

DEBATE: JUAN HIDALGO

El cascabel y el gato: un intento (destinado al fracaso) de contextualización histórica

•••

DAVID PÉREZ

El presente texto recoge, prácticamente sin ningún tipo de modificación, nuestra intervención en el seminario *En torno a Juan Hidalgo*. Es por ello por lo que mantenemos el tono que propicia toda intervención oral, a pesar de que el mismo pueda actuar en detrimento de una mayor precisión metodológica y/o conceptual. Tan sólo hemos completado nuestra conferencia con las pertinentes notas a pie de página destinadas a facilitar determinadas consultas bibliográficas.

Como viene indicado en el subtítulo de esta conferencia, la misma está dedicada a la contextualización histórica de la obra de Juan Hidalgo, es decir, al análisis de ésta en relación al medio artístico en el que su trabajo se ha desarrollado. A su vez, tal y como también viene indicado por el subtítulo al subtítulo señalado, desearía que este intento estuviera destinado al fracaso. Es decir, no que mi análisis fracasara (no olvidemos que es consustancial a la propia Historia que ningún análisis histórico puede fracasar), sino que fracasara el intento de convertir en *historia* o en *análisis histórico* una obra que está destinada a escamotearse de la institución y del museo y que, desde un principio, desea perderse en otros ámbitos (como, por ejemplo, el que se sitúa en la zona en la que nuestra verdadera razón responde tan sólo a húmedos o eréctiles planteamientos).

Pero, en fin, no adelantemos acontecimientos en los que Manel Clot se explayará mañana con su líbrica verbosidad y permítaseme a mí iniciar esta intervención por el principio. Como sospecharán el principio no tiene nada que ver con el origen ya que si éste nos lleva al ámbito de la metafísica, ese principio al que me refiero es antimetafísico y está siempre en un constante estado de variación. El principio del que les quiero hablar se sitúa en 1979, en concreto en un mes como éste, el de mayo –y también el de María– pero en sus días finales. Por aquel entonces –hace ya 18 años– fue cuando tuve la ocasión de poder asistir por primera vez a un concierto de Juan Hidalgo en el que éste interpretó una de las versiones de *Tamarán*. Asimismo, coincidiendo con esta acción recuerdo que el propio Juan Hidalgo ofreció una charla sobre ZA]. Con anterioridad nunca lo había visto ni escuchado aunque sí que había oído hablar ciertas cosas sobre su trabajo.

Sin embargo, con independencia de esta fecha hubo otro inicio. El mismo fue hacia 1972 ó 1973. Por entonces yo leía con pasión algunas cosas. No sean mal pensados y no crean que mis intereses iban ya por Friedrich Nietzsche o por Erik Satie, por John Cage o por Marcel Duchamp. Tampoco se trataba de Marcel Proust o de Samuel Beckett. Para no ilusionarles les diré que ni tan siquiera llegaba a la altura de los *Episodios Nacionales* de Don Benito, ese “canario más” al que se referiría en 1988 Juan Hidalgo. La pasión que yo sentía quedaba delimitada por las hermosas viñetas de *Flash Gordon* y de *El Hombre Enmascarado*. Éste último, antes de conocerlo a color en las ediciones lujosamente encuadernadas de Burulán, lo había visto en blanco y negro en unos cuadernillos apaisados comprados de saldo a Ediciones Dólar.

Pues bien, *El Hombre Enmascarado* era conocido en la selva que habitaba con diversas referencias. Entre ellas la del *Fantasma*, *El fantasma que camina* o *El duende que camina*. Hago referencia a este hecho porque cuando en 1979 conocí a Juan Hidalgo, éste ya era para nuestro arte *el duende que camina*, es decir, la figura que de una manera elegante se sabía situada fuera de lo que estaba sucediendo (aunque no al margen), ya que su tiempo o, mejor aún, su registro, respondía (aproximadamente desde los años sesenta y, más en concreto desde finales de la década de los cincuenta) a unos parámetros diferentes, unos parámetros a través de los cuales aquello sobre lo que estaba trabajando e investigando le situaban en un espacio bastante diferenciado de lo que podía caracterizar al resto de la actividad artística desarrollada en el Estado Español durante esos mismos años.

