de marcel Duchamp, E de Erik satie, F de esther Ferrer, G de George maciunas y maciunas de fluxus, H de Heráclito y H de juan Hidalgo, I de buenaventura durrutl, J de Jaula y J de cage

(una vez más), K de Kilómetros: el viaje a argel, L de isidore ducasse, conde de Lautréamont, LL de silla y LL de acción (sobre la imprecisión del transcurso), M de walter Marchetti (cara a) y M de walter Marchetti (cara b), N de Nô, Ñ de puÑeta, O de kakuzo Okakura, P de tristan tzara (o, mejor aún, P de francis Picabia), Q de Qué sucedió verdaderamente en la hoja de álbum del diario de carmela garcía fi, R de luigi Russolo y R de Reacciones, S del marqués de Sade, T de david Tudor, U del final de las sendas de okU y U del comienzo de haikU, V de edgar Varèse, W de wang Wei, X de X (alrededor del erotismo), Y de Yoear, Z de Zaj (pero, ¿qué es zaj?!)”.

Lo obtenido a través de este recorrido de tramas entrecruzadas actuaba no solo como cartografía de un territorio de referencias, sino también como una referencia de territorios que debían ser conocidos para poder reconocernos en el trabajo ante el que nos situábamos. Un trabajo que, pese a todo, ya entonces considerábamos, siquiera sea con una certeza menos punzante que la actual, como básicamente incierto. Incierto —aunque no por ello inseguro o problemático, sino desencadenante de problemas— al menos en aquello que resultaba relativo a un saber —siempre fascinante— en torno a esa nada a la que desde su todo impelía.

El sentido de esta fascinación, si se nos permite una breve digresión, cabe considerarlo como algo ambivalente. Es más, nuestra tesis se iniciaba con un página que, previa a la introducción, recogía el siguiente comentario: “Estando una tarde de verano en un bar junto a Juan Hidalgo [...] este comentó socarronamente: *Te voy a obsequiar con una frase que*

puedes utilizar al comienzo de tu Tesis Doctoral... Anótala si quieres. En un primer momento, como en algunas ocasiones suele suceder con ZAJ, la frase nos pareció dotada de un contradictorio interés. De cualquier manera, la escribimos siguiendo la recomendación que había lanzado el propio Juan Hidalgo. La frase en cuestión decía así: *La transgresión es el arco voltaico que produce el arte.* Cuando meses más tarde descubrimos, casi por azar, que el arco voltaico es el «flujo de chispas en el punto donde se interrumpe un circuito eléctrico con un intervalo conveniente», entonces entrevimos algo que nos fascinó. Estas líneas son, en parte, el resultado de aquella y de otras múltiples y dispares fascinaciones”.

En función de lo apuntado, hemos de tener en cuenta que para poder aproximarnos —o tal vez alejarnos definitivamente— a *El mundo en un condón* e intentar cumplir, con ello, el encargo recibido desde el IVAM, el objetivo al que aludíamos al comenzar esta charla ha de verse convenientemente trastocado. Y ha de hacerlo reorientando nuestro discurso hacia el análisis de cuáles han sido y continúan siendo las causas que nos han llevado a señalar por qué jamás hemos llegado a entender el trabajo de este “pamplinas con gafas” —según descripción de la prensa de 1967— que fue Juan Hidalgo. De este modo, nuestro interés se va a centrar en mostrar cómo no entendiendo podemos, acaso, comprender y ello sabiendo, según fue puesto de relieve por nuestro artista el 12 de abril de 1989 en *Buscar (un etcétera)*, que “es ocioso buscar gran precisión o certeza”, una afirmación que llama la atención en alguien cuya formación musical —en tanto que

proceso estructural y compositivo— ha estado muy presente en su manera de organizar el hecho artístico.



¿Cuáles son las causas que nos llevan a decir que no somos capaces de entender el trabajo de Juan Hidalgo?

Aunque es probable que pudiéramos rastrear alguna razón más, deseamos centrarnos ahora en tres posibles motivos. En primer lugar, hemos de tener en cuenta que la trayectoria de Juan Hidalgo, como ya se ha sugerido, no responde a un único interés, lo que hace bastante difícil su encasillamiento discursivo y conceptual. Su recorrido artístico, repleto de múltiples aristas y facetas es tan diverso como, desde una perspectiva disciplinar, perverso y multiforme. Ello se debe a que nos encontramos con acciones que devienen fotografías, fotografías que son estructuras musicales y músicas destinadas a ser vistas. Al respecto, estamos pensando, por poner unos meros ejemplos, en *Trimasturbación interior* o en *Trimasturbación exterior*, ambas de 1981 —unas piezas en las que la acción queda concebida desde el hecho fotográfico—, también estamos recordando la clásica *Hombre, mujer y mano* de 1977 —obra donde la fotografía responde a una estructura repetitiva de carácter musical— o en *Música en el aire*, trabajo fechado en 1990 que cobra su sentido más pleno en tanto que sonido visible, es decir, en tanto que música que se transmuta en instalación y en diálogo visual con un espacio¹⁰.

¹⁰ De hecho, la instalación fue presentada en dicho año en el Círculo

Este sinuoso recorrido artístico al que acabamos de referirnos comprende, como fácilmente se puede constatar, técnicas y géneros de toda índole, de ahí que reclame lecturas transdisciplinares y actitudes hermenéuticas transversales. Al igual que había sucedido desde 1962 con Fluxus, las actividades ZAJ posteriores a 1964 —aunque no hay que olvidar que desde 1961 se dio, tal como apuntó Juan Hidalgo, un pre-ZAJ, periodo al que se vinculan piezas tan determinantes para la música aleatoria o para el arte de acción de nuestro país como *A letter for David Tudor*¹¹ o *El recorrido japonés*¹²—, de igual manera, insistimos, que los eventos Fluxus tomaban en muchas ocasiones como punto de referencia el espacio musical para transformar el discurso sonoro en el provocador *collage* de un decir performático hecho desde

de Bellas Artes de Madrid dentro de la exposición *Madrid, espacio de interferencias*, proyecto que, comisariado por Javier Maderuelo, se dedicó al análisis de la pérdida del pedestal operado en la actividad artística tridimensional de carácter expandido.

¹¹ La obra se halla datada en junio de 1961 y fue compuesta “para un pianista, piano y cuantos objetos sean necesarios”. No obstante, en el texto que actúa como partitura y/o como guion de la misma se señala que “también varios pianistas contemporáneamente, en un tiempo más o menos determinado, podrán realizar, independientemente, varias versiones” de la citada pieza.

¹² Esta acción lleva fecha de febrero de 1963 y en la misma la persona que la ejecuta puede “hacer hacer o hacer con cualquier objeto [un solo objeto] o cosa [una sola cosa] un recorrido cualquiera de duración indeterminada o a determinar para cada ejecución delante de un público si así se desea oculta o abiertamente”.

la corporalidad, la expresividad, el humor y la anartisticidad, ZAJ tomará como punto de partida —aunque sin llegarlo a compartir plenamente— una similar inquietud transterritorializadora y procedimentalmente híbrida. Una inquietud en la que las relaciones establecidas entre Fluxus y ZAJ guardarán unas concomitancias como las que, según Juan Hidalgo llegó a señalar, podían existir entre Charles Chaplin y Buster Keaton. No es extraño, pues, que cuando desde Fluxus se lance la invitación a ZAJ para integrarse en el movimiento, Juan Hidalgo, dando la espalda a la propuesta, devuelva el envite ofreciendo a Fluxus incorporarse a ZAJ¹³.

Ese hacer artístico transterritorializador que nos propone Juan Hidalgo y que hace dificultosa, por no decir imposible, su parcialización disciplinar —algo que queda patente en la *zajografía* de 1975 que el propio Juan Hidalgo nos propone como familia artística: Marcel Duchamp como abuelo, John Cage como padre, Erik Satie como el amigo de la familia y Buenaventura Durruti como el amigo de los amigos—, requiere por parte de quien se aproxima a su obra un evidente despojamiento o, si se prefiere, un imprescindible vaciamiento. Un vaciamiento paralelo al planteado en un relato zen, muy apreciado por Juan Hidalgo, que será mencionado por el musicólogo Daniel Charles al analizar la trayectoria de ZAJ. En dicho relato el maestro,

¹³ Con todo, no hemos de olvidar que cuando se produzca en 1978 el fallecimiento de George Maciunas —junto con George Brecht uno de los nombres de mayor peso en Fluxus—, Juan Hidalgo dedicara a este una obra que será llevada a cabo en versión fotográfica y objetual: *M Lituania*.

ante la visita que recibe por parte de una comitiva interesada en escuchar sus enseñanzas, decide preparar un poco de té. Cuando la infusión se halla dispuesta, el maestro comienza a servirla, vertiendo la misma sobre una taza que poco a poco va quedando repleta. Ante la observación efectuada por uno de los visitantes en torno al hecho de que la taza ya se halla llena y el líquido comienza a desbordarse, el maestro sentencia que el zen no puede comprenderse si previamente no nos hemos vaciado, es decir, si con anterioridad a cualquiera de sus enseñanzas no nos hemos olvidado del uno mismo que nos rebosa. Esta necesidad de despojamiento que se solicita y que va acompañada del consiguiente olvido de lo sido —el yo— y de lo sabido —el saber que se sabe— supone, en tanto que invitación al abandono de las certidumbres que nos dotan de una pretendida solidez, que la lectura de las obras a las que nos enfrentamos se base no solo en nuestra apertura y desnudez —cuestión más que presente en la obra de Juan Hidalgo—, sino especialmente en la conciencia de esa desnudez. Una conciencia que, tomada en su más amplio sentido, creemos que resulta más que necesaria para aproximarnos al trabajo de Juan Hidalgo.

Al respecto, y a modo de interrupción discursiva, deseamos abrir aquí un paréntesis que, mediante una anécdota, ponga de relieve el sentido de esa conciencia a la que nos hemos referido. (Retrotraigámonos varias décadas atrás, en concreto, a una de las primeras veces que impartimos docencia en la universidad. En aquellos momentos la muerte no iba con nosotros, dado que, como señaló Jaime Gil de Biedma en “No volveré a

ser joven”, uno de sus más conocidos poemas, ignorábamos “que la vida iba en serio”. De hecho, la muerte trazaba tan solo “las dimensiones del teatro” en el que el vivir apabullaba, puesto que se desconocía que el morir “es el único argumento de la obra”. Asimismo, en aquellos instantes pensábamos que la verdad y la emancipación social se encontraban en el arte y que la educación, a modo de reflejo schilleriano tomado de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, era el instrumento para transformar la historia y, por ello, la vida.

Teniendo en cuenta este contexto, entramos el primer día de clase en el aula que nos correspondía. Debíamos presentar, a estudiantes desvinculados del arte, dado que los mismos se hallaban matriculados en Ciencias de la Información, la asignatura de “Movimientos artísticos contemporáneos”. Sin saludar ni mediar palabra alguna entramos en la clase y escribimos con grandes letras en la pizarra la palabra *Atención*, tal como habíamos visto hacer a Juan Hidalgo en una de sus acciones. Los alumnos y alumnas asistentes guardaron un respetuoso y, acaso, temeroso silencio, ya que pensaron que habíamos escrito esa palabra con un cierto enfado debido al tumulto que siempre suele haber en el aula antes de la entrada del profesor o de la profesora a la misma. Callaron inmediatamente. Ante su sorpresa, abandonamos la clase y dejamos pasar aproximadamente un minuto. Transcurrido ese tiempo, volvimos a entrar sin decir nada. Nos dirigimos de nuevo a la pizarra y, una vez más, escribimos *Atención*. Al salir de clase por segunda ocasión y cerrar la puerta, pudimos escuchar un rumor en el que se entremezclaba la in-

comprensión y también el asombro. Volvimos a dejar que se cumpliera otro minuto y entramos por tercera vez. Fuimos de nuevo a la pizarra y escribimos *Atención*. El rumor previo se convirtió en un sonido escandaloso, especialmente cuando nos marchamos. Cumplido ese tercer minuto y, tras haber regresado a la pizarra, escribimos lo que Juan Hidalgo había escrito en su performance: *Atención quiere decir atención*). Si hemos hecho referencia ahora a este suceso —que quizás responda a una invención, ya que la memoria, al recomponer aquello que le interesa y tomar partido por lo que recompone, reconstruye lo sido partiendo de la narración con la que justificamos y damos sentido al presente—, si hemos aludido ahora a esta anécdota, repetimos, es para que nos situemos ante una de las primeras reflexiones que Juan Hidalgo nos plantea: la de que el arte que, en verdad puede ser muchas cosas, también es, cómo no, una cuestión de atención, hecho que asume un prioritario papel a través de la lección aprendida de John Cage —ese autor de fácil y amable sonrisa que, transformando el mundo en un permanente *ready made* sonoro de imposible silencio, había escrito: “Los demás eran artistas. Duchamp recoge el polvo”, afirmación que le llevará a señalar, a su vez, que “una manera de componer música” era “estudiar a Duchamp”¹⁴—.

¹⁴ Juan Hidalgo y Walter Marchetti conocerán al compositor norteamericano en Darmstadt en 1958, ciudad alemana en cuyo festival de música Juan Hidalgo había estrenado en 1957 *Ukanga*, composición serial-estructural realizada en Milán y dedicada a Bruno Maderna. Ese mismo año, al regreso de Darmstadt, nuestro autor también había compuesto *Caurga*, pieza que

Desde esta perspectiva definida por lo híbrido de su territorialidad —uno de cuyos ejes discursivos más transversales cabrá encontrarlo, precisamente, en el interés que suscita el problema de la atención, cuestión que traerá aparejada la necesidad, ya aludida, de la conciencia de nuestra desnudez—, la actividad artística que nos ocupa va a permanecer centrada en la escucha y en el olfato, en la mirada y en el tacto, en el pensamiento y en aquello que nos sucede cuando algo sucede. De este modo —y seguimos con el tándem configurado por Duchamp y Cage, así como con uno de los argumentos de mayor peso y protagonismo en el discurso artístico de la segunda mitad del siglo XX—, el arte va a quedar transmutado en una cuestión de índole perceptiva y, por consiguiente, en un relato vinculado a nuestra relación con el mundo. Una relación que supondrá contacto y, por ello, roce. O también toque y fricción, contienda y discernimiento.

será estrenada a instancias de Luciano Berio en Nápoles, en 1958, y que también se presentará en dicho año en Darmstadt. Tras la realización de ambas obras Juan Hidalgo, recordando ese periodo, comentará lúcidamente: “Desde entonces la música serial-estructural perdió para mí todo interés. ¿Estructural o no-estructural? Esa no era ya *the question*”. ¿Por qué dejará de ser esa la cuestión? La respuesta la hallamos en los determinantes encuentros mantenidos con David Tudor durante 1956 en Milán y, sobre todo, con Cage y, por tanto, en el descubrimiento de la música no instrumental, del azar, de la indeterminación y de la acción. Un encuentro este último, sin duda alguna crucial y definitivo, que supondrá el establecimiento de una fecunda relación que desembocará en 1978 en la realización, junto a Walter Marchetti, de *Il treno de John Cage (Alla ricerca del silenzio perduto)*, proyecto llevado a cabo para las fiestas musicales de Bolonia entre el 26 de junio y el 5 de julio del citado año.

En suma, una relación tendente a hacernos saber que no sabemos.



Vamos ahora con el segundo motivo por el que hemos señalado que no entendíamos el trabajo de Juan Hidalgo. Este motivo guarda relación con el carácter díscolo, en el sentido de anartistizante y refractario, que empieza a desarrollarse en la obra que nuestro autor emprenderá tras el ya mencionado encuentro con Cage, una obra que será parcial y escasamente reconocida y que, en muchas ocasiones, será también casi totalmente ignorada —y con ello no estamos aludiendo tan solo a la recepción de la misma por parte de la crítica oficialista o académicamente institucionalizada, ese sector retardatario algunas de cuyas perlas, como ya hemos podido constatar, brillaron con oscuro fulgor en 1967—.

Al respecto, hemos de tener en cuenta que la vinculación de Juan Hidalgo al ámbito artístico, llevada a cabo con posterioridad a su inicial formación musical pianística y compositora¹⁵, será asumida por la propia institución arte tardíamente.

¹⁵ Juan Hidalgo siempre recordará que había estudiado piano con Luis Prieto, Carmen Pérez, Frank Marshall, Gabriel Abreu, Pierre Lucas, Santiago Riera y Louis Hiltbrand, así como composición con Xavier Montsalvatge, Pablo Garrido, Nadia Boulanger F. A. Marescotti y Bruno Maderna. En relación a este aprendizaje cabe recordar que en “Cuatro tiempos”, artículo que será publicado en 1993 dentro del número 151 de *Revista de Occidente*, nuestro autor escribirá: “Mi agradecimiento a todos ellos y en especial a Hiltbrand, David Tudor y John Cage”.

Pensemos, por ejemplo, que sus primeros premios dentro de este ámbito los recibe en 1989, con más de 60 años —nos referimos a la Medalla de oro al mérito en las Bellas Artes, concedida por el entonces Ministerio de Cultura— y que, a su vez, la realización de lo que en verdad pueden ser consideradas como sus primeras exposiciones individuales es un hecho que prácticamente se pospone hasta la década de 1990, es decir, cuando nuestro artista va en camino de los 70 años. Asimismo, cabe señalar que el mayor reconocimiento ofrecido a ZAJ se sitúa en 1996, a través de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y que el Premio Nacional de Bellas Artes es otorgado a Juan Hidalgo en 2016 —¡nada menos que con 89 años!—, cuando, curiosamente, este galardón —e, incluso, el Premio Velázquez— había sido ya recibido por otros artistas vinculados directa o indirectamente a ZAJ y, por tanto, influenciados por nuestro artista¹⁶.

Este disfuncional y extemporáneo reconocimiento no debe hacernos olvidar que el papel de Juan Hidalgo y ZAJ supuso, con independencia de su repercusión oficial y paraoficial, un revulsivo dentro del contexto artístico español, ya que protagonizó uno de nuestros escasos momentos —en relación al arte internacional de la época— en el que el deshacer

¹⁶ Recordemos que el Premio Nacional de Bellas Artes se fallará a favor de Isidoro Valcárcel Medina en 2007, de Esther Ferrer en 2008, de Nacho Criado en 2009 y de Concha Jerez en 2015. A este listado cabe añadir los Premios Velázquez de 2014, 2015 y 2017, concedidos respectivamente a los ya citados Isidoro Valcárcel Medina, Esther Ferrer y Concha Jerez.

emprendido a través de sus propuestas no era un obediente hacer ejecutado por epígonos. Este carácter referencial sirve para poner de relieve cómo la obra de Juan Hidalgo se perfila como una anómala pionera y, por ello, como una solitaria aventura, hecho que será puesto de relieve por Tomás Marco a nivel estrictamente musical y por el ya citado Nacho Criado a nivel artístico, especialmente cuando este rinda homenaje a nuestro autor en un libro objeto —formateado como un disco de cartón— que, editado durante 1981, titulará *El jinete solitario*, en clara referencia a Juan Hidalgo, cuya fotografía aparecerá en la portada y cuya sombra se proyectará en todo el trabajo.

En relación a este segundo motivo que, indirectamente, plantea la existencia de un desajuste temporal y, en cierto sentido, el presente de una irregular sucesión de tiempos, permítasenos una nueva interrupción discursiva y, por ello, un segundo paréntesis.

(La primera vez que vimos realizar una acción a Juan Hidalgo fue ejecutando una versión performática de su pieza musical *Tamaran*. En aquel momento él era más joven que quien ahora está abriendo este paréntesis. Sin embargo, en su metódico y desenvuelto deambular por uno de los patios del Museo de Bellas Artes de Valencia, así como en su hacer en torno a un piano sobre el que colgaban papeles con pentagramas en forma de gotas seminales y mitológicas¹⁷, tuvimos la sensación de encontrarnos —al hallarse nuestro autor tan próximo al lugar que ocupaba el público— ante alguien que,

¹⁷ Véase lo señalado en la nota 2.

pese a esa cercanía, marcaba una cierta distancia que, básicamente, derivaba de su edad. Alguien, por otro lado, al que se le otorgaba un especial valor: el de ser —ya entonces— un referente histórico.

Han transcurrido los años y, al hacerlo, las edades y los tiempos, los instantes que no han acaecido y las eternidades perdidas, se han trastocado. Ahora, todo permanece alterado, ya que somos más mayores que él en aquel momento y él, además, no está. Se nos dice que sabemos de nuestra edad —pese a no saber del tiempo—, pero este conocer del transcurso no nos hace entender nada. Absolutamente nada —y con ello no estamos pensando en *El mundo en un condón*—. Aquella paradójica juventud de ambos —y de los consiguientes tiempos que se solapan y que al multiplicarse nos dividen, puesto que sumándose nos restan— anuncia no tanto la vida como la muerte, ya que lo anunciado únicamente enuncia nuestro final. El final y la perenne impenetrabilidad de todo.