En el comic de *El Hombre Enmascarado* al que anteriormente me he referido, el protagonista del mismo –a diferencia de otros superhéroes como *Superman* o los más recientes del grupo editorial Marvel (*Capitán América*, *Dan Defensor*, *Los 4 fantásticos*, etc., etc.) no poseía ningún tipo de extraño superpoder. Su habilidad radicaba tan sólo en su expeditiva sagacidad y en una leyenda. Todos los habitantes de la selva pensaban que era inmortal. *El Fantas-*

ma cubría su rostro con un antifaz que de generación en generación (aunque se ignorara a través de qué extraño método reproductor) iba siendo traspasado de un hombre enmascarado a otro. Esto hacía que se pensara que se trataba de un único hombre inmortal. Junto a este hecho, *El Hombre Enmascarado* solía dejar una marca indeleble –por lo general en los mentones– de quienes probaban sus puños.

Si dejamos ahora a nuestro héroe de tinta y volvemos con Juan Hidalgo podremos descubrir un hecho interesante. Al igual que sucedía con las marcas de aquél, algo semejante acaecía con las obras y acciones de nuestro artista. Escuchar las mismas o verlas o leerlas suponía recibir un impacto (ignoro si en el mentón o en qué otro punto de nuestra geografía) cuya huella resultaba prácticamente imborrable.

Podríamos hablar del Zen, del Oriente o del Tao para explicar este hecho. Podríamos hablar de los haikús, de la suspensión del estado lingüístico y de la negación de la dualidad. También podríamos recurrir a los pollos y, en muchos casos, a las pollas. Por eso, más que indagar en causas que tan escaso interés poseen en las propias obras de Juan Hidalgo (encaminadas, precisamente, a negar el discurso de la causalidad) vamos a detenernos en otro aspecto, un aspecto que puede quedar resumido en la siguiente pregunta: si ZAJ realiza su primera gran exposición retrospectiva hace sólo un año (en 1996 en el Museo Nacional Reina Sofía) y si Juan Hidalgo es objeto de una exposición como ésta cuando cuenta con 69 años (y no intento hacer con ello ningún juego erótico), ¿qué es lo que ha sucedido en el ámbito de nuestras artes o, mejor aún, en el de nuestra historiografía para que este reconocimiento se haya producido ahora? A su vez, esta pregunta nos lleva a otra que también posee un gran interés: a través de este reconocimiento ¿hasta qué punto no estamos negando la propia obra de Juan Hidalgo?

Hagamos, por todo ello, no tanto un poco de historia, como un poco de memoria, es decir, veamos cómo nos enfrentamos a este gato sin que el cascabel suene demasiado y sin que la propuesta artística de Juan Hidalgo se nos quede en el intento convertida en cenizas, o sea, en Historia.

Hace tan sólo una década, cuando nuestro autor contaba con cerca de sesenta años, se podía afirmar que su obra carecía del reconocimiento que la misma merecía. De hecho, en los primeros textos que publicamos sobre Juan Hidalgo incidíamos de una manera muy explícita sobre el tema ya que siempre señalábamos en los mismos que su trayectoria carecía de un análisis crítico que la hubiera analizado en profundidad. Al respecto, es sintomático cómo todavía en el mes de octubre de 1992, al referirnos en el *II Congreso de Jóvenes Historiadores y Geógrafos* a la historiografía española posterior a la Guerra Civil, señaláramos que la misma establecía un relato que era incompleto dado que silenciaba o infravaloraba a una serie de autores, entre los que, sin duda, se encontraba Juan Hidalgo [1].

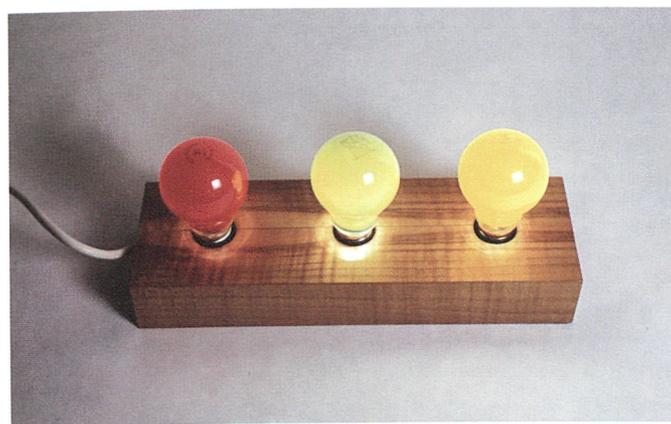
Esta ausencia crítica sobre su obra se sustentaba, básicamente, en el desconocimiento que existía sobre sus más directas aportaciones. Sin embargo, y a pesar de ello, una extraña paradoja se cernía sobre Juan Hidalgo, ya que desde los años 60 se había generado en torno al mismo la admiración de un reducido grupo de artistas que, relacionados con determinadas propuestas experimentales de carácter conceptual y/o *paraconceptual*, encontraban en el *anartista* canario una ineludible referencia a su propio trabajo.