Quien nos escuche o quien nos lea ahora, no sabemos qué escuchará o qué leerá. A su vez, quien recuerde en algún momento lo que ahora sucede —el presente de unas palabras que siendo no son—, recordará también su propia desaparición. No hay, por tanto, espacio para la comprensión. No obstante, aun sin comprender nada, se ha de continuar diciendo. ¿Decir qué? ¿Acaso lo ininteligible del mundo? ¿Lo perdido? ¿La ausencia irreparable de lo lamentado? ¿Lo ridículo de todo?).



Por último, el tercer motivo que influye en ese no entendimiento de las obras de Juan Hidalgo que ahora estamos intentando justificar, cabe vincularlo con su propia actitud en lo concerniente al relato sobre su hacer artístico y sobre su posición ante el mismo.

Aunque a nuestro artista le encantaba hablar, especialmente de lo que le interesaba, o sea, de sexo y de varones, de bares y de encuentros o de qué marca de ginebra era la más adecuada para combinar con la tónica, cuestión que, a su vez, suponía que, al socaire de una copa o de una comfortable compañía, le agradara dialogar sobre cualquier cosa —aunque no mucho sobre arte y ello, como nos apuntaba en el año 2007 durante una conversación que registramos en vídeo, debido a que si “afortunadamente todos hacemos cosas [...] ¿Por qué tener que utilizar la palabra arte?”—, aunque le encantaba hablar, repetimos, su habla solía resultar siempre muy refractaria y reacia a la hora de elaborar un discurso explicativo, enunciativo o descriptivo en relación a su propio trabajo.

Al respecto, cabe reseñar que esta actitud no debe causarnos ningún tipo de extrañeza, ya que la misma, lejos de responder a una posición aislada, va a quedar articulada como una constante que es fácilmente rastreable en toda la evolución de nuestro artista, algo que también será puesto de relieve en la citada grabación de 2007 en la que señalaba: “No estoy sujeto a tener que cumplir una norma o una regla [...] No tengo nada que explicar [...] Uno no sabe por qué hace las cosas”.

Es más, si redundamos en lo comentado, se ha de tener presente que las aproximaciones llevadas a cabo no solo por el

propio Juan Hidalgo en torno a su quehacer y a la posibilidad del mismo “en el intemporal o en el temporal”, sino también las efectuadas por Walter Marchetti o Esther Ferrer sobre ZAJ —ese bar en el que “la gente entra, sale, está y deja una propina”—, han tendido desde un principio a caracterizarse por un manifiesto sentido escurridizo, un sentido de inaprensibles y sutiles deslices que en modo alguno debemos considerar como un decir de lo evasivo o de lo impreciso. Y es que, una vez más, nos encontramos también aquí con una nueva relectura de aquel análisis heideggeriano, planteado en “La época de la imagen del mundo” —texto recogido en *Caminos de bosque*—, en el que tangencialmente se apelaba, con independencia de la relación semántica establecida entre el rigor y la exactitud en ámbitos como el de la ciencia o el del cálculo, a la revisión conceptual de ambos términos, dado que en muchos espacios discursivos —como, por ejemplo, el que nos ocupa— tenemos que jugar con la inexactitud si es que deseamos actuar con rigor.

Al respecto, que Juan Hidalgo afirme sobre ZAJ en una de sus más repetidas y ya clásicas definiciones, que “ZAJ es ZAJ porque ZAJ es no-ZAJ”, es algo que debemos interpretar no tanto como la absurda articulación de un sinsentido, sino como la apertura hacia una crítica del sentido. Una crítica que será vertebrada, en parte, tomando como referencia el zen y, en concreto, la obra del ya mencionado Nāgārjuna, pensador budista nacido en India durante el siglo II de nuestra era, cuya doctrina en torno al vacío y a la inexistencia de una naturaleza propia, entendida como esencia individual, posibilitará la conjunción

sincrónica entre verdad o no verdad, entre verdad y no verdad y entre ni no verdad ni verdad¹⁸.

De este modo, la propuesta de crítica al sentido que es emprendida desde Juan Hidalgo y ZAJ conlleva la puesta en jaque de un doble axioma que se halla relacionado entre sí estrechamente. Por un lado, se está cuestionando el principio de no contradicción, principio en el que se apoya la lógica clásica y que, entre otros, Aristóteles conceptualizará en la *Metafísica* —“Es imposible que un mismo atributo se dé y no se dé simultáneamente en el mismo sujeto y en el mismo sentido”—. Por otro lado, el segundo axioma que es puesto en entredicho se vincula ontológicamente con el principio de identidad, un principio que, remontándose a Parménides, nos recuerda —si seguimos para la ocasión la traducción rítmica de García Calvo— que el camino de lo que es y “no puede ser que no sea, es ruta de fe y de fiar”, ya “que nunca de nada será esto a la vez, que sea no siendo”.

Al igual que en el shakesperiano ser o no ser residía el dilema al que Hamlet se enfrenta, aquí también se plantea una similar encrucijada, aunque de naturaleza completamente diferente.

¹⁸ Aunque sea como simple curiosidad, cabe señalar que en el volumen del *Madhyamaka kārikā* de Nāgārjuna utilizado por Juan Hidalgo —una antigua edición italiana publicada en 1961 en Torino por Editore Boringhieri y traducida por Raniero Gnoli— podemos encontrar en la página 99 y subrayada por el propio artista la siguiente reflexión: “Tutto è vero o non vero, vero e non vero insieme e, del pari, né non vero né vero. Tale l’insegnamento degli Svegliati” (capítulo XVIII, punto 8).

Ello hace que frente a la disyunción y bipolarización hamletiana, se nos sitúe ante la conjunción zajiana, es decir, ante un saber de descartes que también a Descartes mira con receloso reojo y que en su deambular nos ofrece un conocer de integraciones carente de dualismos excluyentes. Un conocer, útilmente tonto aunque tontamente inútil que, sustentado en la necesidad de la “utilidad sutil de lo inútil” —aserto reiterado en multitud de ocasiones por Juan Hidalgo y que este toma de *El libro del té* de Kakuzo Okakura—, va a permitirnos —y retornamos de nuevo a esa conversación de 2007 que venimos citando— comprender el valor que conlleva “ser tonto”, puesto que serlo se convertirá en “la cosa más importante de la vida”.

La crítica del sentido a la que se nos invita va a posibilitar que A sea no-A y que ZAJ sea no-ZAJ. Esta ductilidad será la que también haga factible que ZAJ, tal como se recoge en un lacónico manifiesto ZAJ de 1964, pueda ser ZÜJ o ZIJ o, también, ZËJ o ZOJ y, de hecho, en el mes de julio de 1966, Juan Hidalgo llegará a celebrar en casa de Ilse y José Luis Castillejo una *Noche ZEJ en Argel*, aprovechando su viaje a la capital norteafricana, una estancia de la cual surgirá la publicación en 1967 de *Viaje a Argel*, su primer libro¹⁹.

¹⁹ Este primer libro de Juan Hidalgo de “502 páginas” y “502 experiencias” será el segundo de las autoediciones ZAJ y su presentación se realizará en diciembre de 1967 en la Galería Seiquer de Madrid. Las publicaciones ZAJ se habían inaugurado en enero de 1967 con *La caída del avión en el terreno baldío* de José Luis Castillejo. Con posterioridad, en 1968, aparecerá *Arpocrate seduto sul loto* de Walter Marchetti. Estos tres volúmenes

Ahora bien, este sentido antiintelectualista que Juan Hidalgo adopta de manera estricta —es más, diríamos incluso que lo ejecuta con la precisión de un metrónomo—, no debe llevarnos a cometer ningún error idealista o de carácter romántico, en especial en alguien que, al margen de lo apuntado, se consideraba a sí mismo como manierista y que, según escribió en 1990 en la carpeta que contenía las 22 acciones fotográficas que integraban la obra *Alrededor del... (pene)*, no hacía más que amar “la ceremonia, el rito y la Historia del Arte”²⁰. Este hecho, por tanto, permite poner de relieve el valor de un discurso que, asentado en los contrastes y en la convivencia de los opuestos, deviene de manera simultánea gamberro y zen, acanallado y elegante, taoísta y verdulero, refinado y zafio.

Se perfila, por ello, un planteamiento multipolar que, en verdad, no sorprende en alguien que ya había escrito en 1995 que “el arte es como estar en casa un domingo por la mañana con sandalias, camiseta y calzoncillos” o como percibir “el penetrante aroma de las retamas blancas, rosas y azules de las cumbres canarias”. Algo que, en el contexto al que Juan Hidalgo desea llevarnos, es similar a decir que el arte es “la edad de

constituyen una referencia básica de lo que puede ser considerado como la edad de oro de nuestra poesía experimental.

²⁰ El texto con el que se completaba dicha apreciación y que servía de preámbulo a la citada frase era el siguiente: “La idea germinal de estas 22 acciones fotográficas surge en Santa Cruz de Tenerife en marzo de 1981. Durante 9 años se han incubado dentro de mi tibio testículo izquierdo. Hoy 19 de septiembre de 1990 lo han abandonado y tienen vida propia”.

la inocencia”, o “el láser que todo lo atraviesa”, o “el perfume de las heces fecales de los muertos”, o en último extremo “la roña de un pie que no se ha lavado jamás”.

Comoquiera que sea, y puesto que al profundizar en los dos motivos previos de incomprensión hemos efectuado una interrupción discursiva, vamos a ahora a introducir también un tercer y último paréntesis.

(Tras finalizar nuestra Tesis Doctoral, trabajo al que con anterioridad ya hemos hecho alusión, la relación que habíamos mantenido hasta el momento con Juan Hidalgo, perdió una cierta intensidad. A ello contribuyeron hechos que en este contexto resultan irrelevantes y cuya naturaleza responde a registros tan dispares como inciertos. Estamos pensando, por ejemplo, en los aires canarios que a veces soplan en la península —así como en los aires peninsulares que, sin que sepamos cómo, también llegan al archipiélago—, o en el reconocimiento del inevitable fracaso y de la consiguiente frustración que conlleva cualquier escritura, o acaso en la proliferación —parafraseando a Marcel Proust— de determinados cataclismos domésticos que jalonan de despropósitos —o no— las biografías emocionales. Pese a ello, lo que en este paréntesis, asume interés no es lo mencionado, sino el hecho de que después de haber transcurrido unos años alejados del artista, se nos invitara desde una institución académica gallega, a la que ya nos hemos referido²¹, a dar una conferencia que debía

²¹ Véase lo señalado en la nota 5.

versar sobre la trayectoria de Juan Hidalgo, así como sobre su presencia e influjo en la historia de nuestra compleja contemporaneidad artística.

La invitación recibida se debió, básicamente, a que desde la organización del evento se había ofrecido a nuestro autor la posibilidad de realizar un concierto ZAJ, un concierto cuyo objetivo iba dirigido a mostrar a un público de generaciones mucho más jóvenes, cómo las performances y el arte de acción no eran algo surgido en los últimos años, sino que su evolución se remontaba —veladas futuristas y cabarets zuriqueses aparte— a bastantes décadas atrás, hecho que propiciaba que en su desarrollo pudiéramos encontrarnos con nombres históricamente ineludibles —a la par que muy próximos— como los de Juan Hidalgo o Esther Ferrer. Recordemos, al respecto, que en ese momento nuestro artista se hallaba próximo a cumplir los ochenta años.

En relación a aquella actuación, cabe señalar que hacía bastante tiempo que no habíamos visto en acción a Juan Hidalgo, aunque sí habíamos coincidido esporádicamente con él en otro tipo de eventos y situaciones. Ello hizo que al observarlo en esta nueva actuación, se produjera en nosotros una extraña distorsión temporal, ya que aunque éramos testigos de su presencia, aquello que la misma nos presentaba no era tanto su estar, como nuestro estar en lo que ya fue.

Es decir, mientras que la presencia de Juan Hidalgo resultaba inexcusable en su hacer y en su hacernos presente, la nuestra, sin embargo, resultaba un tanto anómala, ya que la misma se ajustaba a otro presente. De hecho, en el concierto que estaba realizando, algunas de las acciones que podíamos ver no ha-

cían más que repetir, si es que esta idea puede aplicarse con algún sentido al ámbito performativo, piezas que —a finales de los años setenta del pasado siglo y a comienzos de la década de los ochenta— habíamos tenido ocasión de conocer y presenciar en su ejecución. Nos referimos, por ejemplo, a acciones como esa llamada a la atención —ya fuera real o no en el concierto ZAJ que ahora tenía lugar— a la que antes hemos dedicado parte de nuestro primer paréntesis.

Reencontrarnos con esas performances, volverlas a ver y a vivir, a revivirlas en un pasado que era presente y en un pasado que se presentaba de nuevo —haciendo que lo visto volviera en su retorno a ser visto y que lo vuelto nos revolviera—, provocó que, pese a nuestros esfuerzos en sentido contrario, nuestros ojos se cubrieran de lágrimas. Ocultos junto a una pared de la sala donde se llevaba a cabo la actuación, protegidos de incómodas y molestas miradas, no pudimos contener nuestras lágrimas. Nuestras lágrimas y, con ellas, nuestro llanto. Y lloramos, sin sospecharlo, como preludio a otras lágrimas que todavía hoy nos acompañan.

Ahora bien, si lloramos en aquellos instantes no fue solo —aunque algo de ello hubiera también— por el tiempo transcurrido ni, parafraseando a Francisco Brines en uno de sus poemas, por los oscuros rincones que este va acumulando, haciendo que lo muerto viva. Tampoco lloramos por los cerezos en flor, o por las huertas que en el ocaso desaparecen o por esas calles de París o de Sóller que jamás veremos y que con denodada e imperceptible perseverancia se han ido diluyendo en la nada desde la nada.

No lloramos tampoco por pensar que hubo momentos —no sabemos ya ni cuánto ni cómo de aislados— en los que la felicidad creyó vivirse, puesto que, como escribía Brines en el poema anteriormente aludido —“La piedad del tiempo”—, la vida no es más que “el naufragio de una obstinada imagen”, una imagen que “nunca sabremos si existió”, ya que la misma solo “pertenece a un lugar extinguido”. Un lugar —y también un tiempo— del que en verdad sabemos muy poco —ya que si lo supiéramos dejaría de ser tal— y en el que, además, el único habitar posible responde a un construir y a un conjugar —a un hacer y a un decir— que se articula en pasado y sobre lo sido, ya que, como sabía Antonio Machado y recordaba Agustín García Calvo, solo de lo perdido cantamos.

Debido a ello, si en aquel instante lloramos no era por ver a un anciano, paradójicamente joven y provocador, realizando tonterías ante un público universitario veinteañero. Si lloramos fue —al margen de que llegáramos o no a comprender su obra— por algo muy sencillo: porque viendo a Juan Hidalgo aquello que estábamos viendo, es decir, aquello que estaba sucediendo y que había sucedido no era más —ni tampoco menos— que nuestra vida. Nuestra vida y lo lamentado en ella).



Una vez planteados los tres motivos que nos impulsan a afirmar que nunca hemos llegado a entender el trabajo de Juan Hidalgo, cabe apuntar que el haber aludido a los mismos puede ayudarnos, pese a todo, a llevar a cabo el *ahidalguizaje* en ese planeta que denominamos Juan Hidalgo —algo que puede suceder si

no de forma correcta, sí al menos haciéndonos asumir la incorrección como algo inevitable, a la par que necesario—. Un planeta, no lo olvidemos, dotado de una sospechosa e insegura superficie que se encuentra ubicado en la galaxia Duchamp y en el sistema solar Cage, y cuya atmósfera —respirable desde la apertura a la perplejidad— y cuya rotación —paralela al hipnótico y ensimismado danzar giratorio de los derviches— nos despoja de aditamentos y accesorios, mostrándonos no solo cómo nos faltan manos para escribirnos, sino también cómo nos sobran ideas y conceptos para sin clichés leernos.

Por este motivo, incidimos de nuevo en lo ya apuntado con anterioridad: nuestras palabras no tienen intención de explicar o describir el trabajo de Juan Hidalgo. Dadas las circunstancias, nuestro deseo se ajusta a un discurso mucho menos ambicioso —y, en cierto modo, crepuscular—, ya que aquello que buscamos es utilizar su obra como punto de partida, siquiera sea declinante, es decir, como simple disculpa y excusa e, incluso, si se nos apura, como mero excusado —o sea, como mingitorio— en el que establecer una posible cita y un probable contacto, un mero roce discursivo y una huidiza sombra semántica.

Desde esta perspectiva, si tenemos en cuenta la incierta solidez del planeta en el que nos hallamos, podemos señalar que hacia donde nos arrastra este *ahidalguizaje* es a utilizar el mismo como fluctuante plataforma. O, si se prefiere, como oscilante trampolín, un trampolín que va a permitir nuestra zambullida en unos espacios que, derivando en un principio del arte, nos acercan a áreas y realidades —como fácilmente ya se habrá podido constatar— en las que lo artístico —y esta cuestión la conside-

ramos fundamental en cualquiera de los proyectos y propuestas desarrollados por Juan Hidalgo— ni asume un rol protagonista ni, en menor medida, ocupa un necesario lugar de privilegio. Es más, nos atreveríamos a apuntar que ni tan siquiera ese lugar al que se nos invita remite al maximizado hacer del arte, sino a un minimizado arte del hacer. Un arte despojado de artisticidad en el que de una manera disfuncional ni las palabras nos aproximan a las cosas ni las imágenes a aquello que vemos en ellas.

Con todo, a esta disfunción cabe unir —como por otra parte ya ha quedado puesto de relieve— la dificultad para saber sobre qué estamos hablando cuando hablamos de algo tan concreto como, por ejemplo, *El mundo en un condón*, la obra que debía centrar nuestro discurso. Un hecho, el de esta disfuncionalidad o, si se prefiere, el de esta asintonía, que en el presente caso deriva de la circunstancia de que la propuesta a la que nos enfrentamos responde, bajo un idéntico título y denominación, a distintas obras.

En este sentido, recordemos que, por un lado, la mencionada pieza surge como objeto y como ejemplar único en 2007 —configurada como un “globo terráqueo de caucho dentro de un preservativo de látex sin depósito” y con unas dimensiones de 13 x 7 x 7 cm—. Por otro lado, *El mundo en un condón* también se articula como “acción fotográfica” realizada mediante una “fotografía digital impresa en inkjet con pigmentos minerales de larga duración en papel Hahnemühle Photo Rag Pearl de algodón libre de ácido [y] adhesivado a forex”, fotografía cuyas dimensiones alcanzan los 70 x 70 cm y que consta de dos ejemplares y una prueba de autor. Asimismo, a estas ver-

siones que convergen y divergen en torno a una compartida idea, cabe unir ahora —siquiera sea de manera coyuntural— la que se halla en la fachada del IVAM.

Ahora bien, que títulos y obras se multipliquen y solapen²², o que palabras e imágenes no nos aproximen a las cosas ni al mundo de manera unívoca, pone de relieve una paradoja: cuando lo que se tiene que decir sobre el trabajo de Juan Hidalgo se encuentra sin decir ni formular de forma explícita, es probable que estemos más próximos al espacio de una hipotética certidumbre que cuando se haya dicho aquello que ahora buscamos decir y reformular. En otras palabras, no sabemos hasta qué punto conocer las obras de Juan Hidalgo nos ayuda a saber más de las mismas. Probablemente, y esto puede resultar sintomático en ZAJ, consideramos que lo sabido será menos. Lo cual —y las paradojas aumentan— nos

²² Esta duplicidad no constituye una anomalía en la producción de Juan Hidalgo. La hallamos, por ejemplo, en obras como la ya citada *M Lituania* —objeto realizado en 1978— y *La mano azul* —acción fotográfica de 2008—. También la encontramos en *La bola peluda*, concebida no solo como objeto encontrado en 2007, sino también como acción fotográfica en 2008. Todo ello, por tanto, pone de relieve cómo un mismo trabajo puede funcionar, a su vez, o como propuesta de acción o como edición múltiple u objeto único. Al respecto, estamos pensando —y son de nuevo meros ejemplos entre otros muchos— en *Pan*, un etcétera fechado en marzo de 1966 que se resolverá como objeto múltiple en 1977, o también en *SP*, una cesta repleta de preservativos realizada en 1988 que parcialmente había sido planteada para la acción *Música para seis condones y un intérprete varón* de febrero de 1965, año en el que también se data *Liköer* (*un etcétera*), realizado como objeto en 1989.

lleva a pensar que los guiños que venimos efectuando sobre lo no sabido, no dejan de ser más que una forma contradictoria de saber algo y, por ello, una forma de tener un algo que saber. Un algo que siendo más, lo es desde el menos.

Conocer esta circunstancia hizo que tiempo atrás escribiéramos, no sin un evidente interés irónico, que pese a que se pudiera considerar la actividad artística de Juan Hidalgo como multimedia —en tanto que transitaba de manera desprejuiciada por diversos medios—, no por ello la misma dejaba de ser la propia de un artista minimedia y no solo porque durante muchos años Juan Hidalgo hubiera tenido que sobrevivir con medios exiguos y menguados, sino también porque en su hacer, el trabajo desplegado se asentaba en la concisión —que no en la precariedad— de ese menos, hecho de precisiones, al que venimos refiriéndonos.

Con todo, si partimos de dicho concepto conviene evitar imprecisiones. De ahí que debamos entender el uso del menos asumiendo la controversia —de carácter no tan solo semántico— que subyace a la retórica del *less is more*. Una retórica que, tal como sugiere Pier Vittorio Aureli, toma como referencia el funcionalismo de Mies van der Rohe para ser utilizada no solo en el ámbito del diseño minimalista —con sus correlatos calvinistas de ascetismo, autodisciplina, racionalidad, contención, rigor y pureza—, sino también en el discurso económico de la austeridad, ese discurso que, vinculado a la reducción en los costes de producción y a las políticas de exigua inversión en el ámbito público, dota de coartada narrativa a un peculiar minimalismo —rebosante de cinismo— que se entreteje con la jíbbara vocación del ultraliberalismo en materia social.

Debido a ello, repetimos, si queremos evitar imprecisiones conceptuales e ideológicas, tenemos que entender que ese algo que se hace desde el menos, lo es no porque el menos sea más ni tampoco porque el más devenga un menos, sino porque el menos que se enuncia está aludiendo a lo suficiente y a lo preciso. Una suficiencia que simultáneamente conlleva una crítica a la hiperproducción y al hiperconsumo, así como al cansancio que genera el rendimiento y la autoimposición de ese *yo puedo* sobre el que Byung-Chul Han ha venido trabajando en sus ensayos.

¿Qué conlleva, entonces, esta apelación a un tener que saber algo que se articula desde el menos?



Responder a esta cuestión requiere que nos vayamos acostumbrando —si es que no lo hemos hecho ya— a que, como recogía Dante Alighieri en el Canto III del “Infierno” de la *Divina comedia*, lo primero que tenemos que hacer para tratar de entender algo de todo esto que nos ocupa y que llamamos obra de Juan Hidalgo, es tener claro que ante la misma hemos de abandonar cualquier esperanza. De igual manera que en la puerta de entrada al infierno dantesco nos encontramos con aquel “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”, también aquí nos tropezamos con una admonición similar que, pese a no ser visible, no por ello resulta intangible.

Sin embargo, aunque reconozcamos ese hecho no estamos asumiendo que el trabajo de Juan Hidalgo resulte en sí mismo desesperanzado o desesperanzador. En modo alguno. Lo que

estamos señalando —de cara a poder clarificar ese saber del menos al que nos referíamos— es que aproximarnos al hacer de Juan Hidalgo y a su poética, supone tener que efectuar un ejercicio de desesperanza discursiva, es decir, un ejercicio de consciente abandono en lo concerniente a cualquier expectativa, ya sea semántica, visual, sonora o performativa. Debido a ello, a lo que el mismo nos invita es a un proceder, basado en un olvido de lo aprendido y en un aprender desde lo olvidado, que actúa como prueba de un despezarse dirigido a lo mental y a lo perceptivo. Un proceder, por tanto, que conlleva el anómalo decir de un habla cuya articulación únicamente puede quedar dicha desde el despojamiento de lo trascendental y de lo logocéntrico.

Es por este motivo por el que lo artístico en Juan Hidalgo nos deja siempre sin accesorios y sin complementos, sin añadidos y sin subterfugios. Ello, sin embargo, no es óbice para que, dentro de nuestra desposesión, podamos recoger obsequios como los relacionados con algún taco de billar, con algún condón, con algún tabor de tamaño y textura desmesurado o, acaso, con muy poco más. En definitiva, lo que la propuesta de Juan Hidalgo conlleva es privarnos prácticamente de todo. O, a lo sumo, dejarnos con algo muy cercano a nada. Es decir, con algo tan próximo a nada como el propio hecho de vivir, algo que nos aboca a sentir sin fe —aunque con ardor— y sin certezas —aunque con temblor— esta nada que es nuestro todo —este vacío que constituye nuestra plenitud—: la nada de estar aquí y ahora durante un cierto tiempo que irremediamente se nutre de conciertos y desconciertos. ¿Se entiende por qué habíamos señalado que con Juan Hidalgo era necesario abandonar toda esperanza?

La puerta —no sabemos si infernal o no— que en este caso nos desnuda y se abre supone, desde su propio umbral, una esqueletización discursiva que, en el fondo, recuerda a la de los huesos de aceituna o de cereza. Esos huesos que, surgidos tras habernos comido las mismas, continuamos chupando en nuestra boca durante bastante tiempo. Pasadas unas horas, ¿qué es lo que resta? Probablemente, nada. No queda nada de la aceituna o de la cereza salvo la constatación de un fantasma óseo, el corazón de una sombra que sin llegar a ser aceituna ni cereza se resiste, pese a todo, a dejar de ser tal.

Si trasladamos la sombra de ese espectro que proyectan aceitunas y cerezas al trabajo de Juan Hidalgo, nos encontraremos con una obra que actúa como los mencionados huesos de ambas: una vez mordidos los gestos, las palabras, las imágenes, los sonidos o los objetos, ¿qué es lo que queda de ellos? Algo tan difícil de delimitar como un sentido o, mejor aún, como una difusa y debilitada semanticidad que, a su vez, remite a un tenue sabor o a un irreconocible aroma. Algo, en definitiva, que elabora una semanticidad basada en una realidad que piensa, pero que parece pensar sin palabras y que sin ser gritada o no gritada, grita por nosotros²³. Un sabor que se diluye en un paulatino silencio²⁴. Un aroma, en última instancia, que apreciamos y percibimos, pero que rozándonos lo hace sin manos²⁵.

²³ *El algo (un etcétera)*: “Ni grito ni no grito, algo grita por mí”. Madrid, 1970.

²⁴ *Vino y galletas (un etcétera)*: “Dar a cada cual un vaso de vino generoso y una galleta redonda”. Madrid, agosto de 1965.

²⁵ *Olor (un etcétera)*: “Producir un olor cualquiera”. Madrid, noviembre de 1966.

Si ello es así, ¿ante qué nos estamos enfrentando? ¿Ante qué tipo de hacer? ¿Ante un hacer que lo es desde el menos? ¿O, acaso, ante un hacer sobre lo menos del ser, es decir, ante un hacer que se asienta sobre la mínima constitución del ser?

Para abordar estas cuestiones consideramos oportuno poder partir de un concepto que, estableciendo un enlace discursivo transversal, va a permitirnos aludir de forma diacrónica y sincrónica a la par que global —con el riesgo que entraña esta generalización— al trabajo de Juan Hidalgo. Dicho concepto, similar a lo que podría ser definido como un mínimo común múltiplo de carácter poético, lo podemos hallar en una noción —la del etcétera— que será introducida por el propio artista seis meses después de haber realizado el primer concierto ZAJ. Desde esta perspectiva, pensamos que el etcétera va a vertebrar el desarrollo de una poética que, al margen de que pueda ajustarse a diferentes registros discursivos, lo que va a posibilitar es la existencia de un doble juego: el hecho de ir moldeándose con ellos y, a su vez, el de ir simultáneamente moldeándolos.

En este sentido, al igual que Juan Hidalgo, según ya hemos señalado, hacía referencia a ZAJ como la “hidra de tres cabezas” —en alusión a Walter Marchetti, Esther Ferrer y a él mismo—, el etcétera también va a presentar esta multipolaridad que alberga la hidra, en tanto que surge como figura que asume la tensión entre la unidad y la diversidad. De este modo, si focalizamos nuestra atención en dicho concepto es porque la versatilidad que este puede alcanzar, hace viable la consolidación de una poética que va a quedar planteada desde la transformación y la actividad.

Ahora bien, al margen de lo que a continuación desarrollemos en lo concerniente al sentido que posee el etcétera, cabe señalar que la poética que el mismo vehicula irá quedando explicitada, aunque sea de forma indirecta e, incluso, plenamente colateral, por el propio Juan Hidalgo en momentos y textos muy dispares. Debido a ello, deseamos dirigir ahora nuestra atención hacia dos composiciones acrósticas —*Música en el aire* y *Cristal histriónico*— que, realizadas casi de manera paralela durante 1990, vamos a utilizar como preámbulo —siguiendo un argumento discursivo que hemos tomado de otros textos nuestros— a esa poética del etcétera que intentamos analizar.

Recordemos, en relación al primero de estos acrósticos —recurso ya utilizado en la primavera de 1978 en *Erik Satie (un etcétera)*— que Juan Hidalgo había sido invitado, tal como hemos apuntado, a participar en la exposición *Madrid, espacio de interferencias*. En la misma, nuestro autor proyectó una instalación —la reseñada *Música en el aire*—, cuyo boceto iba acompañado de un escrito que, solicitado por el propio comisario de la muestra, efectuaba bajo el juego de ese citado acróstico, una síntesis de lo que, desde nuestro punto de vista, podemos entender como su posición poética. Partiendo de las letras iniciales del título de la pieza, consideraba esta obra —y, por extensión, creemos que toda su propia producción y actitud artística— como “Manierista, Uraniana, Sonora, Inmóvil-móvil, Casual, Alógica, Efímera, No-sonora, Elemental, Lúdica, Atónita, Indiferente, Romántica, Escuerta”. Curiosamente, muy poco tiempo después de haber sido presentada esta pieza, otro acróstico objetual —en este caso,

Cristal histriónico (un etcétera)—, completará, al modo de un *petit verre* de resonancias duchampianas, esa posición poética a la que aludíamos. En función de este hecho, su hacer será, asimismo, “Criminal, Romántico, Insípido, Sonoro, Transparente, Armónico, Lascivo”.

Si analizamos el listado de términos utilizados —incluyendo los que se contradicen entre sí, los que se repiten y solapan, los que actúan como un simple chascarrillo, los que no nos dicen nada, los que son utilizados para epatar, los que sabemos que son más que inciertos, los que se emplean para despistar y los que, finalmente, están puestos para provocarnos o enojarnos o hacernos dudar—, si analizamos, volvemos a insistir, esos dos listados estaremos en condiciones disponer de una ajustada radiografía del trabajo de Juan Hidalgo, radiografía que habría que completar, a su vez, con la también reseñada *zajografía* que nuestro autor nos había propuesto como familia artística.

Sin embargo, pese al evidente interés que posee esta autoformulación, no hemos de olvidar un hecho que resulta más que evidente: las radiografías muestran, al revelar un interior, algo que permanece oculto; pero, al hacerlo, ocultan todo aquello que es visible, puesto que ignoran lo que escapa a la propia visión. Ello influye en el hecho de que debamos tener en cuenta estas aproximaciones tan solo como meros elementos discursivos de carácter contextual, es decir, como indicadores conceptuales relativos a lo que podemos considerar como el núcleo de una poética que se desarrolla en su propia transformación.



Con todo, y a pesar de que ya hemos ido mencionando el término con anterioridad, ¿cuando decimos etcétera a qué nos estamos refiriendo exactamente? La contestación —citada en numerosas ocasiones— parece ofrecérsela en principio el propio Juan Hidalgo. Para ello utiliza un breve texto en el que con aire zen —y también con una más que hipotética y dudosa preocupación didáctica— señala que el empleo por vez primera de esta noción se remonta al día 18 de mayo de 1965. Tras esta exacta datación, nuestro autor apunta que el uso inaugural del etcétera es llevado a cabo en Madrid, escribiendo a renglón seguido: “en general lo defino «documento público» como dirían los chinos (gong an) o lo japoneses (koo an)”.

Ahora bien, ¿a qué se refiere esta documentación pública que se asocia al etcétera? O, mejor aún, ¿hacia qué realidad discursiva apunta la constatación documental que es realizada? Al respecto, conviene recordar —y ello con independencia de que la propia definición propuesta por Juan Hidalgo actúe, en cierto modo, como un kōan— que esta noción suele quedar circunscrita a un tipo de pregunta, reflexión o pseudoproblema —racionalmente calificado de absurdo o carente de sentido— que, al margen del discurso logocéntrico en el que nos desenvolvemos, lo que intenta es suscitar una alteración —una sacudida mental— tendente a fracturar el mismo.

Desde esta perspectiva, si partimos de la consideración del etcétera no solo como elemento poético determinante en la obra

de Juan Hidalgo, sino también —y es lo que ahora más nos interesa destacar— como circunstancia de índole privada que alcanza el carácter de documento público y que, al hacerlo, desea provocar una transformación o, incluso, una detención de carácter discursivo —a la manera de lo que acaece en un *kōan*—, si partimos de ello, insistimos, será necesario tener en cuenta esta apreciación para, en el transcurso de nuestro recorrido conceptual, ajustarnos a la implícita exigencia que este hecho conlleva. Un requerimiento que, si bien busca minimizar el peso de definiciones y palabras —es decir, de ideas y personalismos—, por otro lado, también tiende a recelar —“¿Por qué un para qué? ¿Para qué un por qué?”²⁶— de la eficacia y rigor que habitualmente suelen asociarse, no sin el beneplácito de una infundada soltura, al discurso analítico y a su proceder. La exigencia aludida, por tanto, no responde a la imposición de una racionalidad instrumental, sino, por el contrario, a un cuestionamiento de la misma. Al respecto, no hay que olvidar que este posicionamiento, planteado en numerosos etcéteras —pensemos, por ejemplo, en piezas como *Ostende, otoño*²⁷ o *Yo soy cualquier cosa*²⁸—, había sido adoptado por Juan Hidalgo tomando como punto de partida reflexiones y lecturas

²⁶ *¿Por qué y para qué? (un etcétera)*. Madrid, abril de 1966.

²⁷ *Ostende, otoño (un etcétera)*: “Una pancarta que dice: No tengo ideas”. Ostende, septiembre de 1966.

²⁸ *Yo soy cualquier cosa (un etcétera)*: “Yo soy cualquier cosa”. Madrid, enero de 1967.

vinculadas a nombres como los de Chuang Tzu [Zhuangzi] o Nāgārjuna, autores para los que la realidad más elevada se halla en un determinado tipo de silencio. Una realidad y también un silencio —un universo audible desde la atención— que sin llegar a ser el abordado por Cage no por ello presentará irreconciliables diferencias con el mismo —el mundo entendido como escucha permanente y como autosuficiente *ready made* sonoro, es decir, como propuesta que suena más allá de nuestra voluntad y deseo y que sonando nos sueña—.

No obstante, y a pesar de lo apuntado, nuestro cometido va a ir encaminado a traicionar —una vez más— el silencio y a hacerlo, precisamente, no desde su propia imposibilidad, tal como postula el compositor norteamericano, sino intentado dotar de voz a la escucha. A esa escucha a la que invita el no decir del etcétera.

¿Cómo abordar, por ello, esta traición? O formulando la misma cuestión de una manera que, a pesar de que haya sido insinuada con anterioridad, puede resultar mucho más directa y evidente: ¿desde dónde hablar?, ¿desde qué posición decir?

Aun asumiendo el hecho de que las respuestas a estas preguntas son variadas y aun conociendo, asimismo, que cualquiera de esas variaciones —retomando el título de la exposición realizada por Esther Ferrer en el Palacio de Velázquez de Madrid— es válida, deseamos iniciar esta escucha del etcétera siguiendo una pauta inductiva. Una pauta que, orillando lo que podríamos considerar como una posición demostrativa, se ajuste a un discurso de índole mostrativa —respetando, por ello, el proceder que Heráclito, como más adelante veremos, atribuye al oráculo de Delfos—.

Una pauta, por otra parte, que también es similar a la utilizada por el propio Juan Hidalgo no solo en trabajos como *Berí-cham (un etcétera)*, pieza de mayo de 1965 en la que a lo largo de dos horas “un número indeterminado de intérpretes” vocea “al unísono, con fuerza y sin énfasis” y de manera correlativa “diferentes objetos, seres o cosas”; sino también en obras como *Antimonio (un etcétera)*, acción fechada en Madrid durante el mes de abril de 1967, en cuyo texto se señala: “Mostrar a un público un trozo de este metal blanco-azulado, brillante y quebradizo”.

En función de lo apuntado, deseamos recalcar en la poética de los etcéteras utilizando o, mejor aún, mostrando cuatro ejemplos muy simples de lo que son estos metales poéticos rutilantes y frágiles, unos ejemplos que, en principio, hemos escogido, casi al azar. Su selección responde tanto a su brevedad y concisión, como al hecho de que fueron realizados en décadas diferentes —entre los años 1960 y 1990—, lo que nos va a permitir no solo abarcar un amplio espectro temporal, sino también apreciar cómo esa insistencia poética que articula el etcétera se ha mantenido constante en toda la trayectoria de Juan Hidalgo. Los ejemplos a los que aludíamos son los siguientes:

Aguorín (un etcétera): “Bébase dos vasos de agua y compruebe como después de un cierto tiempo parte del agua se ha convertido en orina”. Madrid, abril de 1966.

Olor 2 (un etcétera): “Oler el cuerpo de un hombre. Oler el cuerpo de una mujer y nada más”. Madrid, 26 de diciembre de 1978.

Recuerdo (un etcétera): “Los calzoncillos como marcalibros y el olor del sobaco en el termómetro”. Madrid, 8 de mayo de 1989.

Cuando esté en el infierno (un etcétera): “A todos tus enemigos los eclipsaré y a todo tus amigos los potenciaré”. Madrid, 1991.

Si partimos de estos ejemplos y, a su vez, los vinculamos a imágenes y obras que, en un sentido estricto, no han sido calificadas de etcéteras, por ejemplo, estamos pensando en *Biografías I* de 2004 —tríptico concebido como una acción fotográfica que se compone de tres paneles integrados por doce, once y nueve imágenes extraídas de revistas pornográficas, instantáneas hospitalarias y aeroportuarias, así como por fotografías de perros de diversas razas— o, también, si pensamos en *Biografías II* de 2005 —otro tríptico que ofrece mediante tres imágenes un recorrido íntimo por el transcurso de una jornada, desde la mañana a la noche, pasando por la tarde—, si partimos de estos ejemplos o, incluso, si tomamos como referencia la fotografía de nuestro “globo terráqueo de caucho dentro de un preservativo de látex sin depósito”, podemos apuntar que todas las obras mencionadas guardan una más que estrecha conexión conceptual con los etcéteras elaborados a partir de 1965. En este sentido, si la hipótesis formulada es correcta, consideramos que de los ejemplos reseñados se pueden, desde un primer momento, extraer cuatro reflexiones. La primera de estas apreciaciones posee un carácter meramente formal. Los etcéteras —que habitualmente suelen responder a una concisa vivencia autobiográfica o, incluso, a una propuesta que en determinadas ocasiones puede actuar como partitura o esbozo de una acción— poseen en su planteamiento una es-

estructura muy similar. La misma se ajusta a un máximo de cinco parámetros: título, desarrollo textual del “documento público” propiamente dicho, lugar y fecha de realización. En relación a la fecha cabe apuntar que queda siempre circunscrita al año, aunque no necesariamente al mes o al día, pese a que lo más frecuente sea aportar estos datos. Asimismo, se ha de señalar —y este es el quinto y último parámetro— que, a partir de finales de la década de 1970, muchos de los etcéteras se van a ver complementados con una dedicatoria estrictamente nominal.

En segundo lugar, se puede señalar que a través de los etcéteras nos enfrentamos a una realidad textual —no necesariamente oral o lingüística— que no busca ni la descripción ni la definición de un hecho, sino su enumeración, es decir, la enunciación —siempre parcial— de una serie de sucesos, acciones y/o situaciones que no poseen un sentido globalizador ni integral. Debido a este carácter fragmentario los documentos ofrecidos actúan no tanto como un mínimo diario, sino como un diario de mínimos, es decir, como unas imposibles memorias que, en verdad, nos encaminan hacia otro ámbito: el de la utilización de la palabra o de la imagen como instrumentos de problematización verbal —en los textos— o de cuestionamiento icónico referencial —en el caso de las fotografías—.

En tercer lugar, y tomando como punto de partida la anterior apreciación, podemos afirmar que el objetivo del etcétera se formula como realidad de carácter no narrativo, es decir, como realidad que, aunque huya del relato, no por ello rechaza, tal como el artista apuntaba en la definición de 1965, su carácter documental, es decir, el ser documento de algo que ha acae-

cido o que acaecerá y que deviene público. Este carácter, sin embargo, cobija un sentido esquivo, puesto que aquello que prueba o testimonia lo documentado es, en el fondo, una banal circunstancia, una trivial e insistente nimiedad o, incluso, un anodino e insignificante detalle —como el de esa uña rota fotografiada para el políptico de *Las 4 esquinas* de 2007—.

De este modo, el sentido que se nos ofrece no hace más que incidir en una perseverancia a la que ya hemos hecho referencia al mencionar a Kakuzo Okakura: la que conlleva la inutilidad. De hecho, cuando el 28 de enero de 1987 Juan Hidalgo escribe en Madrid *El 12 de mayo de 1987 (un etcétera)* y se pregunta “¿Lloverá o no lloverá en Segovia?”, no hace más que poner de relieve el fervor que atesora lo banal, un fervor que, como tiempo después Nuccio Ordine apuntará al aludir a la necesaria utilidad de lo inútil, nuestro artista vivirá de forma perseverante. Un hecho —el de esta firmeza en lo fútil— que, sin embargo, en modo alguno va a resultar desdeñable ni gratuito.