La situación creada por todo ello supuso que Juan Hidalgo se fuera transformando paulatinamente en un curioso *autor de culto*, cuyas escasas obras y –de un modo mucho más determinante– las *actitudes* que las mismas auspiciaban, estaban destinadas a ejercer un importante influjo en todos aquellos artistas para los que la actividad plástica suponía, en primer término, una acción y no un mero resultado.

No obstante, antes de continuar, se nos va a permitir una precisión. Acabamos de decir que las obras de Juan Hidalgo eran escasas, un aspecto éste

que, en principio, puede resultar muy duchampiano. Más que escasas, podríamos completar lo señalado apuntando que las mismas eran escasamente conocidas. No hay que olvidar que a lo largo de los años 60 y 70 tanto las acciones ZAJ, como las performances realizadas en solitario por Juan Hidalgo van a carecer de una documentación videográfica como la que en la actualidad está a nuestro alcance. Ello provocará que, salvo referencias fotográficas de reducida circulación (no olvidemos, incluso, que algunas de estas obras estarán censuradas o prohibidas, caso de *Flor y Hombre*), el conocimiento de su obra va a ser tan parcial como incompleto, circunstancia que se verá incrementada por la restringida repercusión de sus propios libros. Al respecto, debemos tener en cuenta que las tiradas de *Viaje a Argel* (1967) o *De Juan Hidalgo* (1971) constaban de 500 ejemplares.

Si, por el contrario, centramos nuestra atención en el ámbito musical esta situación pensamos que se agrava, ya que sus primeros trabajos en solitario dentro del mundo discográfico (nos referimos a *Tamarán* y a *Rose Sélavý*) se editarán respectivamente en 1974 y 1976 dentro del sello italiano CRAMPS RECORDS (es decir, casi veinte años después de la realización de piezas tan



Rojo, verde o amarillo (luz), 1992. 10 x 31 x 14 cm.

importantes para la historia de nuestra música como *Ukanga* y *Caurga*, que fueron compuestas en 1957 aunque estrenadas la primera en ese año y la segunda en 1958, ambas dirigidas por Bruno Maderna).

Ahora bien, este hecho por sí solo no explica el silencio que se cernirá sobre la obra de nuestro autor. Pese a que las cifras que hemos dado son correctas, las mismas –según se mire– no eran tan reducidas, especialmente si las comparamos con las que a finales de los años 40 y comienzos de los 50 manejaba un grupo y una revista como *Dau al Set* (cuya tirada nunca superó los 200 ejemplares en su momento de máxima difusión). Este grupo, por el contrario, contará con referencias historiográficas desde épocas mucho más tempranas. La pregunta es lógica: ¿por qué se produce este hecho?, es decir, ¿por qué la obra ZAJ presenta esta incomodidad a la hora de ser analizada?

Volvamos, de nuevo a la memoria. Tras haber entrado en contacto a finales de los años 50 con Walter Marchetti, David Tudor y John Cage (hecho que ha sido relatado por nuestro autor en muchas y diversas ocasiones [2]), la evolución seguida por Juan Hidalgo va a hallarse caracterizada por su constante interés transdisciplinar. En esta transdiscipliniedad, es decir, en este trabajo en el que música, palabra, gesto, acción, objeto y fotografía quedan disueltos (integrándose por ello dentro las especiales leyes físicas existentes en la peculiar Galaxia Duchamp), hallamos la primera causa de incomodo histórico. Ahora bien, junto a esta dificultad provocada por el desbordamiento de los límites y por la disolución de los márgenes y fronteras, encontramos otras causas. Las mis-

mas están íntimamente relacionadas con la doble y peculiar tarea emprendida por la poética de Juan Hidalgo, una poética que se sustenta en una voluntad *contraexpresiva*, por un lado, y en un deseo de *minimalización*, por otro.

Como consecuencia de ello, el trabajo emprendido por Juan Hidalgo a partir de los años 60 (momento en el que, asimismo, se inician las actividades Fluxus) centrará uno de sus objetivos prioritarios en la deconstrucción retórica del papel que desempeñan el arte y los artistas, ese conjunto –parafraseando a Duchamp– de solteros y solteras que intentan poner al desnudo no tanto a la novia, como a la virulencia de sus sentimientos.