Ahora bien, y es la cuarta apreciación que podemos extraer, aquello que se documenta y registra se muestra tan vacío y despojado que lo que hace, en verdad, es mostrar con plenitud la desnudez de ese metafórico hueso de aceituna o de cereza del que ya hemos hablado con anterioridad: el hueso de la vida y de su sombra, de su certeza y de su espectro, una certeza —casi convertida en cereza— que dice que lo vivo —si ello es posible— ha quedado hasta cierto punto registrado y que en este proceder, sin embargo, no hay voluntad explicativa alguna —circunstancia, no lo olvidemos, que tampoco se produce ni en un *kōan* ni en un *haiku*—. De este modo, lo

conocido es nuestro desconocer, un paradójico saber sobre la irrelevante utilidad de nuestra perplejidad.

A pesar este hecho, el etcétera recorre signos y lee objetos, observa cuerpos y establece tiempos. Y todo ello lo hace, además, con un aparente rigor que, sin embargo, deriva de una anómala —e imposible— certidumbre. A través de esa apariencia aceptamos que, aunque la desconfianza y la inseguridad dominen nuestros actos y reflexiones, su realidad queda parcialmente cauterizada gracias a la constatación establecida, una constatación que nos posibilita actuar como si el orden fuera orden o como si la certeza fuera tal. De ahí que lo documentado desde el etcétera, aun jugando con la fragmentariedad que conlleva lo banal, nos otorgue una pasajera e íntima lucidez. Una lucidez similar, por otro lado, a la ofrecida por las aceitunas de Cieza o por las anheladas —y también perdidas— cerezas del Valle del Jerte.

A raíz de estas cuatro reflexiones, podemos establecer —lógicamente de una manera provisional y no concluyente— tres puntos de anclaje: frente al relato, lo que el etcétera hace es instaurar el discurso entrecortado del suceso aislado; frente a la narración, aquello que remarca es el propio ser desnudo del instante; finalmente, frente a la solidez de la acotación, el etcétera apuesta por la frágil coyuntura del informe a pie de página.



Las apreciaciones efectuadas, tal como acabamos de apuntar, no clausuran discurso alguno. Al contrario, nos permiten

seguir profundizando en un decir oblicuo que solo de soslayo cobra forma.

Aunque vivir sea sinónimo de incertidumbre, los etcéteras nos ofrecen —y continuamos con las ineludibles paradojas— un contradictorio saber de certezas, un saber que constantemente nos remite a un decir de torpes y también dudosas aseveraciones²⁹. Ello hace que lo aprendido en los mismos —si es que algo se aprende— se halle destinado a generar un conocimiento que ni tan siquiera sirve para la resolución de un crucigrama, puesto que a lo único que lleva ese torpe conocer es a un ridículo e insignificante saber. De hecho, el único crucigrama que Juan Hidalgo y Walter Marchetti realizarán, quedará fechado en febrero de 1967 y actuará como respuesta a los comentarios críticos publicados en la prensa del momento tras el ya mencionado escándalo del Teatro Infanta Beatriz. Dicho crucigrama, además, tendrá como respuesta un único término —un menguado y solitario saber— que quedará constreñido a tres letras: ZAJ.

El conocimiento que obtenemos a través del etcétera —y continuamos insistiendo en lo señalado— permanece centrado en el ámbito de una realidad que podríamos definir como menor y que, por ello, presenta un carácter sesgado y anecdótico. Una realidad —y es lo que interesa destacar— que, a pesar de hallarse fundamentada en un decir tangencial,

²⁹ Tal como queda puesto de relieve en *Duda (un etcétera)*: “Duda constante”. Madrid, 3 marzo de 1989.

deviene básica. Tan básica y —proseguimos con nuestras habituales paradojas— como ridícula y prosaica.

Al respecto, por ejemplo —y esto es algo que se constata el día 25 de octubre de 1988 en *A las 5 y 20 de la tarde (un etcétera)*—, ¿no es ridículo saber que en esa fecha y a esa hora un pícaro “mozo de buen ver, sentado en un banco” guiñó el ojo, en concreto el izquierdo —y no el derecho—, de manera descarada a Juan Hidalgo y que esta circunstancia, acaecida a sus 61 años, le dio a nuestro artista “mucho que pensar”? Además, y es otro ejemplo entre otros muchos posibles, ¿qué sentido tiene que ese mismo caballero, aunque fuera dieciocho años antes, es decir, en 1970, nos recomendara en *30 días, 30 palabras para 30 mujeres de una ciudad (un etcétera)* que podía resultar pertinente “enviar durante 30 días, 30 palabras a 30 mujeres de una ciudad” y que, inmediatamente a continuación, en *30 días, 30 frases para 30 hombres de una ciudad (un etcétera)* añadiera que, asimismo, había que “enviar durante 30 días, 30 frases a 30 hombres de una ciudad”?

Si de entrada pensamos que lo que acabamos de reseñar no es ni una simpleza ni una extravagancia y que, en el caso de que así fuera, tampoco pasaría nada, ya que lo apuntado no dejaría de precipitarnos en el interior de un ámbito que no es en el que nos sabemos y somos —puesto que aquello que nos ofrece nos ubica en el hacer de una razón poética cuyo discurso es el de un suceder que concierne no tanto a la posibilidad, como al hecho de que seamos posibles—, si de entrada, volvemos a repetir, consideramos que este

documentar público no se asienta en una bagatela sin apenas valor alguno, entonces ¿a qué estamos refiriéndonos cuando hablamos de la poética que el etcétera desarrolla? O, si se prefiere, ¿el hecho de *etceterizar* a qué situación nos aboca?

Para responder a esta cuestión vamos a sistematizar algunas de las ideas planteadas con anterioridad con el objetivo de resituirlas y reorientarlas. Al respecto, recordemos que los etcéteras actúan como registro de vida, pero, a través de este gesto, eluden dotar de vida al hecho del propio registrar. Lo fundamental en ellos —sepamos o no lo que es la vida o lo que es el arte— radica en el propio hecho del vivir y, a su vez, en el paradójico registrar de un vivir que es tal cuando se vive sin registro alguno. De este modo, la constante que en los mismos se mantiene y difícilmente declina no se sitúa ni en un afán vinculado a la recopilación de sucesos cotidianos ni tampoco en la pretendida intimidad que, en un principio, podrían estar desvelando.

El valor que entrañan los etcéteras se ubica, por tanto, en el ámbito de una verificación —ya sea escrita, fotográfica u objetual— que, al igual que sucede con cualquier prueba, nos posibilita examinar diligente y minuciosamente una evidencia. Evidencia que en este caso se ocupa, curiosamente, de lo obvio y de lo ya sabido y ninguneado. De ahí que lo comprobado y cotejado articule la construcción de un decir disperso. Un decir simultáneo de lo concreto e inconcreto —de lo idiota y sustancial— que tiene como objetivo elaborar un pensar que no sea pensar. Y, por consiguiente, un saber que se sepa no

sabiendo, ya que lo fundamental se encuentra no en el tener ni en el temer, sino en el entender³⁰.

Ante la formulación expuesta por Jacques Derrida de que nunca se dice lo suficiente, puesto que siempre se dice demasiado, Juan Hidalgo nos ofrece la oportunidad de escuchar más que de oír. De escuchar sabiendo que lo dicho busca no tanto el decir, como el suspender. Un suspender que, en este contexto, supone tomar conciencia y prestar atención. Ahora bien, ¿tomar conciencia de qué? Quizás, entre otras muchas posibilidades, tomar conciencia de que se puede rezar por alguien en Milán, de que un harén no siempre es condición suficiente para aceptar una propuesta, de que unas rodillas se pueden tocar, de que la perfección y la perversión van unidas o de que “los intestinos nos suelen dar buenos conciertos”³¹.

¿Y todo ello con qué objetivo? Probablemente, con un objetivo tan palmario como saber que el mundo que nos hace y que ha-

³⁰ “Nothing in life is to be feared. It is only to be understood”. En relación a esta afirmación que se halla extraída de una reflexión de Marie Curie, cabe recordar que es precisamente con esta cita con la que nuestro autor concluye en *De Juan Hidalgo 2 (1971-1981)*, su segunda recopilación de textos y etcéteras. Este volumen, que fue editado durante 1982 en Santa Cruz de Tenerife por Boabab, verá la luz con posterioridad a los ya citados *Viaje a Argel* y a *De Juan Hidalgo*, libros autopublicados por ZAJ durante 1967 y 1971 en la imprenta Artes Gráficas Luis Pérez de Madrid.

³¹ Nos referimos, respectivamente a *Rezar (un etcétera)*. Madrid, 3 de marzo de 1989; *En... (un etcétera)*. Madrid, 27 de agosto de 1988; *Rodillas (un etcétera)*. Valencia, 14 de octubre de 1989; *Vía de perfección (un etcétera)*. Madrid, 4 de diciembre de 1988 y *Música intestinal*. Madrid, febrero de 1966.

ceмос es vulgar y rampión y, por consiguiente, singular y brillante. En esta tesitura, el hecho de tomar conciencia permite, en último extremo, que reconozcamos que todo es sagrado, aunque los dioses nos hayan olvidado y desaparecido, y que lo sagrado lo es porque todo bulle en un inmenso haz de luz y de heces, de simultánea pureza e impureza, dado que como señalaba el ya citado Nāgārjuna, “ninguna discriminación es posible en lo real”³².

De este modo, el etcétera traza un inconcluso polígono de apocada semantividad que delimita el perímetro de lo insignificante, un perímetro que escribe la burla a lo eterno e inmutable, a lo sustancial y medular. Un perímetro, a su vez, cuyo ámbito es el de aquello que se sospecha residual y que, además, puede permanecer sobrentendido.

El etcétera constata la fragilidad de la que goza el detalle, así como los detalles que habitan en lo frágil. Una fragilidad, no hay que olvidarlo, que como sucede en la acción fotográfica *Memoria I. Piscimuca*, datada en 2006, se construye a partir de nimiedades y despojos, de restos y despieces, de cosas

³² Esta afirmación de Nāgārjuna será, precisamente, la utilizada por nuestro artista como preámbulo a *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo (1961-1991)*, volumen que la editorial Pre-Textos de Valencia publica en 1991. La edición recoge la producción total de etcéteras y escritos realizados hasta el momento por Juan Hidalgo, con la excepción de *Viaje a Argel*, libro que, como ya ha sido apuntado, surgirá del “etcétera más complejo” llevado a cabo por el artista —el del propio viaje a la capital argelina en el verano de 1966—.

que hemos vivido y, a su vez, de vidas que irremediablemente hemos perdido. Con todo, conviene no engañarse. Aunque momentos y detalles entretejan un habla de destellos que en su balbucir elude lo analítico, el resultado no es otro que el de un ambivalente decir de sombras. Un decir que se articula desde la pasión y desde su necesidad o, acaso también, desde la pasión por la inutilidad y desde la inutilidad de la pasión. A través de ello, Juan Hidalgo nos muestra la dificultad —y también el placer— de admitirnos como nada en nuestra nada, alumbrando desde lo lamentado —y desde el vivir en el que lo no vivido nos ahoga y nos vive— la conciencia de sabernos materia y tiempo, palpitación de lo efímero y latido de lo precario. Una palpitación, según César Simón señaló en uno de sus poemas —“Arco romano”—, que hace que este ser que somos para no ser, se encuentre habitado por un estupor cuyo discurso transcurre “de vacío a vacío en la belleza” y “de la nada a la nada entre la luz”.



En este punto pensamos que, siquiera sea brevemente, conviene detenerse un instante. Y hacerlo, además, estableciendo un doble horizonte interpretativo que nos permita la reformulación de algunos de los planteamientos a los que ya se han hecho alusión. A través de esta vuelta atrás —sin duda falsa, tal como sucede con todos los reinicios— deseamos cerrar nuestra reflexión y, aunque resulte un tanto paradójico, retornar de nuevo al comienzo de la misma, hecho que no resulta

extraño dentro de un ámbito que, como venimos señalando, se desenvuelve en el espacio de un no saber. Un espacio que nos recuerda que carecemos de certeza alguna para discriminar sobre si lo apuntado hasta el momento se encuentra —ya sea de forma explícita o implícita— en *El mundo en un condón*, o si lo que venimos planteando —y no estamos refiriéndonos al peso específico que asume el etcétera en la articulación poética de Juan Hidalgo— se ajusta o no a un discurso que, en el fondo, está articulando una más que anómala conexión —o desconexión— con el arte, dado que su objetivo se dirige a un más allá y también a un más acá del discurso estético.

Para retornar a ese inicio y cerrar en falso nuestro discurso, vamos a remitirnos a un trabajo que, a modo de un anillo de imágenes, realiza nuestro artista el 25 de diciembre de 1978. Dicho anillo se encuentra integrado por tres films-etcétera sin fin. El primero de estos films se titula *El persa* y en su texto leemos: “El persa me miró. El persa me dio la mano. El persa cogió mis brazos. El persa ceñó mi talle con sus manos. El persa me abrazó. El persa me besó. El persa me acostó. El persa, desnudo, me desnudó. El persa me amó. Él vuelve siempre a empezar”.

El segundo film-etcétera, titulado *Al persa, del persa*, recoge en su texto: “Miré al persa. Di la mano al persa. Cogí los brazos del persa. Ceñí el talle del persa con mis manos. Abracé al persa. Besé al persa. Acosté al persa. Desnudo, desnudé al persa. Amé al persa. Yo vuelvo siempre a empezar”.

Finalmente, el tercer film-etcétera lleva por título *El persa y yo*: “El persa y yo nos miramos. El persa y yo nos dimos la mano. El persa y yo nos cogimos los brazos. El persa y yo nos ceñi-

mos la cintura con las manos. El persa y yo nos abrazamos. El persa y yo nos besamos. El persa y yo nos acostamos. El persa y yo nos desnudamos. El persa y yo, desnudos, nos amamos. Volvemos siempre a empezar”.

Al igual que sucede en el desarrollo de este anillo de imágenes, con Juan Hidalgo siempre volvemos a empezar. Y ello aunque sospechemos que el inicio, pese a ser idéntico, jamás se repite, dado que cada repetición siempre es única y cada singularidad, a su vez, la reiteración de una misma y equivalente unidad. De ahí que ese doble horizonte interpretativo, ese dual punto de anclaje al que acabamos de aludir —y cuyos contenidos ya conocemos en parte— busque sustentarse en esa paradoja. Una paradoja que, de entrada, nos lleva a plantear el sentido de esa mencionada conexión o desconexión artística, puesto que, como ya ha podido constatare, siempre que nos aproximamos al trabajo de Juan Hidalgo podemos acabar hablando —afortunadamente— si no de cualquier cosa, sí, al menos, de bastantes cosas que, en principio, no guardan —pese a la naturaleza expandida y omniabarcante del fenómeno estético contemporáneo— mucha relación con el arte.

¿Por qué se produce esta circunstancia, es decir por qué se produce, valga la expresión, la existencia de un arte dotado de tan escasa voluntad artística?

Sin ánimo de exhaustividad, podemos responder señalando que la minimización artística emprendida cabe vincularla a dos motivos. El primero de ellos, se relaciona con el hecho de que las obras de Juan Hidalgo cuestionan no solo la autoexpresión

del artista, sino también el papel de una autoría que tenga que hallarse sustentada en la representatividad emocional —y ello al margen de que el punto de partida en muchos etcéteras, y ahí están las dedicatorias de los mismos, tenga una estrecha relación con aspectos autobiográficos—. En este sentido, cabe señalar que una referencia concreta no entraña un discurso referencial —y, por ello, modélico—, sino la correspondencia con un discurso que desea mostrar no tanto modelos o prototipos, como modos o posibilidades. Es decir, no tanto ejemplaridades, por emplear la fórmula utilizada hace ya algunas décadas por Isidoro Valcárcel Medina, como simples ejemplos. Ejemplos que únicamente atestiguan y no testimonios que justifican.

Desde esta perspectiva, podemos señalar que el trabajo de Juan Hidalgo —y hacemos uso aquí de un término que nuestro autor acuña en un texto de agosto de 1965— *yoea* muy poco³³. Es más, diríamos incluso que no *yoea* nada. La obra de Juan Hidalgo, siguiendo la estela de la indiferencia estéti-

³³ En *Yoea* podemos leer: “La fundación 28-6-15 encomendó a varios sabios y artistas la tarea de individuar el sonido más característico emitido por el hombre. Congregada una sesión extraordinaria, el presidente de la fundación les dijo: el león ruge, el gato maúlla, el perro ladra, el asno rebuzna y el hombre ¿qué?, y les acordó un plazo para hallar la respuesta [...] Finalizado el plazo y congregada de nuevo una sesión extraordinaria [...] el sabio más anciano respondió: estadísticamente el sonido más característico emitido por el hombre es YO. Y el más anciano de los artistas continuó: el león ruge, el gato maúlla, el perro ladra, el asno rebuzna y el hombre YOEA. Sí señores, YOEA, YO-E-A”.

ca trazada por Duchamp —una estela que es tamizada, a su vez, por la aportación de Cage y su reconocimiento del sonido como realidad carente de jerarquías y prejuicios sonoros que existe al margen de cualquier voluntad o gusto propios—, no es ni el reflejo de un creador ni el sismógrafo de una grafía *yoica*. Los trabajos de nuestro artista, por tanto, no actúan ni como autoexploraciones sentimentales ni como proposiciones de carácter narcisista. Y de hecho, siquiera sea de manera anecdótica, cabe recordar que cuando aparece en alguno de sus trabajos algún Narciso, su presencia se revela siempre más notable —es decir, mucho más notada y, por ello, también mucho más dotada—.

Esta circunstancia —hablar desde un yo no significa hablar del yo— propicia un hecho que no puede pasarnos desapercibido, puesto que actúa como segundo motivo de esa menguada voluntad artística a la que nos referíamos: con los trabajos de Juan Hidalgo no podemos llevar a cabo un ejercicio de identificación, ya que al enfrentarnos a un ámbito vacío de mimesis y representación, aquello que nos es presentado es un conjunto rebosante de sucesos dispares —y, en ocasiones, también disparatados— en los que la heterogeneidad y la banalidad se superponen y conviven. Un conjunto de eventos que se entrecruzan y solapan y que, a su vez, están en permanente convergencia y divergencia, tal como acontece en *Otro etcétera (un etcétera)*, trabajo datado en Madrid el 28 de octubre de 1980 en el que leemos: “Un tal y Juan Hidalgo llegan en direcciones opuestas a los semáforos de la Calle Cedaceros esquinas a Alcalá. El disco rojo los retie-

ne hasta que el verde les da vía libre, prosiguen, se cruzan y van”³⁴.

La reflexión efectuada, es decir, el hecho de que partiendo de estas obras, siempre se puede hablar de cualquier cosa, ya que nada es ajeno a las mismas —fenómeno que también sucede con el vivir—, nos permite abordar ahora ese otro segundo horizonte interpretativo al que hemos hecho alusión. Un horizonte a través del cual el ejercicio que se nos propone queda planteado como un ensayo y como una probatura. Como el ensayo de una constante persistencia que se adentra en lo nimio e, incluso, en lo residual y ripioso —“En Alicante, que Alí cante”³⁵ o “¿Queda té? Ese té. Quédate”³⁶—. Y, asimismo, como la circunstancial probatura que con un denodado tesón se centra en la consciente demolición de lo útil y en la tenaz construcción de un relato parcial, un relato —según venimos poniendo de relieve— que no solo conceptualizamos como liviano comentario o mero añadido, sino también como inusual advertencia o simple aviso. En definitiva, el ejercicio propuesto —la tentativa que intenta ser articulada— nos conmina a un reencuentro que puede ser

³⁴ Curiosamente, este trabajo actúa como eco disonante, tras haber transcurrido ocho años, de *Etcétera (un etcétera)*: “Un tal y Juan Hidalgo han realizado este etcétera por primera vez en Madrid entre la una y la una y media de la tarde del día 29 de agosto de 1972 en la Plaza de Cánovas del Castillo delante del jardín —de la terraza— del Hotel Ritz, casi en la esquina del cruce hacia la Plaza de la Lealtad”.

³⁵ *Alicante (un etcétera)*. Alicante, septiembre de 1985.

³⁶ *ST (un doble etcétera)*. Madrid, 11 de febrero de 1987.

de naturaleza física o mental, real o ficticia. Un reencuentro, en cualquier caso, que conlleva un volverse a encontrar que va a resituarse bajo los parámetros de la vista, del oído, del olfato, del gusto y del tacto³⁷, es decir, bajo las pautas de una atención perceptiva que huye de cualquier deseo narrativo —“En el metro sentirlo todo”³⁸—. De ahí que se pueda señalar que el etcétera, más que hablarnos del mundo o, incluso, más que elaborar un relato en torno suyo, lo que intenta es advertirnos del mismo. O sea, actuar como indicación y, a su vez, como observación vacía de relato alguno, una observación que simultáneamente se nos muestra como banal indicio de una realidad y como realidad de un indicio sustancial.