Todo ello supondrá, como hemos apuntado, que durante bastantes años una latente incomodidad conceptual e historiográfica actuará de un modo ineficiente a la hora de poder realizar una aproximación a la trayectoria de nuestro autor, hecho que quedará reforzado por la propia situación dictatorial por

entender, y el público se sentía algo molesto de que le tomasen la cabellera de modo tan claro” (N.G.R., “ZAJ en el Beatriz”, Ya, 10.II.1967).

“Tenemos que reconocer que, dentro de todo el bromazo, los hombres de ZAJ derrochan gracia, talento, ingenio y cara. Es posible que ellos se lo tomen muy en serio, pero el público se lo toma a risa” (P.F., “Música de acción y teatro musical”, *Informaciones*, 11.II.1967).

“En una hora y media de representación no se oyó una palabra de los actores y sí un ruido infernal, alucinante casi al final, con las luces apagadas, que consiguió atemorizar a las señoras y hacer salir de estampía a más de un caballero” (Matías Escribano, “ZAJ: espectáculo inusitado”, *El Alcázar*, 11.II.1967).

“No estamos más que ante una novedad local. En Nueva York, en Tokio, en París, el *happening* es una manera de acto teatral que se ensaya, se discute, se aplaude o se silba desde hace más de seis años. Y no debemos detener la novedad en tan corto plazo [...] (Sin embargo) no estamos aquí para entregarnos a esos *happenings* virulentos que, hasta en París, han sido coartados por la Policía [...] (En cualquier caso) este curioso espectáculo ZAJ, que regocijó a muchos, indignó a algunos y sorprendió a casi todos los espectadores, está en las mismas fronteras inocentes del *happening*” (Lorenzo López Sancho, “ZAJ, esbozo de happening en el Teatro Beatriz”, ABC, 11.II.1967).

“ZAJ no es nada; si acaso, unas cuantas zarandajas soberanamente bobas [...] Pero, de verdad, de verdad, muy peligroso” (José Téllez Moreno, “ZAJ, verdadera tontería –no calificamos nosotros– escenificada en el Beatriz”, *Hoja del Lunes*, 13.II.1967).

“Intolerable patochada [...] Inocentada estilo principio de siglo” (Serafín Adame, “Suspensión acertada”, *Pueblo*, 18.II.1967).

Los comentarios podrían ser mucho más extensos [3], pero no deseamos alargarnos en los mismos. Pensamos que esta reacción crítica, por muy trasnochada o simplista que pueda resultar en la actualidad, no merece una mayor atención, ya que la misma no estaba haciendo más que actuar de la manera en que tenía que hacerlo. Dicho en otros términos, si la acogida por parte de la *prensa oficial* del momento hubiera sido positiva (es decir, comprensiva, laudatoria, etc.) pensamos que algo muy extraño habría estado sucediendo.

Lo que, por el contrario, en estos momentos nos preocupa es señalar cómo ZAJ fue silenciado o ignorado o ninguneado por la historiografía y por la crítica que podríamos considerar (con todas las matizaciones que los términos conllevan) como *comprometida* o *vinculada a la vanguardia*. Veamos esto con algunos nombres que, desde la perspectiva actual, constituyen referencias ineludibles en la crítica y en la historia del arte español. Ni Valeriano Bozal (*Historia del Arte en España*, Madrid, Istmo, 1972) ni Simón Marchán (*Del arte objetivo al arte de concepto*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1974) mencionan el trabajo de Juan Hidalgo o ZAJ (salvo éste último, que lo hace en una nota a pie de página llena de imprecisiones [4]). Por su parte, en el posfranquismo, ni Tomás Llorens y Valeriano Bozal (*España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976), ni, en épocas más tardías, Francisco Calvo Serraller (*España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana-Ministerio de Cultura, 1985 [5]) dedican una especial atención a nuestro autor.

¿Por qué se produce este fenómeno que sólo recientemente se ha intentado paliar [6]? ¿Por qué quienes podían apreciar el trabajo de Juan Hidalgo se mostraron tan poco permeables a hacerlo? ¿Qué explicaciones podemos hallar a esta situación? Y, paralelamente y en estrecha relación con estas cuestiones, ¿es el caso de Juan Hidalgo único en su género o afecta a otros artistas?

Contestar a estas preguntas supone que nos replanteemos los presupuestos poéticos de los que parte la obra de nuestro autor. Si la música realizada por Juan Hidalgo transformaba el sonido en una acción, si la acción cons-



Catálogo de Milano-Poesia, celebrando el 25 aniversario de Zai, Milán. Septiembre, 1989.

la que atravesaba el Estado Español. Curiosamente esta *incomodidad* a la que aludimos no sólo afectará a la *crítica oficial* (que se mofará grotescamente de las actividades ZAJ), sino también a la crítica de carácter más comprometido.

Veamos qué pasaba en ese momento con esa crítica oficialista a la que hemos hecho alusión (conviene apuntar, en este sentido, que al hablar de esta crítica estamos aludiendo, lógicamente, a la crítica que tenía acceso a la prensa de la época). Así, tras la prohibición gubernativa de los conciertos ZAJ en el Teatro Beatriz de Madrid (1967), estos fueron algunos de los comentarios que los mismos suscitaron:

“No crean ustedes que la gente no entendía. Es que no había nada que

tituía una poesía del gesto y si ésta era una añoranza de la palabra y la misma un tardío error del silencio, un evidente problema surge: ¿dónde cabría ubicar sus obras?, ¿dentro de qué disciplinas tradicionales?, ¿acaso sus propuestas podrían ser calificadas de obras?, ¿qué sentido podían adquirir unos trabajos cuyo sentido primordial tiende al cuestionamiento de todo imperativo y de todo sentido?...

La enfermedad de la razón occidental (que es la propia de la metafísica), según nos recuerda Roland Barthes, nos precipita de una manera inexorable en los dominios de la descripción y de la definición, tarea que la Historia asume ciegamente en su afán de evolutivo progreso y de idealizada clarificación y delimitación. El trabajo de Juan Hidalgo —siempre plural y promiscuo, desvergonzado y provocador, acausal e irónico— constituirá, como consecuencia de ello, una puesta en duda de los mecanismos en los que el sentido irá adquiriendo sentido. Partiendo de este hecho, la Historia y/o la Crítica de Arte, inefables legitimadoras de un determinado orden y saber, no podrán en su momento aproximarse a éste ya que su aceptación hubiera supuesto la destrucción de los supuestos teóricos en los que se sustentaba el propio sentido de estas disciplinas.

La situación en la que la llamada crítica no oficial (la crítica sobre la que ahora nos interesa verdaderamente incidir) se encontraba inmersa, conllevaba en sí misma unos determinados presupuestos ideológicos que suponían la no consideración de propuestas como las realizadas por Juan Hidalgo y ZA], unas propuestas que se sitúan en un más allá de las fronteras marcadas no sólo por el arte oficial (que no era otro que el académico), sino por la propia *vanguardia oficial*.

En este sentido, dentro del arte español posterior a los años 50 y 60, podemos encontrar una serie de referencias que, en ocasiones en la clandestinidad y/o en la marginalidad más absoluta, van a elaborar y asentar, a lo largo de la etapa desarrollista del franquismo y con una voluntad ajena a lo que hemos calificado como el *oficialismo de la vanguardia expresionista* o el posterior *normativismo*, las bases de un discurso de contenido *minimalizador* y *anti-expresivo*, un discurso que, desvinculado a su vez de los rasgos clásicos que asumirá con posterioridad el minimalismo anti-ilusionista de procedencia norteamericana (claridad, serialidad, neutralidad, rigor, monumentalidad y predominio de lo geométrico e industrial), va a constituir un referente autóctono vinculado a la mordaz levedad duchampiana y a la orientalizable revalorización semántica del vacío, un referente que va a trazar los fundamentos de una *poética de escueta desnudez* cuyas repercusiones ejercerán un influjo directo en algunas de las actitudes y actividades artísticas más recientes.

Partiendo de lo señalado, destacaríamos dentro del panorama artístico español de estos años 50 y 60 la existencia de tres figuras que, desarrollando su trabajo de una manera paralela a los intentos expresionistas, constructivos y realistas de dichos años (unos intentos, no lo olvidemos, que constituyen el eje clásico del discurso historiográfico establecido por autores como Calvo Serrallier, Valeriano Bozal o Tomás Lloréns), van a ir trazando de un modo aislado las abiertas directrices de una poética contenida y callada, antirretórica y contraverbal, una poética cuyo reduccionismo no sólo afectará a aspectos meramente formales, sino (y esto es lo importante) a cuestiones de índole conceptual. Estos tres autores a los que nos referimos, aun procediendo de áreas artísticas diversas y de núcleos geográficos periféricos, marcan con su aislada trayectoria el asentamiento de una minimalización no epigonal que, *grosso modo*, sólo será valorada en su justa medida en épocas relativamente recientes, cuando no tardías. Nos estamos refiriendo a Juan Hidalgo, Joan Brossa y Jorge Oteiza, elementos configuradores de un espacio transdisciplinar que en su heterogénea pluralidad va a compartir el radicalismo de una austera y declinante expresividad [7].