Este hecho nos permite entender por qué en el libro editado en 1982 —y al que ya nos hemos referido— Juan Hidalgo empleara, como cita introductoria al mismo, uno de los fragmentos

³⁷ *¿Poesía de acción? (un etcétera)*: “Ver. Oír. Oler. Gustar. Tocar”. Santa Cruz de Tenerife, diciembre de 1981. Este etcétera surgió como respuesta a la pregunta, formulada a diversos poetas y artistas, sobre qué era la poesía experimental y de acción. Los textos —elaborados por Julien Blaine, Felipe Boso, Pierre Garnier, Arrigo Lora-Totino, Lamberto Pignotti, Ben Vautier y el propio Juan Hidalgo— fueron utilizados como documentación teórica en el catálogo de la exposición *Poesía experimental, ara*, realizada en la Sala Parpalló de Valencia durante los meses de marzo y abril de 1982. La exposición, comisariada por Bartolomé Ferrando y nosotros mismos, se completó con una semana de acciones poéticas llevadas a cabo en el teatro Escalante. En dicha semana intervinieron, junto a Juan Hidalgo —que dio inicio a la misma—, Arrigo Lora-Totino, Jochen Gerz, Adriano Spatola y Bernard Heidsieck.

³⁸ *Metro (un etcétera)*. Madrid, 14 de diciembre de 1966.

de Heráclito. En concreto, aquel en el que el pensador griego menciona al oráculo de Delfos³⁹, un oráculo cuyos vaticinios y respuestas se resolvían no tanto por medio de la aseveración o de la negación implícitos al decir o al ocultar, como a través de la elaboración de un discurso sustentado en indicios e indicaciones —y articulado en torno a fragmentados signos— cuyos objetivos no iban dirigidos a revelar ni a descifrar, sino tan solo a indicar y señalar.

Desde esta perspectiva, podemos afirmar que los etcéteras, aunque no deseen hacerse notar, anotan y, por ello, apuntan y despuntan. De este modo, partiendo del pespunte discursivo en el que se desenvuelven —y ajustándose, a su vez, a los retales semánticos y a las costuras trazadas en la estrategia comunicativa empleada por el citado oráculo—, lo que consiguen es puntualizar vestigios y establecer marcas, invitándonos a reparar en su resbaladiza realidad: la de la huella y la de la pista, la del rastro y la de la señal. Como consecuencia de esta acción, el habla del etcétera deambula —o, tal vez, tartamudea— entre indicios e inicios, indicaciones y asomos, exhortaciones y vislumbres.

Sin embargo, conviene no engañarse. Los destellos indicativos mostrados no demuestran nada. Nada salvo inutilidades

³⁹ En la clásica ordenación de textos presocráticos elaborada por Diels-Kranz, el fragmento utilizado se halla extraído de una referencia de Plutarco y corresponde al número 22 B 93. En la versión empleada por Juan Hidalgo dicho fragmento es traducido de la siguiente manera: “El príncipe que tiene el oráculo en Delfos no dice ni oculta, hace signo solamente”.

que son, pese a todo, necesarias e insustituibles en su insustancialidad. En este sentido, ¿qué encierra el hecho de saber que un fuego de artificio es “un ano en el cielo”⁴⁰, que “en el cementerio de Gandía” hay unas zapatillas moras “o algo parecido y de loza”⁴¹ o que un seminario es, básicamente, un “depósito de semen”⁴²? La respuesta parece no admitir excesivas dudas: lo probable es que lo indicado encierre muy poco y que, si encierra algo, sea prácticamente nada. Nada y, como venimos insistiendo, todo. Un todo —o, al menos, un casi todo— que sabemos vacío o, a lo sumo, habitado por partículas redundantes, es decir, por resquebrajados cuerpos indicativos que actúan como meras señales que anuncian la fragilidad de sus propios enunciados.

En función de ello, lo que mediante estos corpúsculos semánticos estamos acotando es el espacio de lo sobrante: ese terreno de redundancias y sobrentendidos que traza el ámbito de lo superfluo, o sea, de aquello que podría no tener que quedar dicho, puesto que reitera o implica lo ya mencionado con anterioridad. Si es así, ¿no es nuestro propio discurso un decir del etcétera, aunque sin verdaderos etcéteras, que traiciona —y volvemos a reincidir en esa idea de traición a la que en un principio hacíamos referencia— el sentido que conlleva la poética emprendi-

⁴⁰ *Fuegos artificiales (un etcétera)*. Santa Cruz de Tenerife, 3 de marzo de 1981.

⁴¹ *Zapatillas moras (un etcétera)*. Gandía, 23 de febrero de 1989.

⁴² *Seminario (un etcétera)*. Las Palmas, 15 de febrero de 1986.

da por Juan Hidalgo? Además, ¿con nuestras palabras y nuestro análisis no redundamos, acaso, en un universo de sobras cacofónicas, dado que no añadimos nada a lo ya señalado? En definitiva, ¿no tendríamos, que callar y remitirnos a una lectura de signos cuya escritura respondiera a un mero decir de señales y de gestos carentes de gesticulación?



Con todo, y aunque ello sea así, conviene no olvidar una última cuestión. Puesto que los etcéteras no solo documentan eventos —tornándolos públicos—, sino que también vertebran indicios —lleguemos o no a conocer el alcance de los mismos—, se ha de tener presente que la propia formulación del etcétera —de forma similar a como sucede con cualquier mundo y, quizás, con cualquier condón— plantea un eje discursivo paralelo. Un eje que, sustentado en una paradójica omisión, está indirectamente aludiendo, mediante su propia ausencia, a todo aquello que también podría haber quedado registrado y puntualizado en su enunciado, ya que todo suceder —si se nos permite la expresión— encierra la posibilidad de lo *etceterizable*.

Si, como acabamos de observar, en el volumen publicado en 1982 nuestro artista partía de la referencia a Heráclito, en el libro que es editado en 1971 vamos a encontrarnos con un texto que, sin duda, puede resultar de gran interés de cara a efectuar una última aproximación al hacer de lo *etceterizante*. El texto en cuestión —situado en la página previa a la cita inicial en la que se transcriben, tanto en griego como en

castellano, unos versos de Constantino Kavafis— recoge la siguiente anécdota: “Mi madre me contó que cuando estuvo en La Mancha con sus padres y hermanos, de pequeña, pedía en la tienda «el algo» después de hacer una compra. —Deme vd. el algo, decían. Y el tendero les daba unas pastillas de limón, unas habas secas, algo. Yo también le doy este algo”.

Para Juan Hidalgo el etcétera —y con él el arte— no es más que un simple algo. Un algo que podría no ser ni estar, pero que, por un extraño juego de manos, como pasa con las manos que aparecen en la ya reseñada acción fotográfica de *Hombre, mujer y mano*, resulta esencial. Esencial y, si nuevamente nos apoyamos en Duchamp, infraleve, es decir, hecho de humo y de aire. Tan de aire como el canto que “después de dejar a Félix de madrugada, un ruiseñor [ejecutaba] en la Plaza de Olavide”⁴³.

En este sentido, y de forma paralela a como sucedía con aquel algo ofrecido por los tenderos manchegos —un algo parco y enjuto que, en modo alguno, constituía el grueso de la compra—, el etcétera se sabe marginal y periférico, o sea, ubicado en los imprecisos y también indecisos aledaños de lo artístico y, por ello, alejado no solo del meollo sustancial que pretendidamente se atribuye al arte, sino también de la correspondiente capitalidad discursiva que se le otorga.

A través del etcétera se constata una lejanía y se asevera una distancia: aquella que conlleva reconocerse en las pedanías de lo artístico y en los lindes de su imperio, unos lindes y pe-

⁴³ *Esta noche (un etcétera)*. Madrid, 11 de febrero de 1989.

danías en los que la única fonda existente ofrece, cuando cae la noche, el postre ficticio de una imaginaria cena. De ahí que el ayuno que trae aparejado el decir del etcétera atestigüe el transcurso de un mero algo, o sea, el discurso generado en torno a un vestigio que deviene huérfano, un vestigio que —encontrándose vinculado a lo que es o a lo que fue— no es otro que el algo del suceder y el de lo sucedido.

Curiosamente, y a diferencia de lo argumentado por Roland Barthes al enfrentarse al noema que constituía el hecho fotográfico analógico —un noema que se articulaba en torno a tres premisas: “esto ha sido”, “la cosa ha estado allí” y “alguien ha visto el referente”—, en el caso del etcétera, lo documentado ya no alude tanto a lo sido, como a lo ostensible —a algo que, asimismo, se evade del *studium* y del *punctum*—. De este modo, el documento obtenido se encamina más que al reconocimiento de un registro o a la inmediatez referencial del mismo, al propio hecho de referenciar el sentido anodino y banal que posee lo examinado.

Debido a ello, el etcétera dice lo dicho —y también lo hecho— y, a su vez, dice lo que no se dice pero que está ahí —o sea, no tanto lo que está en el mundo del discurso, como en el propio curso y transcurso del mundo—. Y lo hace acumulando atestados icónicos y verbales que parecen actuar como pruebas determinantes de algo que, en el fondo, no constituye el grueso de nada, puesto que lo recogido actúa como señal, pero como señal carente de representación y representatividad. Una señal que, como ya venimos reiterando, juega de forma simultánea con lo soez y con lo exquisito, con lo burdo y con

lo reflexivo. Algo que fácilmente se reconoce en dos ejemplos con los que deseamos finalizar.

El primero de ellos lleva por título *Una voz (un etcétera)*. Se trata de un trabajo que, realizado en Madrid y fechado en el mes de septiembre de 1967, constituye probablemente el etcétera más extenso —a nivel textual— de los realizados por Juan Hidalgo. En el mismo el autor nos ofrece una compleja y ardua reflexión en torno al ser y al tiempo en la que, siguiendo pautas de resonancias budistas, nos encontramos con una serie de preguntas —salmodiadas en diversos momentos del texto— que plantean cuestiones como: “¿Es el ser el que camina por el tiempo o es el tiempo el que camina por el ser?”. O también: “¿Por qué fijarnos o adherirnos a un accidente físico o psíquico que pasamos o que nos pasa?”. O, por último: “¿Podemos considerar que cualquier acción sea contraria a su igual o viceversa?”.

Como contraposición a este ejemplo, nos tropezamos con lo recogido en *Relaciones amorosas de María y José (un etcétera)*, un texto de título nada ambiguo que, al igual que el precedente, también se realiza en Madrid, aunque en una fecha más tardía: la del 31 de mayo de 1989. El etcétera dice así: “Siendo virgen María y sodomita José, se la enfilaba en el culo cuatro o más veces al día con gran placer”.

El etcétera, si nos ajustamos a lo señalado, huye de la relevancia y de la trascendencia, situándose en los confines de lo semánticamente saturado. Ello no es óbice para que el mismo sea como la ya aludida “roña de un pie que no se ha lavado jamás”, es decir, como una inmundicia, poco importa su visibilidad o no, que según se sugiere en otro texto, nos puede estar

diciendo también que “aunque no tengo nada”, esa desposesión no impide afirmar que “me gustan las cosas bellas”⁴⁴.

Y es que, en efecto, el arte —y con él el etcétera— es esto. Ni más ni tampoco menos. Algo tan sencillo como un *ready made* que se hace no ya con objetos o con sonidos encontrados, sino con fragmentos que, dotados sin duda de intensidad, se saben también ridículo tesoro. Un tesoro hecho con trozos de vida y también de muerte: con el aire de un suspiro que se exhaló junto a una ventana por la que la mirada vagaba perdida, o con los restos de un suceso —materializado o no— que acaeció un 20 de noviembre. Un tesoro, en último extremo, en el que se recogen desapariciones y, sobre todo, apariciones. Apariciones profanas —por supuesto—, pero que a la par son sagradas. Tan sagradas como furtivos abrazos de palabras que nos ciñen, como recipientes de vidrio llenos de flores secas rojas, o como el rumor del mar que llega en primavera —y a que él inexorablemente lleva—.

Lo acumulado, por tanto, son como las líneas temblorosas que recorren unos cuadernos —¿obras completas?— que escritos a mano con un inesperado e impronunciable amor permanecen apilados, aguardando en silencio —siempre a la espera, siempre expectantes—. Unos cuadernos que, pese a todo, dicen no solo que se ha dicho y que se dice, sino que hemos dicho y que decimos y que, por tanto, continuaríamos diciendo. Diciendo que se ha vivido y que hemos vivido y que, por ello,

⁴⁴ *Amor (un etcétera)*. Madrid, 15 de febrero de 1986.

desearíamos continuar viviendo. Algo que en sí mismo carece de sentido, pero que, sin embargo, constituye el único sentido posible. ¿Insignificante, verdad? Insignificante, sí, aunque también vital. ¿Ridículo, no? Ridículo, sí, pero esencial en su vacua plenitud.

Entonces, ¿qué propone Juan Hidalgo? La verdad es que, como confesábamos al inicio, nunca lo hemos sabido. Y, además, si lo supiéramos, tal como él mismo apuntó, ¿no resultaría ocioso tener esa certeza? En este sentido, que nadie piense que a través de lo dicho se puede tener alguna idea precisa sobre lo que los etcéteras comprenden. Y ello es así debido a que la lectura que hemos efectuado no responde más que a un tendencioso ardid. Una argucia, acaso torpe, para no hablar de lo que debiera haberse hablado. Tal vez de lo indecible de todo aquello que, haciéndonos, no llegamos a entender. O que, incluso, aunque sospechemos de su hacer, dejamos incomprensiblemente que transcurra sin transcurrir.

A pesar de esta circunstancia parece que en lo apuntado hay algo que, pese a todo, puede considerarse fiable: con Juan Hidalgo siempre nos encontramos sin nada. O sea, con algo. Ese todo —esa nada— que nos recuerda que en un momento dado alguien dijo: “Gracias Señor porque esta mañana el agua estaba fresca y el jabón olía bien”⁴⁵. Un hecho tan contundente como saber que: “Entre Basilea y Bruselas en el avión de hélice «EMB 120/Brasilia» de la compañía Sabena, me corté las uñas

⁴⁵ *Una noche alguien dijo (un etcétera)*. Las Palmas, 22 de diciembre de 1988.

de las manos entre las 10 menos 10 y las 10 de la mañana”⁴⁶. Constatación, esta última, tan sustancial —aunque, acaso, no tan nutritiva— como la recogida en este otro etcétera con el que seguro que a Juan Hidalgo —y aquí nos consta que tampoco cabe excesiva duda— le hubiera encantado concluir: “Al levantarme me como siempre un coño o una polla”⁴⁷.

⁴⁶ *Entre (un etcétera)*. En el aire, 19 de junio de 1990.

⁴⁷ *Comer (un etcétera)*. Madrid, 17 de octubre de 1989.



EN(UN ETCÉTERA)

NI CON HAREN.
PARA TINA Y DAVID
MADRID, 24 AGOSTO 1988

recorrido epistolar,
a modo de apéndice,
para cuando no sepa qué hacer ni qué decir

Las siguientes páginas recopilan parte de la correspondencia que nos fue remitida por Juan Hidalgo entre los años 1981 y 1990. A través de una selección de dieciocho cartas, tarjetas ZAJ o postales, la documentación adjunta comprende las fragmentarias huellas de una trayectoria que, durante una década, se desplazó no solo entre nombres propios e impropios y entre diversas ciudades de dos penínsulas y un archipiélago, sino también entre domicilios perdidos y vidas sin olvido.

Carta fechada y remitida desde Santa Cruz de Tenerife el día 13 de abril de 1981. En la misma se responde a la solicitud de compra, así como al importe —referencia testicular incluida—, de algunas de las autoediciones ZAJ, en concreto, *Viaje a Argel* (1967), *Arpocrate seduto sul loto* (1968) y *De Juan Hidalgo* (1971). Estos tres volúmenes, compuestos y supervisados de manera harto minuciosa por Juan Hidalgo y Walter Marchetti, constituyen, junto con *La caída del avión en el terreno baldío* (1967) de José Luis Castillejo, el núcleo central de las publicaciones ZAJ. Las citadas obras, pacientemente ejecutadas, fueron llevadas a cabo con estructural precisión, acompasado ritmo y tipográfico primor en los talleres de la diligente imprenta Artes Gráficas Luis Pérez de Madrid, situada durante aquellos años en la Calle san Bernardo, un espacio que ZAJ transformó en lugar cotidiano de peregrinación editorial.

santa cruz de tenerife, 13.04.81

amigo david, al regresar de italia hace pocos días me encontré con tu carta. siento no haberte podido contestar antes.

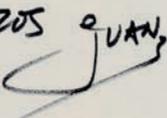
aquí en tenerife tengo solamente ejemplares de "viaje a argel" y de "de juan hidalgo". así es que de momento sólo te podría enviar estos dos. el precio de amigo que te puedo hacer es de mil pesetas libro. hasta ahora se estaban vendiendo a 2.500 pero como me quedan muy pocos y me costaron un cojón los vendo ya a 3.000.

si te siguen interesando - yo te los enviaría como "libros certificados por avión" - gírame a mi apartado de correos 2.400 pts. y los recibirás a vuelta de correo. las 400 pesetas son para los gastos de envío.

más adelante cuando tenga oportunidad de pasar por madrid te podría también enviar el de walter marchetti "arpocrate seduto sul loto". los tengo allí.

es posible que este verano esté por la península y puede que pase por valencia. si así fuese nos veríamos.

salúdame a Bartolomé Ferrando y amigos. gracias por todo y ¡hasta pronto!

ABRAZOS 

JUAN HIDALGO
APARTADO DE CORREOS 10.622
SANTA CRUZ DE TENERIFE

Carta fechada en Santa Cruz de Tenerife el día 29 de abril de 1981, aunque remitida al día siguiente desde la citada ciudad canaria. Contiene un comentario sobre el origen valenciano de Josefa (Pepa) Codornú, fascinada lectora, entre otros autores, de Friedrich Nietzsche y madre del artista a la que, según el propio Juan Hidalgo recogió en un etcétera fechado en marzo de 1981 con motivo de su fallecimiento en febrero de dicho año, “todos [...] querían”. Asimismo, la carta recoge una alusión a los estudios pioneros en torno a ZAJ emprendidos por el músico y también musicólogo Llorenç Barber, así como a las grabaciones —con los medios de la época— de las conversaciones mantenidas entre ambos de cara a la elaboración de un proyecto editorial que, finalmente, no llegó a cuajar.

santa cruz de tenerife, 29.04.81

amigo david, gracias por tu carta y por el envío de las 3 mil pe-
setas que me llegaron ayer. en este momento está en
santa cruz llorenç barber que dará mañana un concierto en la univer-
sidad de La Laguna. la estancia de barber me ocupa un poco por que
hemos estado trabajando intensamente en una biografía que sobre mí
le ha encargado el departamento de música de la universidad de ovie-
do. no sé si sabes que llorenç cuando terminó sus estudios en la
complutense de madrid con una tesina la hizo sobre ZAJ, ahora y si
bien se trata de una biografía, al hablar de mí, hablará también de
ZAJ por ser parte integrante de mi proceso vital - de mi historia-.
creo que con lo de hoy - trabajamos con cassettes - hemos terminado
nuestras charlas y así intentaré mañana enviarte los libros. si no
me fuese posible hacerlo ya mañana te los enviaré pasado. los li-
bros te llegarán certificados por avión y te enviaré una xerocopia
del recibo de certificación por si acaso.

te agradezco el placer y el goce que te pueda producir mi trabajo.
es un honor.

saluda a bartolo de mi parte y será cierto que si me acerco por va-
lencia - no sé si sabéis que mi madre era valenciana así como toda
su familia - / - me llamo Codorníu -os avisaré antes si el viaje fue-
se pensado o al llegar si se tratase de un imprevisto. tengo el te-
léfono de bartolomé.

¿qué más? mis mejores de-seos para vuestro trabajo tanto individual
como de grupo y gracias nuevamente a ti también por todo.

ABRAZOS
JUAN

Carta fechada en Milán el día 18 de febrero de 1984 y con remite desde el domicilio de Walter Marchetti en Viale Toscana, 19. La misiva responde al envío de las dos versiones —una extensa y otra reducida— del primer artículo que, sobre Juan Hidalgo, el autor del presente volumen publicó en el periódico valenciano *Noticias al Día*. Ambos textos, a su vez, serán reenviados por el artista a Intrapresa, cooperativa cultural dirigida por el prematuramente desaparecido Gianni Sassi, fundador en 1972 del mítico sello discográfico Cramps Records en el que Juan Hidalgo había editado en vinilo *Tamaran* (1974) y *Rrose Sélavy* (1976), pieza para seis fuentes sonoras concebida como “un eccetera ZAJ senza fine”. Sobre la errata en el título del artículo publicado, un desliz que ni tan siquiera llega a ser zigzagueante y que Juan Hidalgo califica de divertido, emplazamos al comentario efectuado en el apéndice bibliográfico del presente volumen.