Desde disciplinas diferentes (poesía, teatro, música y escultura) y desde

problemáticas a su vez divergentes, la investigación llevada a cabo por estos artistas confluirá, a pesar de todo, en un territorio definido por el sentido de una doble disolución, una disolución que se hallará motivada tanto por la propia anulación de la disciplina matriz de la que se parte, como por la conversión del objeto artístico en una reflexión en torno al vacío, el silencio y el gesto. Como consecuencia de este hecho, podemos señalar que al igual que Oteiza se planteará en 1958 una cuestión que irá mucho más allá de la consideración constructiva y tridimensional (el conclusivo encuentro con un *espacio vacío puramente receptivo* que le dejaba *sin escultura en las manos*), Joan Brossa y Juan Hidalgo, por su parte, se formularán en fechas cercanas una serie de decisivos interrogantes en torno a los promiscuos límites de sus actividades [8].

El resultado de estas experiencias que, tal y como hemos apuntado, comenzarán a ser reconocidas en toda su más amplia dimensión y valor a finales de los 80 y comienzos de los 90 (coincidiendo, obviamente, con las grandes exposiciones retrospectivas dedicadas en 1988 a Oteiza y en 1991 a Brossa y con la reedición en 1987 de todos los cartones y textos ZA]), el resultado más inmediato de estas experiencias, repetimos, determinará, en un primer momento, la consolidación y expansión de esa *poética reductora* a la que con anterioridad nos hemos referido, una poética que alimentada, entre otros aspectos, por el desbordamiento de géneros, el reduccionismo lingüístico, la antiexpresividad semántica, el rigor del radicalismo, la desnudez poética y el contrailusionismo conceptual, trazará el incompleto perfil de unas actividades que se hallarán desmarcadas plenamente de las posiciones *más responsables* y *consecuentes* del arte oficial del momento, ya fuera éste de carácter académico o no.

¿Qué queremos decir con ello? Algo que es muy sencillo. La crítica más comprometida va a apoyar una *vanguardia oficial*, es decir, una vanguardia seria y responsable. Una vanguardia que responderá al grito desgarrado del expresionismo abstracto de El Paso, o a los juegos matéricos y poveras de un Tàpies, o al compromiso político de la Crónica de la Realidad o, ya con posterioridad, a los intentos normativos y neoconstructivos de grupos como el Equipo 57.

Todos estos ejemplos tienen en común un rasgo: sus autores, si se nos permite la expresión, podían ser considerados unos *rojos del arte*, eso sí, unos *serios rojos del arte*. Las propuestas de Juan Hidalgo, sin embargo, siempre han ido dirigidas a un ámbito más rojinegro o, mejor aún, negro con ciertos toques rosas. En este sentido, no conviene olvidar que Durruti ha sido considerado por Juan Hidalgo en su familiar *zajografía* como el amigo de los amigos, una familia —añadimos nosotros— siempre llena de hombres (y algunos muy bien dotados a juzgar por determinadas obras fotográficas).

¿Qué es lo que sucede entonces? Que la crítica y la historiografía que teóricamente podían haber apoyado a Juan Hidalgo, no lo hicieron porque las mismas estaban vinculadas en esos momentos a otro tipo de postulados plásticos —mucho menos heterodoxos y libertarios— como los que acabamos de citar. Unos postulados, en suma, que políticamente —y por aclararnos de una forma gráfica— estaban más cercanos a los presupuestos sociologistas y marxistas derivados de la *Revolución de Octubre*, que a las tesis mucho más anarquizantes y vitalistas relacionadas con el *Mayo del 68* y, en especial, con la *Postura del 69* que tanto han agradado a Juan Hidalgo.

Sin embargo, a lo largo de los últimos diez años tanto las actividades ZA], como post-ZA] [9], han sido objeto de una especial atención. Desde que en 1987 recibiera el Premio Canarias de Bellas Artes y en 1989 la Medalla de Oro de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, Juan Hidalgo ha visto reeditados todos sus *etcéteras* y propuestas en la editorial Pre-Textos (Valencia, 1991), así como participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales. En este ámbito, sin duda, las más representativas han sido la dedicada a ZA] entre los meses de enero y marzo de 1996 en el Museo Nacional Cen-

tro de Arte Reina Sofía y la que aquí y ahora se está centrando de manera exclusiva en la obra de Juan Hidalgo.