MILANO, 18.02.84

QUERIDO DAVID, ME LO HE PASADO "BOMBA" LEYENDO LAS 2 VERSIONES DE TU "ARTÍCULO" - MÁS BIEN ENVIADO -. ME HA SORPRENDIDO MUCHO POR QUE NO ME LO ESPERABA. ES DE LO MEJOR QUE SE HA ESCRITO SOBRE ZAJ. ¡GRACIAS! Y GRACIAS TAMBIÉN POR QUE YO HE APRENDIDO MUCHAS COSAS SOBRE EL.

POR EL MOMENTO PASARÁ A "INTRAPRESA" - LA COOPERATIVA CULTURAL - QUE DIRIGE GIANNI SASSI. ESTA TARDE LE VERÉ Y LE HABLARE DE EL Y SE LO ENSEÑARÉ. QUEDARÁ EN EL ARCHIVO Y PIENSO SE - QUE EN UN MOMENTO OPORTUNO - CUANDO HAGAMOS ALGO ZAJ POR AQUÍ - LO USAREMOS. LO TRADUCIRÉ. / POR OTRO LADO HAREMOS FOTOCOPIAS Y LO IRÉ ENVIANDO A QUOTE QUE SE QUE LES PUEDES INTERESAR YA - DANIEL CHARLES, ETC... - Y A OTROS QUE LES VA A JODER. ¡QUE BIEN!

POR AHORA ESTOY, POCO A POCO, ESCRIBIENDO UNA MÚSICA INSTRUMENTAL PARA EL GRUPO "LIM" DE MADRID CON QUIENES ESTOY EN DEUDA DESDE HACE AÑOS. DE TRABAJO NO SE VE NADA HASTA PRIMAVERA. ITALIA ESTÁ TAMBIÉN "EN CRISIS" Y NO ENCONTRAMOS TRABAJO FÁCILMENTE.

LA ERRATA ERA TAMBIÉN DE TODAS FORMAS, DIVERTIDA: ZIN - ZAJ. (EN CANARIAS SE PRONUNCIARÍA: SIN - SAJ).

¿TU OTRA DIRECCIÓN, LA DE PÉREZ GALDÓS, ERA LA DE TUS AÑOS O ERA TUYA? SIEMPRE ES BUENO TENER 2 DIRECCIONES. (SE IGNORAN LOS CAMBIOS DOMICILIARIOS).

HOY ES SÁBADO Y WALTER NO ESTÁ EN LA OFICINA. EL LUNES TE LEERÁ.

ESTAREMOS EN CONTACTO.

FUERTES ABRAZOS PARA TINA Y PARA TI

JUAN

TE TENDRÉ AL CORRIENTE.

Carta fechada en Milán el día 1 de mayo de 1984 y con remite desde el domicilio de Walter Marchetti. Se alude a la inminente celebración del festival *Milano Poesia. Festival internazionale di poesia, video, musica, performance, danza e teatro*, así como a la participación en el mismo del poeta experimental Bartolomé Ferrando. El festival, que contó con la gestión del anteriormente mencionado Gianni Sassi, tuvo en *Milano suono. Inventario dei percorsi musicali nella metropoli degli anni '80*, celebrado en 1982, su principal antecedente, y de hecho se considera a este germinal evento como su primera edición. *Milano Poesia*, respondiendo a un evidente planteamiento anartístico y transdisciplinar, contó en diversos momentos con el asesoramiento de Juan Hidalgo. En la actualidad continúa celebrándose, aunque bajo el nombre de *Festival Internazionale di Poesia di Milano*. En la página web de la edición de 2018 puede leerse: “Siamo, come siamo sempre stati, poeticamente indipendenti”.

MILANO, 01. 05. 84

QUERIDO DAVID, ANTES DE AYER DE VUELTA A MILÁN DES-
PUÉS DE UNOS 15 DÍAS DE AUSENCIA + 0 -
ENCONTRÉ TU CARTA QUE CONTESTO.

CONTENTO DE QUE, INDIRECTAMENTE, MI CONTESTACIÓN A TU ARTÍCULO SOBRE EL CONCIERTO TE HAYA ANIMADO A ESCRIBIR MÁS. TENME AL CORRIENTE, CUANDO TE VENGA BIEN, DE TUS COSAS.

COMO SABRÁS BARTOLOMÉ VIENE A MILÁN PARA "MILANOPOESIA" QUE TENDRÁ LUGAR DEL 21 AL 26 - COMPRENDIDOS - DE ESTE MES. ESPERO QUE QUEDE CONTENTO DE LA VISITA. YA TE LLEVARÁ PROGRAMA E INFORMACIÓN. PARECE QUE CADA AÑO TENDRÁ LUGAR ESTA MANIFESTACIÓN ESPECIALMENTE SI EN ESTE FUNCIONA BIEN. YA TE CONTAREMOS.

TOMO NOTA DE VUESTRA DIRECCIÓN.

EN MILÁN, DESPUÉS DE UN INVIERNO DE NORMAL ADMINISTRACIÓN, CON LA LLEGADA DE LA PRIMAVERA PARECE QUE SE MUEVEN MÁS COSAS. ACTUALMENTE TENEMOS UN BUEN CICLO DE TEATRO CONTEMPORÁNEO ITALIANO, EXPOSICIONES MÁS INTERESANTES Y, COMO NO, "MILANOPOESIA" QUE PRESENTA EL TRABAJO DE MUCHOS "ARTISTAS" DE MUCHOS PAÍSES. ES LA OCASIÓN DE INTERCAMBIAR INFORMACIÓN CON MUCHA GENTE QUE SÓLO EN ESTAS CIRCUNSTANCIAS PUEDES ENCONTRAR. ¿QUÉ TAL POR VALENCIA? ¿HAY PROYECTOS? ESPERO QUE DENTRO DE ALGÚN TIEMPO LA POLÍTICA EN IBERIA DEJE UN POCO MÁS DE ESPACIO A "LA CULTURA" - A LAS PROPUESTAS DE OTRO TIPO.

ABRAZOS PARA TINA Y PARATI

JUAN

Carta que, realizada en papel cebolla, se encuentra fechada en Madrid el día 21 de septiembre de 1984, poco tiempo después de que Juan Hidalgo se instalara de nuevo en la ciudad en la que veinte años antes ZAJ había realizado sus primeras acciones. Hipotéticas comodidades hogareñas al margen, queda patente en estas líneas el interés por el erotismo y la pornografía, tan presente —y persistente— en la vida y en la obra de nuestro artista. Este hecho, que se une a un deseo de raigambre fotocopiadora que se muestra respetuoso con la economía ajena, centra su coartada en esta ocasión en una excusa literaria.

MADRID, 21.09.84

AMIGO y QUERIDO DAVID, NO SÉ SI TE HAS VISTO ÚLTIMAMENTE CON BARTOLOMÉ y SI SABES QUE ESTE AÑO - CURSO - LO VOY - SEGURAMENTE - A PASAR EN MADRID. ASÍ, YA INFORMADO TE ENVIÓ MI DIRECCIÓN: { J. H.
{ LINNEO, 13-2º, D
{ 28005 MADRID

{ POR FAVOR,
NO DEJES DE
PONER 2º, D.

NO TENGO TELÉFONO. / LUEGO YA SABES QUE SI VIENES POR MADRID ME GUSTARÍA VERTE Y CHARLAR CONTIGO. AQUÍ HAY SITIO PARA 1 PERSONA Y SI NO QUIERES GRANDES COMODIDADES TE PUEDO ALOJAR.

ADENÁS, YA SÉ POR BARTOLO QUE ESTÁS ESCRIBIENDO LITERATURA (PORNO)-ERÓTICA COJONUDA y COMO A MÍ ME ENCANTA EL MUNDO DEL EROTISMO y LA PORNOGRAFÍA ME GUSTARÍA PODER LEER ALGO TUYO. ¿PODRÍAS FOTOCOPIARME ALGO? (TE PAGARÍA yo LOS GASTOS).

OTRO RUEGO: ¿PODRÍAS MANDARME UNA BUENA FOTOCOPIA DEL ARTÍCULO QUE TÚ ESCRIBISTE DESPUÉS DE MI ZAJ EN VALENCIA? NECESITO TU ARTÍCULO COMPLETO (NO EL DE LA PRENSA). TENGO QUE ENVIAR MATERIAL A VARIOS SITIOS y ME GUSTARÍA INCLUIRLO. POR UN DESCUIDO ME DEJÉ EL QUE ME ENVIASTE EN MILÁN.

¡AGRADECIDO! ABRAZOS PARA TI
y PARA TINA JUAN

Carta en papel cebolla fechada en Madrid el día 7 de noviembre de 1984. La falaz separación entre erotismo y pornografía, debate moralista que en aquellos años se tamizaba desde las fronteras, harto discutibles, entre el buen y el mal gusto, es planteada por Juan Hidalgo, quien se decanta, sin duda alguna, mucho más que por la turbación, por la masturbación. De ahí su interés por la literatura que es leída con una sola mano. En relación a ello, si movidos por la ociosidad trasladamos este interés al ámbito visual y sonoro, podemos preguntarnos: ¿cómo sería un arte visto con un solo ojo?, ¿y una composición escuchada con un solo oído? Este planteamiento, cercano al del clásico *kōan* que alude al sonido que produce una sola mano al golpear una palma sobre otra, se enlaza con la referencia que en la carta se efectúa a la finalización de *Palpiti*. Dicha pieza, compuesta para clarinete, piano,

MADRID, 07.11.84

QUERIDO DAVID, SIENTO HABERME RETRASADO TANTO EN
CONTESTARTE. RECIBÍ EN SU MOMENTO
TU CARTA DEL 24.09.84 Y HACE UNOS DÍAS UN AMI-
GO MÚSICO QUE HABÍA PASADO POR MILÁN ME TRAJÓ
UNA CANTIDAD DE CORRESPONDENCIA ENTRE LA QUE
ENCONTRE EL OTRO EJEMPLAR DE "REFLEJOS" Y SU
CARTA CORRESPONDIENTE. ASÍ ES QUE TENGO 2
EJEMPLARES. SI NECESITAS UNO DE ELLOS SÍME-
LO Y TE LO ENVIARE A VUELTA DE CORRED.

EN CUANTO A "REFLEJOS" CREO QUE SE AJUSTA
PERFECTAMENTE AL JUICIO QUE DAS DE ÉL. PARA
MÍ EBAS FRONTERAS PÚDICAS ENTRE EL EROTISMO
Y LA PORNOGRAFÍA NO EXISTEN. ASÍ QUE SIENDO PRO-
BABLEMENTE (MUCHO) MÁS PORNOGRÁFICO QUE TÚ
DESEARÍA QUE SI ESCRIBES MÁS, DENTRO DE ESA
LÍNEA, FUESE -AUNQUE TURBADOR- MÁS MASTUR-
BADOR (NB.- ESTO ES SÓLO UNA OPINIÓN O DESEO
MUY PERSONAL).

FELICIDADES POR EL PREMIO DE-
SERVIDO QUE GANER MUCHOS MÁS. SIENTO QUE LO
DE SU PUBLICACIÓN SE RETRASE TANTO. LA INFOR-
MALIDAD ES UNA DE LAS MEDIDAS DE ESTE
PAÍS.

GRACIAS TAMBIÉN POR TU ARTÍCULO QUE YA
ESTÁ FOTOCOPIADO Y ENVIADO.

POR MI PARTE
ESTOY EMPEZANDO LA COPIA EN LIMPIO Y DEFINI-

vibráfono, violín y violonchelo, toma como punto de partida, según señaló el propio Juan Hidalgo, cincuenta tanka japoneses —breves composiciones poéticas de cinco versos—. Tras vincular *Palpiti* a *Zajrit*, otra obra musical de 1983 que también surgía de otros cincuenta tanka, Juan Hidalgo escribirá para el programa de mano de *Palpiti*: “Me doy cuenta que no he explicado nada de la trama técnica de esta música ni de su estructura, ni tampoco de cómo utilicé como base los textos japoneses: todo eso tiene que ver con el oficio. La música es solo para escuchar”. Para escuchar, añadimos ahora, pero también para ver u oler. Al igual que *Blue music* o *Piano invertido* (homenaje a *George Maciunas*), una doble instalación, en realidad “2 cosas”, que nuestro artista propone para la XVII Bienal de São Paulo.

(2)

TIVA DE LA PARTITURA DE UNA MÚSICA - "PALPI-
TI" = (LATIDOS) - QUE SE VA A ESTREAR EN
MILÁN A FINALES DE ENERO Y QUE TEN-
DRÍA QUE ENTREGAR - (ENVIAR) - A FINA-
LES DE ESTE MES. TODO ESTE TIEMPO, DES-
DE MI LLEGADA A MADRID ESTOY TRA-
BAJANDO EN ESTO QUE ME OCUPA DEMASIADO.
ESTOY DESIENDO ACABAR CON ELLO PARA DE-
DICARME A COSAS MÁS PLACENTERAS.

SIEMPRE
NO TENER TELÉFONO PERO SI DECIDES O TIE-
NES QUE VENIR POR MADRID CON TINA AÚ-
SIEMPRE CON TIEMPO. AQUÍ HAY SITIO PARA
1 PERSONA CON COMODIDAD Y PARA 2
CON UN POCO MENOS DE IDEAL. ASÍ QUE
COMO NO CREO QUE TENGÁIS PUNETAS,
YA SABÉIS DONDE TENÉIS UNA CASA.

.....Y NADA MÁS..... SALVO QUE TE
ENVÍO 2 COSAS QUE HICE PARA LA BIENAL
DE SÃO PAULO.

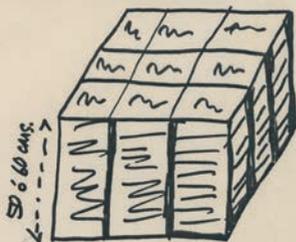
FUERTES ABRAZOS
PARA TI Y TINA
¡HASTA MUY PRONTO!
ESPERO.....

JUAN

RECUERDOS A
BARTOLO Y VICENTE FUENMAYOR Y LIDIA.

BLUE MUSIC

SOBRE UNA TARIMA DE NO MENOS DE
20 CENTÍMETROS DE ALTO COLOCAR
9 MONTONES DE 50 ó 60 CENTÍME-
TROS DE ALTURA DEZ MISMO EJEM-
PLAR DE CUALQUIER REVISTA
PORNOGRÁFICA, ÉTERO Y HOMO-
SEXUAL.



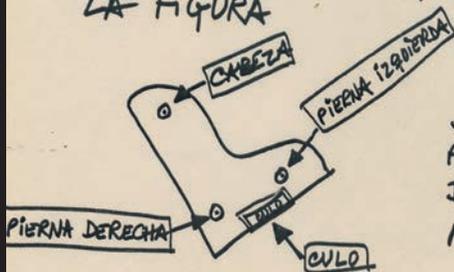
JUAN HIDALGO
PARA LA XVII BIENAL DE SÃO PAULO
MILANO, SEPTIEMBRE 1983

PIANO INVERTIDO (HOMENAJE A GEORGE MACIUNAS)

COLOCAR SOBRE UNA TARIMA DE UN METRO O UN METRO DIEZ DE ALTURA UN PIANO DE CUARTO O MEDIA COLA AL REVÉS.

ESCRIBIR SOBRE 4 TARJETAS ADHESIVAS LO SIGUIENTE:

PIERNA DERECHA, EN UNA; PIERNA IZQUIERDA, SOBRE OTRA; CABEZA, EN LA TERCERA; Y CULO SOBRE LA ÚLTIMA, Y PEGARLAS COMO INDICA LA FIGURA



JUAN HIDALGO
PARA LA XVII BIENAL
DE SÃO PAULO
MILANO, SEPTIEMBRE 1983

Postal remitida por carta el día 6 de septiembre de 1985. El otoño e invierno de aquel año Juan Hidalgo se instaló en la ciudad alicantina de Alcoy, concretamente en casa del músico y compositor Javier Darías. Se da la circunstancia de que, en 1981, el primer LP publicado por este autor había quedado integrado como un triple volumen (números 16, 17 y 18) dentro de la colección Nueva Escritura, dependiente de la editorial pamplonesa Euskal Bidea. Esta más que *rara avis* editorial, impulsada por el ya desaparecido poeta experimental y agitador cultural Ángel Cosmos, producirá ese mismo año y como volumen doble (números 19 y 20) *El jinete solitario*, el libro-homenaje que —bajo formato de disco de cartón— el también fallecido Nacho Criado dedicó en 1981 a Juan Hidalgo, convirtiendo a este en un jinete que “reflexiona, mientras contempla la llegada y el alejamiento de su espectro”. El doble vinilo de Javier Darías al que se ha hecho referencia carecía propiamente de título, salvo que se tomara como tal el del nombre del músico o el de las cuatro obras recogidas en el mismo: “Vidres I, II, III” (1978), “El juego de la fuga” (1978), “Alogías. Tema y variaciones” (1979) y “Estructuras para un poema de Ángel Cosmos” (1980).



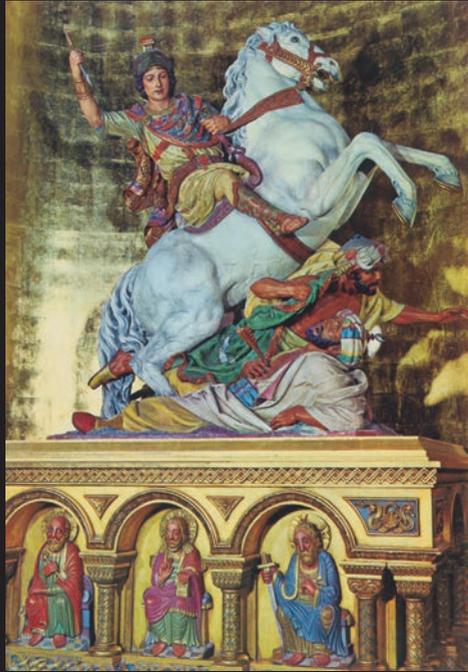
QUERIDOS TINA Y DAVID,
 PASÉ POR VALENCIA EL
 2 DE AGOSTO Y LLAMÉ AL
 NÚMERO DEL TRABAJO DE
 TINA PERO ME DIJERON
 QUE YA NO TRABAJABA
 ALLÍ. VI A BARTOLO Y ME
 DIJO TAMBIÉN QUE OS HA-
 BÍAIS CAMBIADO DE CASA.
 IBA PARA PAMPLONA EN
 CUYO FESTIVAL HICIMOS UN
 ZAJI Y OTRAS COSAS DEL
 SAL 9 DEL MISMO MES.
 LUEGO FUIMOS A SAN SE-
 BASTIÁN Y SANTANDER. A
 LA VUESTRA HACE
 UNOS DÍAS ME

QUEDÉ EN CASA DE VICEN-
 TE FUENMAYOR Y LIDIA
 Y NOS ACERCAMOS A LA CA-
 SA DE LOS PADRES DE DAVID
 PARA TENER NOTICIAS VUESTRAS
 TRAS PERO NO HABÍA
 NADIE. SENTÍ MUCHO NO
 VEROS. ENVIADME POR
 FAVOR VUESTRA NUEVA
 DIRECCIÓN. ME GUSTARÍA
 MUCHO VEROS Y CHARLAR
 CON VOSOTROS. ESTARE
 ESTE OTOÑO E INVIERNO
 EN ALCOY. BESOS JUAN

JUAN HIDALGO
 C/O DARIAS
 PLAZA MAYOR, 4
 ALCOY (ALICANTE)

43.- ALCOY
 Surcidor Parque
 Fournisseur Parc
 Purveyor Park

Postal enviada por carta el día 23 de septiembre de 1985 desde Muro de Alcoy, localidad muy cercana a Alcoy en la que se encontraba Juan Hidalgo tras haber asistido, junto con Javier Darías, a la primera edición del Festival de Música Contemporánea de Alicante. Este festival mantuvo sus convocatorias anuales hasta la edición de 2013, momento en el que, después de veintiocho ediciones y debido a la crisis económica, uno de los escasos eventos que en nuestro ámbito territorial se hallaba dedicado a la difusión de la música contemporánea, se vio forzado a modificar su formato y desaparecer estrictamente como tal. En declaraciones publicadas en el periódico *El País* del día 23 de abril de 2013, festividad de san Jorge —cuya imagen utiliza, curiosamente, Juan Hidalgo en la postal, dado que se trata del patrón de Alcoy— este cambio de orientación “en el que durante una semana coincidían músicos, compositores, editores, programadores y profesionales”, llevará a afirmar a Javier Darías: “Es una gran pena, el festival era la mejor ventana y el único trampolín para los jóvenes talentos”.



23.09.85
 ALCOV
 San Jorge Mártir, Patrón de la Ciudad.
 Saint Georges Marigr, Patron de la Ville.
 St. George Marigr, Town's Patron.

DIAS CON MIS VIEJOS TIOS MATERNOS. DURANTE ESTA ESTANCIA GAN-DIENSE HARE ALGUNA VISITA A VALENCIA QUE-DANDO DE AUTENANO DE ACUERDO PARA UERNOS. (TENGO DIRECCION Y TEL-FONOS QUE HAREIS EN-VIADO). ESTUPENDO POR LOS GA CUENTOS!

QUERIDOS AMIGOS, GRACIAS POR VUESTRA PRONTA RES-PUESTA.

ESTA PASADA SE ACUERDO PARA UERNOS. (TENGO DIRECCION Y TEL-FONOS QUE HAREIS EN-VIADO). ESTUPENDO POR LOS GA CUENTOS!

MANA - HASTA AYER- HE ESTADO CON JAVIER DARIAS EN ALACANT ASIS- TIENDO AL FESTIVAL DE NU-SICA CONTEMPORANEA. AHORA ESTARE DE NUEVO EN AURO HASTA PRIME-ROS DE OCTUBRE FECHA EN LA QUE IRE A GANDIA A-PASAR UNOI 10 o 15

Y YA HA-BLAREMOS CON CALINA DE TODO. JAVIER Y NANI OS SALUDAN Y VO OS ENVIÓ UN GRAN ABRAZO I HASTA MUY PRONTO!

JUAN

ALMONCIGOS - POPULARIDAD AL VINO
 IMPRESO EN ESPAÑA
 REVISTA DE ESPAÑA
 Octubre Lagui. 8. 17 Ane 1985

Carta fechada en Alcoy el día 24 de noviembre de 1985. En la misma se alude al estreno el día 4 de diciembre de la ya mencionada *Palpiti* en la Casa de Velázquez de Madrid, estreno cuya interpretación corrió a cargo del LIM (Laboratorio de Interpretación Musical). Aunque la obra se había presentado en Milán el 8 de mayo de aquel mismo año, el LIM ejecutará por vez primera en nuestro país la citada composición, una obra que el periódico *ABC* del 6 de diciembre de 1985 vinculaba musicalmente a “quien es figura capital y de avanzadilla en todos los capítulos de nuestra creación actual”. El Laboratorio de Interpretación Musical, fundado en noviembre de 1975, se fraguó a partir de Jesús Villa Rojo —director del mismo—, Esperanza Abad y Rafael Gómez Senosiain. En muy pocos años el LIM se convirtió en un importante foco en la difusión de la música contemporánea, contando entre sus miembros honorarios a compositores como György Ligeti, Olivier Messiaen, Goffredo Petrassi y Karlheinz Stockhausen. Recordemos, tal como el propio Juan Hidalgo escribía, que *Palpiti* —al igual que *Zajrit*— había surgido “después de haber leído y leído, hace años, la traducción italiana que Marcello Muccioli hizo de *La centuria poética*, una antología privada de cien tanka o más vulgarmente waka, poesías breves japonesas, atribuidas a Fujiwara Teika”. Al margen de los comentarios en torno a *Palpiti* y a Tomás Llorens, el sesenta y nueve al que se alude en la misiva, guarda relación con el libro *Un 69 y otros relatos*. Se trata de una obra inédita que, junto con *Reflejos*, texto citado en anteriores cartas, contribuye a generar una cierta incertidumbre —más textual que sexual— en la producción escrita del autor de estas páginas.

ALCOY, 24.11.85

QUERIDO DAVID, EL PASADO DÍA 20 ESTUVE UNAS HORAS EN VALENCIA PARA RESOLVER UN PROBLEMA DE PELAS CON LA CONCEJLERIA DE CULTURA PERO NO PUDE CASI HABLAR CON TOMÁS LLORENS. VOLVERÉ A PASAR POR VALENCIA EL PRÓXIMO VIERNES 29 DE PASO PARA MADRID EN DONDE EL DÍA 4 DE DICIEMBRE ESTRENA EL GRUPO DE CÁMARA "LIM" EN ESPAÑA "PALPITI". EL SÁBADO 30 SALDRÉ ENTONCES PARA MADRID EN EL "AUTO RES" DE LAS 10 DE LA MAÑANA.

QUEDEMOS PUES DE ACUERDO PARA VERNOS EL VIERNES 29. LLEGARÉ A VALENCIA EN EL TREN DE ALCOY SOBRE LAS 13'30 MÁS O MENOS Y ME QUEDARÉ ESA NOCHE EN CASA DE VICENTE Y LIDIA. LLAMA A VICENTE Y PODEMOS QUEDAR PARA VERNOS EL VIERNES 29 POR LA TARDE O NOCHE. HABLAREMOS DE LO DE TOMÁS LLORENS. DE LOS LIBROS EL 2º (ÚLTIMO) MÚY EL DE WALTER NO TENGO NINGUNO EN ESTE MOMENTO. CUANDO VUELVA DE MADRID TRAERÉ EL DE WALTER Y TE DARÉ UN EJEMPLAR. ¿QUÉ SABES DE TUS "69" CUENTOS? YA ME CONTARÁS.

CON BESOS PARA TINA Y PARA TI
TE DEJO HASTA MUY PRONTO

POR AQUÍ CON MUCHO
FRÍO PERO BIEN.

JUAN

Tarjeta ZAJ con fecha 10 de diciembre de 1985 que será remitida desde Alcoy por carta al día siguiente. Tras una dilatada espera, Juan Hidalgo depositará en casa del desaparecido pintor Vicente Fuenmayor un ejemplar de *Arpocrate seduto sul loto* de Walter Marchetti. El círculo que se iniciaba en la primera de estas cartas quedaba aparentemente cerrado, tras haber transcurrido más de cuatro años —y no solo los cuatro meses que siempre determinaban el acaecer de la contabilidad temporal—. Este “gran libro de la forma” que realiza el citado Marchetti se ocupa de 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”. Tras su lectura se puede constatar que nada, en verdad, queda cerrado. Ni tan siquiera los círculos. Ni las obras completas. Ni los cuadernos manuscritos, sean azules o no.

zaj

ALCOY, 10.12.85. QUERIDOS DAVID y TINA, SALÍ
CON VICENTE y LIBIA PARA MADRID UN DÍA ANTES
DE LO PREVISTO y ASÍ NO NOS HEMOS PODIDO VER.
LO SIENTO. DE MADRID TRAJE PARA TI UN LI-
BRO, EL DE WALTER QUE TIENE VICENTE EN
SU CASA. PONTE, DAVID, EN CONTACTO CON ÉL PARA
QUE LO TENGAS. EN FIN, YA NOS VIREMOS OTRA
VEZ. ¿QUE SABES DE LOS CUENTOS? ¿CÓMO
VA TODO?

APROVECHO LA OCASIÓN PARA DESAHARME
UN FELICÍSIMO y ESTUPENDO 1986 EN TODOS
LOS SENTIDOS.

BESOS PARA AMBOS JUAN,

Tarjeta ZAJ remitida desde Alcoy por carta y fechada el 22 de enero de 1986. Una vez más *Un 69 y otros relatos* es citado, así como la lectura que, realizada de manera intensiva, Juan Hidalgo efectúa del mencionado libro, un breviario —no sabemos si de podredumbre— en torno a sesenta y nueve brevísimos cuentos —o situaciones argumentativas— de acentuado carácter postsexual que, consiguientemente, deben más a Emil Cioran que a cualquier otra alusión literaria o cinematográfica. Asimismo, llama la atención la referencia versicular —y no pelviscular— que Juan Hidalgo establece al relacionar esta lectura con la llevada a cabo sobre el texto sagrado del islamismo y *Viaje a Argel*, una relación que acaso responde o, incluso, se contrapone a una cuestión musical, en tanto que afirmación y/o negación de los decursos rítmicos, melódicos y armónicos. Con todo, hay una cuestión apuntada por el artista que llama la atención, dado que se trata de algo ajeno a contenidos y narrativas, algo que, afectando meramente al paladar, alude al sabor que en la boca deja el saber: el sutil aroma que resta cuando nada resta.

ALCOY, 22.01.86.

QUERIDO DAVID, SIENTO QUE HAYAS TENIDO QUE ENVIAR TU LIBRO 2 VECES. ESTUVE FUERA CASI UN MES. ¡GRACIAS!

LO HE LEÍDO EN UNA TARDE Y UNA NOCHE, SEGUIDO. LEÍDO ASÍ TE DEJA UN SABOR DE BOCA ESPECIAL. ME RECORDÓ - NO SÉ POR QUÉ - UNA LECTURA INTENSIVA DE LOS VERSÍCULOS DE KORAN CUANDO PREPARABA "VIAJE A ARGEL". DE HECHO LOS VEO COMO TALES. ASÍ ES QUE ME PARECE ESTUPENDO. PIENSO TAMBIÉN QUE LEÍDOS DIVERSAMENTE - 1 SÓLO, AGRUPADOS POR CIERTOS TEMAS O SITUACIONES, ETC... —

RECIBIRÁS UN SABOR DE BOCA DIFERENTE AUN QUE EN GENERAL FLOTE SOBRE ELLOS LA NUBE-FILTRO DE CIORAN Y TAL VEZ ALGO NO DICHO DE VIAN (?). GRACIAS ADENAS POR LA DISTINCIÓN DE PODER COMPARTIR CON TINA ESTE REGALO • MAGNÍFICO.

zai A PARTIR DE PRIMEROS DE FEBRERO SALGO PARA CANARIAS DE VALENCIA - VOY A TRABAJAR POR ALLÁ UN MES. CRED QUE ESTARÉ EN CASA DE LIDIAY VICENTE A PARTIR DEL 30 DE ESTE MES. ME GUSTARÍA VEROS ANTES DE MI VIAJE. QUEDA CON VICENTE.

BESOS PARA TINA Y PARA TI DE JUAN

Carta fechada en Alcoy el 28 de enero de 1986 sobre el fragmento de una fotocopia con referencias, entre otros, al malogrado y prolífico autor suizo Franco Beltrametti, arquitecto, escritor, poeta, artista, performer y viajero que en 1983 participará en el ya citado *Milano Poesia* y que en 1985 fundará *Mini*, la revista más diminuta del mundo. Todo ello, sin que en modo alguno quede anulada la presencia de la capital de la comarca de la Safor en la vida de Juan Hidalgo, siquiera sea por la especial longevidad de sus tías maternas. Años después, durante la primavera del año 2010 y gracias a la excelente labor emprendida por el arquitecto Fernando Mut en la remodelación de la Plaza de Navarra, situada en el área urbana de la Playa de Gandía, Juan Hidalgo verá ubicada su escultura *Taco bola* en la citada plaza. En las populosas tardes de verano, con el mar muy próximo, los niños y niñas suelen deslizarse distraídamente por su basamento metálico.

ALCOY, 28.01.86

QUERIDOS DAVID Y TINA,
HA HABIDO UN CAM-
BIO DE FECHAS. LLE-
GARÉ A VALENCIA EL
4 DE FEBRERO POR QUE
SALGO PARA CANARIAS
EL 7.

GRACIAS POR LA
CARTA Y EL NÚMERO
DEL TELEFONO.

NOS LLA-
MANOS. OS DESEO OSNI
BENE. BESOS Y ¡HASTA
PRONTO! JUAN →

EN GANDÍA ESTARE' DESDE
EL SÁBADO 1º DE FEBRE-
RO HASTA EL 4. ESTARE'
CON MIS TIOS. OS DOY LA
DIRECCIÓN POR SI OS APE-
TECE VENIR POR ALLÍ.

Scat. 145. Relazioni della Rete
di Invece, è responsabile della
della performance di Franco
simo, C.C.P. - Garde Pr
Londà, Tommaso Ottavini,
Tom Ravaroli, Roland Saba-
dor, Maurizio Truse e Pat-
rizio Cecchi.

FAMILIA CODORNÍU
RAUSELL, 2-3º
GANDÍA
T: 287 40 85

Carta fechada en Madrid el 4 de enero de 1987, recién llegado de Parma, donde había realizado el 28 de diciembre de 1986 un concierto ZAJ con Esther Ferrer en el *Festival internazionale due dimensioni*. Se da la circunstancia de que el día 29 de ese mismo mes de diciembre había sido nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel de Santa Cruz de Tenerife, dentro de la sección de música, considerando, según se recoge en el nombramiento del día 2 de agosto de 1988, “los méritos sobresalientes que concurren en su persona y su amor a las Bellas Artes”. Asimismo, en la carta se menciona una próxima inauguración en la Galería Buades de Madrid: se trata de la exposición colectiva *Papeles*, en la que, coincidiendo con el decimotercer aniversario de la galería, expondrán un conjunto de artistas que habían trabajado con la misma. Al respecto, recordemos que en 1977 Juan Hidalgo, retomando un concierto ZAJ desarrollado en la Universidad Complutense de Madrid durante el mes marzo de 1966, había realizado un objeto múltiple titulado *Pan*. Este pequeño elemento —un panecillo guardado en una caja de 6,5 x 8 x 8 cm—, producido por la Galería Buades y dotado de 60 ejemplares, fue presentado en dicha sala el 25 de noviembre de 1977.

MADRID, 04.01.87

QUERIDOS DAVID Y TINA, HACE UN MONTÓN DE TIEMPO
QUE NO ESTAMOS EN CONTACTO.

LEGUÉ AYER DE ITALIA EN DONDE HE ESTADO 11
DÍAS - DEL 23 DEL PASADO DICIEMBRE HASTA AYER 3.
(HICE UN CONCIERTO ZAJ EN UN FESTIVAL DE MÚSICA CON-
TEMPORÁNEA EN PARMA EL 28 DE DICIEMBRE.)

DESDE LA ÚLTIMA VEZ QUE NOS VIAMOS EN VALENCIA
NO HE VUELTO A IR POR AHÍ QUE YO ME ACUERDE.
HE ESTADO, SIN EMBARGO, EN GANDÍA 2 VECES CON BRE-
VÍSIMA DIFERENCIA DE TIEMPO, POR QUE MI TÍO - EL
QUE VIVÍA CON MIS TÍAS - MURIÓ DE CÁNCER.

EL PRÓXI-
MO DÍA 8 SE INAUGURA EN LA GALERÍA BUAGES,
DE MADRID UNA COLECTIVA EN LA QUE SE EXHIBIRÁ
UNA COSA DE TODAS LAS PERSONAS QUE DURANTE SUS
13 AÑOS DE EXISTENCIA HEALOS EXPUSTO ALLÍ. SI NO
HAY CAMBIOS DE FECHA SALDRÉ PARA GANDÍA EL
9 DE ESTE MES PARA PASAR CON MIS SOLITARIAS TÍAS
UNA SEMANA O ALGO MÁS. SI ESTO ES ASÍ ME ACER-
CARE ALGÚN DÍA A VALENCIA Y YA OS AVISARÉ AN-
TES PARA VER SI NOS PODEMOS VER. TENDRÉIS MUCHO
QUE CONTARME Y YO OS CONTARÉ ALGO TAMBIÉN.

OS INFORMO QUE ESTE INVIERNO - Y POR LO PRONTO -
HASTA OCTUBRE DE ESTE NUEVO AÑO ESTARÉ FIJO EN
MADRID Y QUE MI DIRECCIÓN Y TELÉFONO SON:

JUAN HIDALGO
9/ PONCE DE LEÓN, 3-5, 1ºq.
28 010 MADRID
T: (91) 448 17 06

DE MOMENTO OS
DESEO UN AÑO 1987
ESTUAPENDO EN TODOS
LOS SENTIDOS.
¡HASTA MUY PRONTO!
BESOS

JUAN

Postal fechada en Las Palmas de Gran Canaria el día 22 de marzo de 1988 y con remite desde el domicilio del pintor Juan José Gil. Con independencia del calificativo testosteronizado que utiliza Juan Hidalgo para referirse al concierto ZAJ en el Club de Prensa Canaria, así como de su constante deambular geográfico —cuestión sobre la que no se ha incidido hasta el momento, pero que constituye algo habitual en su vida, pensemos, por ejemplo, por referirnos únicamente a un año, el del recién finalizado 1987, que Juan Hidalgo se desplazará desde Madrid a Jerusalén, Milán, Lisboa, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, Barcelona, Murcia y Parma—, con independencia de ello, repetimos, en la postal se menciona un accidente nocturno —la fractura del húmero del brazo izquierdo— que, pese a todo, no será el último que sufra nuestro artista en el transcurso de los años. Este hecho, sin embargo, no implica que el título del presente libro se halle condicionado, al menos en principio, por esta circunstancia. La fractura a la que se alude en nuestro caso, es la relativa al suceder que parece documentarse a través de la etceterización, algo similar a lo que acaece con los comentarios que acompañan a estas cartas y postales.



ISLA DE GRAN CANARIA

DIRECCIÓN: S.H. c/ JUAN JOSÉ GIL c/ Eco. GOURRIE, 37-3º

ISLAS CANARIAS 62A

Las Palmas de G.C. Al anochecer ya empieza la ciudad a vestir sus luces de fiesta.
 Las Palmas de Grand Canary. At dusk the city begins to dress herself in her evening lights.
 Las Palmas de G.C. Schon in der Abenddämmerung beginnt die Stadt ihre festlichen Lichter zu tragen.

35002 LAS PALMAS
 T. (928) 36 19 75

15 PTA
 ESPAÑA
 EUROPA

CONSIGRE

LAS PALMAS 22.03.1988

QUERIDOS TINA Y DAVID AQUÍ ESTOY EN LAS PALMAS. EL 11 DE ESTE MES HICE UN ZAJ EN EL CLUB DE PRENSA CANARIA COJONUDO, PURO HORROR DESPUÉS EN LA MAÑANITA DEL 12 ME CAÍ Y ME FRACTURÉ EL Húmero DEL C/RAZO IZQUIERDO. LO HE PARADO MUY MAL PERO TODO BONDADO YA ESTOY MEJOR. VOLVERÉ A MARRID SOBRE EL 15 DE ABRIL Y TAL VEZ ME LLEVE UN SALTO A GANDÍA Y VALENCIA. ¿QUE TAL VA TODO? COMO NO TENGO LA NUEVA DIRECCIÓN DE MAIL Y PERNANDO DECIDIDO. BESOS DE JUAN

DAVID PÉREZ

GUAL VILLALBÍ, 8-A 15
 46009 VALENCIA

EDITA: IMAGINA. S.L. FOTO: TULLIO GATTI © TEL. (928) 36 96 89

Carta tricolor fechada en Las Palmas de Gran Canaria el día 10 de abril de 1988, aunque remitida dos días después. El desenfado y humor con el que se plantea la recuperación del brazo fracturado, pese a la lentitud y el dolor que conlleva el proceso, no va a impedir la puesta en marcha de nuevos conciertos y actividades. Entre estos destaca no solo la participación, junto con Walter Marchetti, en *Tonart 88*, mediante la realización en el mes de mayo de una *Triple acción ZAJ* en la Kunsthalle de Berna, sino también la preparación y asistencia a *Milano Poesía*, que finalmente sí que tendrá lugar durante los días 19 a 25 de septiembre de 1988. Por otro lado, con el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Juan Hidalgo mantendrá una estrecha relación durante aquellos años. De hecho, en el curso 1987-1988, concretamente entre el 19 de noviembre y el 19 de diciembre de 1987 impartirá un curso —titulado *Acciones*— dentro del programa de Talleres de Arte Actual. Los perecederos y volátiles resultados del mismo se ofrecerán al público en una sesión de performances el día 7 de septiembre de 1988. En el folleto en el que se publicitaba el taller, Juan Hidalgo había dejado escrito: “[...] me ocupo principalmente de *Time and Space Music*, o sea, de *Acciones* que se desarrollan en el tiempo y el espacio o de aquellas que son como un suspiro congelado en un instante plástico”.

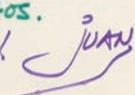
LAS PALMAS, DOMINGO 10. 04. 1988

QUERIDOS DAVID Y TINA, GRACIAS POR VUESTRA CARTA. DESPUÉS DE UN BUEN CONCIERTO ZAI, TRANQUILLO Y CORRECTAMENTE ACOGIDO CON TODO INTERÉS POR PARTE DE UN PÚBLICO SILENCIOSÍSIMO Y ATENTO, EN EL QUE COMO VERÉIS POR EL PROGRAMA HICE TANTAS GIMNASIAS, SENTÍ EL NATURAL DESEO-¡QUE IDEA GENIAL!- DE PROLONGARLO UNO O DOS MESES CON ESTE DEJARRELO ARTICULATORIO DEL BRAZO IZQUIERDO QUE HA SIDO ^{TODO} UN ÉXITO. ASÍ, AL MENOS SE LE HA ECHADO HUMOR AL ASUNTO.

MAÑANA SE CUMPLE UN MES DEL ACOTECIMIENTO Y PUEDO DECIR QUE ESTOY BASTANTE MEJORADO Y HACIENDO YA RECUPERACIÓN. VOY RECUPERANDO BIEN, MUY BIEN, PERO LA COSA ES LENTA Y DUERTE MUCHO. DENTRO DE 20/30 DÍAS MÁS TENDRÉ SOL- DADA LA FRACTURA - SEGÚN EL TRAUMATÓLOGO - Y ESPERO QUE LOS DOLORS ACTUALES HAYAN DESAPARECIDO.