Toda esta efervescencia, sin embargo, la consideramos un tanto paradójica. Si el silencio sobre su obra suponía indirectamente su rechazo y negación, la *comprensibilidad histórica* actual (a la que han contribuido algunos de los autores aludidos con anterioridad: pensemos, por ejemplo, en la mencionada reconsideración efectuada por Valeriano Bozal) nos empuja en cierto modo a la desactivación de la obra de Juan Hidalgo. Desde esta perspectiva, lo que no debemos olvidar es que aquello a lo que desde hace décadas nos impele el trabajo de este artista es, precisamente, a la puesta en quiebra de un modelo artístico sustentado en el valor de la objetualidad y en el peso legitimador de la personalidad, aspectos ambos sobre los que se asienta indefectiblemente todo el mercado.

Es por este motivo por lo que los medios utilizados por este *jinete solitario* del arte —tal y como en su día fue definido por Nacho Criado— para eludir estos riesgos han sido de diversa índole. Si, por un lado, las acciones y performances han permitido diluir la experiencia estética en la imprecisión del transcurso y en la instantaneidad del momento; por otro, los *etcéteras* han actuado como verdaderos despojos autobiográficos y/o como *ready-mades lingüísticos* en tanto se han configurado como simples y descontextualizados hallazgos verbales cargados de un sentido no-estético y/o no-expresivo.

En este sentido, Juan Hidalgo se ha mostrado siempre como un artista de nómada vocación que ha sustentado su obra tanto en la movilidad de las ideas, como en el inestable cruce de unos sonidos fugaces y de unas palabras perecederas, de unos objetos marchitos y de unas imágenes frágiles. El discurso de Juan Hidalgo, por lo tanto, no ha seguido ni cauces establecidos ni canales fijados: su decir, o sea, su hacer, se ha extendido por los límites de la razón y de la simplicidad, por las fronteras del sexo y de la ironía.

En cada uno de los *textículos* de Juan Hidalgo, así como en cada una de sus *erosgrafías*, se dan indiscriminada cita un número limitado de constataciones o de hallazgos que tienden básicamente a la elementalidad y a la minimalización poéticas. Este desnudamiento expresivo recoge, por su parte, la triple influencia recibida o, si se prefiere, la triple pasión asumida por las obras de Marcel Duchamp, Erik Satie y John Cage, una influencia y una pasión que conducen gradualmente, no sólo a la anulación del llamado gusto personal y de la expresividad como ejes del discurso artístico sino, fundamentalmente, a la superación del subjetivismo y del idealismo como centros rectores de dichos ejes.

Las propuestas de Juan Hidalgo —no nos importa ahora si éstas hacen uso de un soporte fotográfico, objetual o lingüístico— se encuentran dotadas de un particular brillo en el que el binomio instantaneidad-condensación (a mayor instantaneidad, mayor condensación poética) se presenta indisolublemente ligado. En las mismas la transitoriedad se une a la versatilidad y ésta a la concisión. Junto a ello, las referencias sexuales que las caracterizan pueblan de tacto y olfato un universo en el que la vista y el oído poseen un sentido inconcluso.

Desde este punto de vista se puede afirmar que —con sus casi setenta años— la trayectoria de este músico que en 1964 inició un *traslado a pie de tres objetos de forma compleja*, adquiere el sentido de algunos vinos. Al igual que sucede con los mismos, a medida que el tiempo transcurre, su *bouquet* va variando y su aroma transformándose.

Es por este motivo por lo que cualquier aproximación omnicompreensiva a la obra de Juan Hidalgo resulta contradictoria en sí misma: la escritura, no lo olvidemos, traza un camino sin retorno en el que todo signo oculta aquello que debiera decir. No es extraño, por tanto, que en el último de los *etcéteras* publicados por Juan Hidalgo, éste contestase con un lapso de casi veinticinco años a una cuestión formulada en 1966 (*si usted y yo quisiésemos ir a la luna,*

¿cuál sería la primera cosa que tendríamos que hacer?), de la siguiente manera: *mi contestación es: QUERER*. El trabajo de Juan Hidalgo se sustenta en el deseo. Enfrentarnos al mismo supone, por ello, leer entre las líneas de un texto que, alejado de cualquier voluntad intencional, nos devuelve a la blanca imagen de un espejo en el que al mirarnos no nos reflejamos.