Mi intención era ~~ir~~ REGRESAR A MADRID EL 28/29 DE MARZO Y SEGUIR PARA GANDÍA/VALENCIA HASTA EL 18/20 DE ABRIL. AHORA ESTARE AQUÍ HASTA ESAS FECHAS. EN MADRID TENDRÉ QUE OCUPARME - ANTES DE FINALES DE MES - DE CONTROLAR LA REALIZACIÓN DE UNA SERIGRAFÍA PARA EL "CÍRCULO DE BELLAS ARTES" Y EL 6/7 DE MAYO SALDRÉ PARA MILANO PORQUE EL 11 TRABAJAMOS WALTER Y YO EN BERNA EN EL KUNSTHALLE. DESPUÉS PUEDE QUE REGRESE A MADRID O QUE PERMANEZCA EN MILÁN HASTA PRIMEROS DE JUNIO SI SE LLEVA A CABO "MILANO-POESIA" (-AÚN NO ES SEGURO-). LO QUE ES CIERTO ES QUE EN JUNIO O ÚLTIMOS DE MAYO IRÉ PARA GANDÍA Y VALENCIA CAPITAL.

NO OLVIDO TU TESINA Y LOS MATERIALES. DESEO QUE WEITZEL CURSOS SE CONCLUYAN MUY BIEN Y OS ENVÍO MUCHOS BESOS Y FUERTES ABRAZOS PARA LOS AMIGOS.

¡ HASTA PRONTO! 

GRACIAS POR LA DIRECCIÓN DE MANU Y FERNANDO.

Postal del día 7 de marzo de 1989 que será remitida por carta desde Milán al día siguiente. En la misma figura como domicilio la Via Caposile, 2, sede de Intrapresa, la ya mencionada cooperativa cultural surgida por iniciativa de Gianni Sassi. El contenido de la postal, curioso textículo pleno de ironía y desvergonzada actitud, no solo alude a determinados hábitos analcohólicos del autor de las presentes páginas —derivados, sin duda, de una perversa dieta autopunitiva—, sino que concluye haciendo referencia a la juguetona virilidad de un mozo de sesenta y un años y medio que no solo disfruta charlando y dándole a la sin hueso, sino que también transforma a la segunda sin hueso en adminículo carente de fractura y, por ello, en inquebrantable documento dotado de envergadura.



07.03.1989

MILANO
 Darsena di Porta Ticinese
 Docks of Ticinese-Gate
 Darse der Ticinese
 Dock der Ticinese-Stadtter

GMM
 MILANO

QUERIDOS ABSTEMIOS, VUESTRO EJEMPLO HA CALADO PROFUNDAMENTE EN LAS RAÍCES DE MI SER Y TRAS SEVERA REFLEXIÓN HEHE AQUÍ, PEREGRINO, SURGANDO LAS RECONFORTANTES AGUAS MINERALES EN BÚSCA DEL PERDÓN Y DEL RECHAZO ABSOLUTO DEL ALCOHOL. NADA RETRO, SATANA! / DE ESTA GUISA TEMPRANA - MENTE ME TOMA EL LETHO Y EN EL RETDOO HASTA QUE LA LUZ ACLARE NO AIN ALGÚN PROBLEMA DE RECALENTAMIENTO CENTRAL QUE ME TRAE A MAL PARIR. / TODO CAMINO SE ANDA Y VIVE BIDS QUE ESPERO ENFERMAR TAMBIÉN ESTE APÉNDICE TRÁNSO QUE PARECE TENGA HUESO.

14057
 CON AMOR. BEBOS JUAN MODER ENTARTACIONE

Postal del día 20 de junio de 1989, remitida desde Milán en carta fechada al día siguiente. Al igual que sucedía en el caso precedente, el domicilio que aparece en el sobre es el de la sede de Intrapresa. Con un tono exultante y vitalista, Juan Hidalgo escribe esta postal cuya imagen muestra una vista, tomada desde la catedral, de la Torre Velasca de Milán, el conocido rascacielos de la ciudad italiana cuya altura supera el centenar de metros. Una vez más, la referencia fálica resulta inevitable —acaso tan inevitable como el placer que suscita al artista ese saber de naturaleza performática que deriva del aquí en el que ahora se está—. La estancia en Ámsterdam guarda relación con la participación en la Kunst Rai, la Feria Internacional de Arte de Holanda que se desarrolló entre el 24 y el 28 de mayo de 1989. En dicho evento, el tempranamente desaparecido José Luis Brea presentó una de las exposiciones que mayor influjo han ejercido en la revisión del arte español contemporáneo: *Antes y después del entusiasmo, 1972-1992*. El catálogo editado, que contó con una amplia difusión en nuestras librerías, recogía obras



de artistas radicalmente comprometidos que, vinculados a generaciones muy diferentes, estaban ofreciendo lecturas alejadas del entusiasta relato oficialista: desde Joan Brossa, Juan Hidalgo o Isidoro Valcárcel Medina, entre otros, hasta Pepe Espaliú, Pedro G. Romero, Rogelio López Cuenca o Simeón Saiz Ruiz, pasando por Cristina Iglesias, Mitsuo Miura, Juan Navarro Baldeweg o Adolfo Schlosser. A su vez, el ataque postcanicular con el que amenaza un renovado Juan Hidalgo se encuentra, dejando de lado el nocturno jolgorio madrileño, estrechamente relacionado con una serie de exposiciones y actividades que el artista estaba preparando para conmemorar los veinticinco años del surgimiento de ZAJ. Nos referimos al homenaje que entre el 18 y el 24 de septiembre *Milano Poesía* rendirá a Fluxus y a ZAJ en el programa de su séptima edición. Este reconocimiento, que se había iniciado en el mes de junio a través de su participación en el *IX Salón de los 16*, celebrado en Barcelona, se verá prolongado desde el 3 de noviembre en la Galería Estampa de Madrid (*ZAJ. 25 años 1964/1989*) y desde el 14 de diciembre en la exposición individual que la Galería Rafael Samper dedicará en Valencia a Juan Hidalgo.

MILANO
Torre Velasca

20.06.1989

VISTA DESDE LA
AZOTEA DEL DUOMO.

QUERIDOS DAVID Y TINA
"LA TORRE VELASCA
TAMBIÉN LLAMADA LA
"POLLA DE MILAN" ES UN
EDIFICIO SINGULAR."

MILAN COJUNDO Y
CALUROSO. NOS ESTA-
MOS ASANDO EN VA-
POR. IGUAL QUE EN
AMSTERDAM. CON-
TENTO DE ESTAR A
QUI AHORA QUE AQUI

ESTOY. ES INCREÍBLE
COMO TE RENUEVA
ESTA CIUDAD. SIEM-
PRE NUEVOS AIRES
Y NUEVAS IDEAS.

MENOS JUEGAS QUE
EN MADRID PERO
SIN FALTAR. CONTACTOS
FELICES. MEDITA-
CIONES, REFLEXIONES,
CURAS Y PREPARA-
CIONES. ATACAREMOS
A LA VUELTA.

BESOS JUAN

Postal fechada el 5 de enero de 1990 y remitida desde Las Palmas de Gran Canaria el día 8. La misma será enviada dentro de un sobre en cuyo remite aparece el domicilio que Juan Hidalgo tenía durante aquel momento en Madrid, un reducido habitáculo mal compartido que, ubicado en una quinta planta sin ascensor, le posibilitaba abaratar gastos. Esta situación pone de relieve los desajustes y contrastes que suele provocar el arte del vivir en su oblicua relación con el vivir del arte. Con todo, 1990 iniciaba su andadura con la reciente concesión, durante los últimos días del mes de diciembre de 1989, de la Medalla de oro al mérito en las Bellas Artes, otorgada por el Ministerio de Cultura, un reconocimiento que, en sintonía —escasamente agradable— con la mencionada situación vital, no carecía de peso, aunque sí de contraprestación económica. Esta circunstancia, sin embargo, no constituirá óbice alguno para que en aquel comienzo de año aún no se barrunte la prolífica estancia canicular en Sanet y Negrals (1991), así como la posterior publicación, a finales de 1995, del libro *Versículos y notas (Viaje a Sanet)*, un sugerente volumen aparecido a raíz de aquella estancia en la editorial Mà d'Obra. A su vez, todavía quedarán distantes exposiciones tan determinantes como la dedicada a ZAJ en el MNCARS (1996), la gran muestra individual del CAAM (1997), la boda y la vida compartida con Carlos Astiárraga en Ayacata, el recorrido artístico por México y Perú (2004), las exposiciones en el TEA y en Artium (2009-2010), el regreso al CAAM (2011) o la concesión del Premio Nacional de Artes Plásticas en 2016 —esta vez sí, reconocido monetariamente—. Todo ello, repetimos, quedará lejano, tan lejano como tantos y tantos sucesos que —aunque lo lamentemos y mucho— han quedado huérfanos de espacio y de tiempo.



PLAYA DEL INGLÉS

ISLA DE GRAN CANARIA

GRAN CANARIA 05.01.1990

QUERIDOS TINA Y DAVID CON ESTAS NOTICIAS
OS VAN MIS MEJORES Y MALOS DESEOS
DE FELICIDAD PARA VOSOTROS EN ESTE
YA 1990.

No creía que tuviese unas
pecto tan viejo como para que me
cargasen con la medalla y el collar
creo que pesa un huevo.

POUR APOI
TODO BIEN / VISCA VALENCIA / LLEGARÉ
A BARCELONA EL 14 DE ENERO Y A MADRID
EL PRÓXIMO DÍA 10. / HASTA PRONTO!

Playa del Inglés

BESOS
JUAN

CMI

© Edición, diseño y fotografía: A. MURILLO

Distribución: Tel. 69 23 64 - GRAN CANARIA

otro apéndice, en este caso bibliográfico,
para después de haber estado sin saber qué decir,
haber dicho ZAJ



En el presente apartado, cuyo título deriva de la apropiación de un etcétera de 1967, se reúnen todos los textos que el autor de este volumen ha publicado sobre ZAJ o sobre alguno de sus integrantes, ya sea en revistas, catálogos o libros. Los mismos se hallan agrupados en tres bloques. En el primero se encuentran los análisis de carácter histórico y estético efectuados sobre el contexto artístico en el que se desarrolla el trabajo de ZAJ. En el segundo se recogen los textos dedicados específicamente a Juan Hidalgo. Por último, el tercer bloque agrupa los análisis que se hallan centrados en la obra de Esther Ferrer. Cabe señalar que una parte importante de estas publicaciones debe su formulación a dos trabajos de investigación inéditos:

A propósito de ZAJ y de Juan Hidalgo: una revisión crítica del contexto histórico, Trabajo de Grado de Licenciatura en Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universitat de València, 1991.

El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad ZAJ, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València, 1992.



El viernes 31 de enero de 1992, a las 23 horas, con motivo de la lectura de mi Tesis Doctoral, quedas invitado/a al cocktail que ofreceré en el Café Malvarrosa de la ciudad de Valencia, calle Ruiz de Lihory, 13.

Cuando llegues no olvides que, según ha escrito Walter Marchetti y tantas veces ha repetido Juan Hidalgo, **zaj** es como un bar y que la gente entra, sale, está...

David Pérez

La presentación pública del segundo de los trabajos a los que se ha hecho referencia, propició la edición de una tarjeta de invitación que, rememorando los cartones ZAJ, retomaba las palabras escritas en uno de ellos por Walter Marchetti durante 1966. A dicha invitación Isidoro Valcárcel Medina —vuelto a apellidar en aquella ocasión por Correos y Telégrafos como Isidoro Varcarcel— respondió con un telegrama que, siquiera sea en parte, expandía la interpretación de la propuesta ZAJ. El mensaje, sin embargo, no pudo ser entregado en la fecha prevista, puesto que, según se recoge en la nota adjunta al mismo, se hallaba dirigido a un desconocido receptor. Transcurridos unos días, el citado telegrama fue recuperado, siendo su contenido el que aquí se reproduce.



PREAMBULO

madridincds 3 1130

0583

INDICACIONES, DESTINATARIO Y SEÑAS

isidoro varcarcel
toledo 66
madrid

7

TEXTO

su telegrama n 3603 dia 30 para david perez cafe malvarrosa
ruiz de lihory 13 valencia no entregado desconocido

UNE A.S. TO.2. Revolucionaria, S. A. 1991

Nº DE ORIGEN		RECIBO DEL TELEGRAMA	
03603	30.01.92		
OFICINA DE ORIGEN	FECHA	DIA	HORA
	19/18	30	
IMPORTE		J64 73 634	

DAVID PEREZ - CAFE MALVARROSA
RUIZ DE LIHORY 13
VALENCIA

Lo que no dijo Walter ni ha
repetido Juan es que para entrar
a salir tomarse una copa o dejar
una propina bastaba con estar en
el espíritu como lo estoy yo.

Isidoro Varcárcel
Toledo, 66

26198 / MADRID

El contexto histórico-artístico y estético de ZAJ

“El relato incompleto. Reflexiones en torno a la revisión historiográfica del arte español posterior a la Guerra Civil”, en AA. VV., *Actas del II Congreso de Jóvenes Historiadores y Geógrafos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1993, pp. 881-892.

“El triángulo (im)posible (Apuntes para una relectura del arte español posterior a la Guerra Civil)”, *Kalias (Revista de Arte)*, nº 10, semestre II, 1993, pp. 162-169.

“Los ecos sin voz. Arte y modernidad en la España del s. XX”, *Lápiz (Revista Internacional de Arte)*, nº 104, junio, 1994, pp. 16-25.

“Huellas en la periferia (Minimalización y minimalismo en el arte español contemporáneo)”, en el catálogo de la exposición *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxlana Kulturenea / Gipuzkoako Foru Aldundia, 1996, pp. 131-143.

“Una història (una altra i sempre) per fer: els llibres ZAJ com a excusa conceptual / Una historia (otra y siempre) por hacer: los libros ZAJ como excusa conceptual”, en Glòria Picazo (Coord.), *Libros de artista / Ediciones especiales / Revistas digitales / Proyectos editoriales / Ediciones independientes / Publicaciones especiales / Ediciones limitadas / Autoediciones / Ediciones de artistas / Publicaciones digitales*, Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011, pp. 28-37 y 219-226.

Textos y textículos sobre Juan Hidalgo

“Juan Hidalgo: Una lectura en zig-ZAJ”, *Noticias al Día*, 05.02.1984, p. 29. (Al igual que el azar intervino en la configuración definitiva del *Grand Verre* duchampiano, también en este artículo el azar asumió, por medio de una inesperada

- errata, su siempre necesario protagonismo, dado que transformó el título reseñado por el de “Juan Hidalgo: Una lectura en zin-ZAJ”).
- “Juan Hidalgo, com peix dins de l’aigua”, *El Guia (Mensual de la Cultura Visual)*, nº 21-22 (Primera época), diciembre-enero, 1989-1990, p. 16.
- “Entrevista con Juan Hidalgo / Interview with Juan Hidalgo”, en José Miguel G. Cortés (Ed.), *La creación artística como cuestionamiento / Artistic creation at stake*, Valencia, Institut Valencià de la Joventut (IVAJ) / Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990, pp. 119-135 y 335-342.
- “El arte sin géneros: Juan Hidalgo, sus etcéteras y el *Viaje a Argel*”, *Comunicación y Estudios Universitarios (Revista de Ciencias de la Información)*, nº 3, 1993, pp. 209-224.
- “Perpetuum Mobile ZAJ (Una rosa, un espejo y un taller)”, en el catálogo de la exposición *Talleres de Escultura (Ángel Bados, Juan Hidalgo, Antoni Muntadas)*, Valencia, Sala Parpalló / Diputació Provincial de València, 1993, pp. 44-47.
- “Juan Hidalgo: 40 años sin paz y 70 de ZAJ”, *Cimal (Arte Internacional)*, nº 49, 1997, pp. 63-64.
- “El cascabel y el gato: un intento (destinado al fracaso) de contextualización histórica / The bell and the cat: an attempt (destinet to fail) at historical contextualization”, *Atlántica (Internacional Revista de las Artes)*, nº 18, otoño, 1997, pp. 66-71 y 175-179.
- “Más luz —tal vez, más nada—”, en el catálogo de la exposición *Entre Juan y Francis (Juan Hidalgo y Francis Naranjo)*, Madrid, Cabildo de Fuerteventura / Ediciones del Umbral, 2001, pp. 5-7.
- “Juan Hidalgo, entre paréntesis / Juan Hidalgo, entre paréntesis”, en AA. VV., *Châmalles X. III Jornadas de Arte de Acción*, A Coruña, Xunta de Galicia / Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007, pp. 217-252.

Una práctica nómada. Juan Hidalgo conversa con Xosé Manuel Buxán Bran, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2007, DVD (duración: 117 minutos).

Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer, en especial el capítulo 1 y el capítulo 2 (“Juan Hidalgo: un *allegro* en cuatro tiempos, otros tantos espacios y diversos sexos”), Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2008, pp. 29-124. (En el volumen recogemos, con ligeras modificaciones, parte de los artículos publicados hasta el año 2008 sobre Juan Hidalgo).

“Lo que podría no haber sido dicho”, *Exit Book (Revista semestral de libros de arte y cultura visual)*, nº 11, 2009, pp. 132-133.

“Algo más y también algo menos. Fotografía y etcéteras / Something more and also something less. Photography and etcéteras”, en el catálogo de la exposición *Juan Hidalgo. Desde Ayacata (1997-2009)*, Santa Cruz de Tenerife-Vitoria-Las Palmas de Gran Canaria, Tenerife Espacio de las Artes (TEA) / Artium / Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), 2009, pp. 96-123.

En torno a Esther Ferrer

“En el marco del tiempo... (Mientras los objetos pasan en silencio y el té hierve) / In the frame of time... (while objects pass in silence and tea kettle boils)”, en el catálogo de la exposición *Esther Ferrer. España en la XLVIII Bienal de Venecia*, Madrid-Vitoria, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica, Ministerio de Asuntos Exteriores / Ikusager Ediciones, 1999, pp. 25-38 y 51-63.

- “Spagna: Esther Ferrer, Carles Santos, Manolo Valdés”, en el catálogo de la exposición *La Biennale di Venezia. 48ª Esposizione Internazionale d’Arte (Vol. 2)*, Venecia, Marsilio Editori / Edizioni La Biennale di Venezia, 1999, pp. 168-171.
- “Esther Ferrer y Manolo Valdés en la XLVIII Bienal de Venecia 1999”, *El Cultural de Exteriores*, nº 1, enero, 2000, pp. 10-12.
- “Justo lo obvio”, en el catálogo de la exposición *Duero. Aguas discursivas*, Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques, 2003, pp. 133-141.
- Querer hacer, querer comprender. Esther Ferrer conversa con Rosa Olivares*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2007, DVD (duración: 120 minutos).
- Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, en especial el capítulo 1 y el capítulo 4 (“Esther Ferrer: de la performance, de sus usos y de otras *utilizaciones*”), Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2008, pp. 173-218. (En el volumen agrupamos algunos de los artículos anteriores dedicados a la artista, así como un texto inédito sobre la misma).
- “El tiempo que no(s) sucede / Gertatzen ez den, gertatzen zaigun eta jarraitzen digun denbora / Time that Happens (Not) to Us”, en el catálogo de la exposición *Esther Ferrer. En cuatro movimientos*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural / Artium, 2011, pp. 39-84 y 209-214.

Este
libro,
publicado en la
ciudad de Valencia,
se terminó de imprimir el
día 17 de septiembre de 2018,
festividad de santa Hildegarda de
Bingen, visionaria y mística germana del
siglo XII, amén de prolífica escritora y
compositora musical. La citada fecha, a
su vez, coincide con el quincuagésimo
aniversario de un indeterminado
conjunto de sucesos de los que
Juan Hidalgo no llegó
a dejar constancia
en etcétera
alguno.

David Pérez es licenciado en Filosofía y en Historia del Arte y doctor en Bellas Artes. Catedrático de “Claves del discurso artístico contemporáneo” en la Universitat Politècnica de València. Premio *Espais* a la Crítica de Arte (1991 y 1996) y V Premio de Ensayo y Crítica de Arte AMUCA (2007). Comisario del Pabellón Español de la 48ª Bienal de Venecia en 1999. Entre 2006 y 2010 dirigió el proyecto audiovisual de revisión del arte conceptual “La voz en la mirada. Seminarios de diálogos con el arte”. Entre 2009-2017 fue director del Área de Actividades Culturales de la UPV. En la actualidad es miembro del Consejo Asesor del IVAM.

Entre sus ensayos destacan: *La mirada contra la Historia* (Cimal, 1995), *Femenino, Plural. Reflexiones desde la diversidad* (Generalitat Valenciana, 1996), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado* (Generalitat Valenciana, 1997), *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional* (Cendeac, 2003), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (Gustavo Gili, 2004), *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer* (UPV, 2008), *Dicho y hecho. Textos de artista y teoría del arte* (Artium, 2012), *Fuera de campo. Leer el espacio desde las artes* (Sendemà, 2014) y *Leer lo no vivido* (IVAM, 2016).



colección
CONFERENCIAS
Y PROCESOS