Espero, por ello, que este reconocimiento histórico que no por necesario, no deja de ser cruel, no cometa el grave error al que la Historia condena a todas las obras: ese error que hace que el arte deje de ser algo vivo para convertirse en polvo de museo y en ceniza de institución.

Una vez más —y ya para finalizar— hemos de volver a *El Hombre Enmascarado*. Su secreto estaba en que su rostro jamás había sido desvelado al común de los mortales. Ahí radicaba su fuerza. La Historia pretende quitar la máscara. Sin embargo, al hacerlo, no hace más eliminar la fuerza del héroe y, en este caso, de las obras. Desde esta perspectiva, el trabajo de Juan Hidalgo siempre ha conseguido mantener la máscara. Esperemos, pues, que la Historia no acabe con ella.

- [1] Al respecto, pueden ser consultados nuestros siguientes textos: PÉREZ, David, "El relato incompleto. Reflexiones en torno a la revisión historiográfica del arte español posterior a la Guerra Civil", en AAVV, *Actas de II Congreso de Jóvenes Historiadores y Geógrafos*, Madrid, CSIC, 1993, pp. 881-892. PÉREZ, David, "El triángulo (im)posible (Apuntes para una relectura del arte español posterior a la Guerra Civil)", *Kalias*, nº 10, Valencia, Semestre II 1993, pp. 162-169. PÉREZ, David, "Los ecos sin voz. Arte y Modernidad en la España del S. XX", *Lápiz*, nº 104, Madrid, Junio 1994, pp. 16-25.
- [2] Véase, por poner un mero ejemplo, la entrevista mantenida con JIMÉNEZ, Carlos, "ZAJ: el oído en el ojo", *Lápiz*, nº 56, Madrid, Febrero 1989, pp. 41-48.
- [3] Todas las referencias citadas aparecieron compiladas hace unos pocos años en un pequeño opúsculo: SARMIENTO, José Antonio, *Críticas a un concierto ZAJ*, Cuenca, Ediciones ± 491, 1991. Mucho más recientemente han aparecido en el catálogo de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1996).
- [4] Refiriéndose al arte de acción y, en concreto, al influjo de Fluxus, escribe el citado Marchán: "En España destacó el grupo ZAJ (J. Hidalgo, J.L. Castillejo, W. Marchetti), una de cuyas obras, *Traslado a pie de tres objetos*, tuvo lugar en el Colegio Menéndez Pelayo, Madrid en 1964, y conexiones de R. Barce con el movimiento).
- [5] En este texto las referencias dedicadas a ZAJ sólo se realizan en la cronología. Por el contrario, en el extenso estudio efectuado por el autor cualquier tipo de alusión es inexistente.
- [6] Sin duda alguna quien se ha mostrado más consciente de este hecho ha sido Valeriano Bozal. Consúltase BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., *Summa Artis*, vol. XXXVII, pp. 531-538.
- [7] PÉREZ, David, "Huellas en la periferia (Minimalización y Minimalismo en el Arte Español Contemporáneo)", incluido en BOUREL, Michel (Ed.), *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea / Gipuzkoako Foru Aldundia, 1996, pp. 131-143.
- [8] Recordemos, al respecto, que el poeta catalán escribirá textos tan importantes como sus *Poemes Irregulars*, *O o U*, *Cau de Poemes* o la serie de *Poemes Civils* en el período comprendido entre 1957 y 1960 y que, a su vez, sus primeras *Suites* de poesía visual serán emprendidas en 1959. A la par, Juan Hidalgo tras el estreno de una composición serial como *Ukanga* en 1957 y su posterior contacto con John Cage en 1958, realizará en el período pre-ZAJ de 1961 una pieza tan determinante en su carrera como *A letter for David Tudor*.
- [9] Si entre 1961 y 1964 hay una etapa pre-ZAJ, a partir de 1996 asistimos de manera oficial a la desaparición de ZAJ. Al respecto, Juan Hidalgo, coincidiendo con la exposición en el Museo Nacional Reina Sofía, comentaba: "Después de 31 años, ZAJ está viejo y ha llegado el momento de la despedida. Esta exposición es también un homenaje póstumo. Hemos cortado a la hidra las tres cabezas [Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer] y cada uno tendrá más independencia. Hay gente que se va a alegrar, ya que hace años nos daban por muertos". F.S., "ZAJ desaparece con una retrospectiva de 30 años de arte conceptual", *El País*, 24.I.96, p. 34.

