

# Zaj

## UN CÓDIGO PARA LOS DESCAMINADOS

Rubén

**FIGAREDO**

*Cada palabra alguna vez fue un poema.*

Ralph Waldo Emerson

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

Dick Higgins

*Zaj no es ni ha sido nunca un grupo, es Zaj, y sólo Zaj.*

Juan Hidalgo

Escribir algo nuevo sobre el fenómeno que supuso el grupo *Zaj* en las pacatas estructuras del arte español de los años 60 y 70 puede resultar difícil. Embalsar los ríos de tinta vertidos para analizar su trascurso y peripecias también podría considerarse una traición a un grupo que tuvo en la fluidez una de sus señas de identidad. El escrutinio sobre *Zaj* debe ser tan abierto como lo fueron sus propuestas y si quienes lo estudiamos queremos mantener en pie la suposición de que «*Zaj* no ha muerto» nos debemos resistir a embalsamarlo intentando cristalizar el fenómeno como algo del pasado. Como dice Dick Higgins, la vanguardia es un concepto relativo y no absoluto, una metáfora militar que alguien tomó prestada y que define a un pequeño número de elementos móviles que evolucionan delante del grueso de un

ejército. Estoy de acuerdo con Greenberg cuando afirma que una gran parte del discurso sobre arte se reduce a parlamentos inflados, locuacidad inflamada y retórica y sólo a partir del reconocimiento de este pecado original me animo a colocar un ladrillo más en este laberinto de palabras gastadas. Cualquier ingenuidad dentro del aluvión de reseñas y fes de vida y muerte resulta bienvenida en un universo en el que los que saben callan y los que queremos saber buscamos a tientas con la ayuda de un lenguaje a menudo insuficiente o demasiado prolijo. Una de las muchas paradojas del arte es que el artista puede tener ideas políticamente conservadoras y ser vanguardista en sus concepciones estéticas. En estos tiempos de pensamientos débiles y artes previsibles es necesaria una mirada hacia atrás sin nostalgia como quien excava en busca de la roca viva para cimentar cualquier construcción. Precisamos ser conscientes de la sociedad mercantilista en la que vivimos y de que aventuras fuera de los caminos trillados resultan casi siempre incompatibles con la posición económica necesaria para mantener una familia. La conversión del arte en un medio de producción en lugar de en un instrumento de conocimiento nos conduce a una sobrevaloración de travesías sin red como la de *Zaj*, basada mucho más en la actitud de sus miembros que en la producción de determinados materiales o modismos. Mirando a nuestro alrededor resulta difícil encontrar un arte que no sea pasivo ante las relaciones de poder dentro de los circuitos establecidos. En el momento que el arte pierde su carácter de revelación, de epifanía resulta una simulación más embarrancada en universos mediáticos y no en espacios sutiles. Acostumbro a responder a mis alumnos, cuando me preguntan acerca de la calidad de una obra de arte, que el arte que considero mejor es el que es capaz de provocar en nuestra mente mayor cantidad de imágenes e interacciones y que es más valioso el arte que genera conexiones insospechadas que aquel que solo alumbró productos.

La fatiga del lenguaje hizo que este se hiciera visual y concreto en manos de los artistas. Si tomáramos para *Zaj* el apelativo de *intermedia* en el que Higgings reverbera el pensamiento de Coleridge encontraríamos ese puente invisible en el que los elementos visuales se funden con las palabras. La separación entre las artes tiene un poco de tejemaneje gremial, en el que parece más importante preservar algún tipo de estatuto profesional que separa las destrezas entre sí mientras ofrece un acomodo simbólico a la mediocridad. La clasificación de las artes podría asemejarse a la ordenación lineal continua y progresiva que nos ofrece la biología colocando los organismos a partir de los más simples para llegar a los más complejos. El arte como una encriptada y simbólica *teoría de todo* integra elementos opuestos, da espacio a todos los matices de color, amplifica y disminuye todas las distancias y ofrece una unión circunstancial en la diversidad que se materializa en la mente del que mira. Saltando los biombos generacionales y el tiempo como estatuto lineal que agrupa y separa podríamos traer aquí a colación algunos de los trabajos de Ramón Llull en los que se expresaba gráficamente la unión entre opuestos y complementarios.



Figura 1. Diagrama del Ars Magna de Ramón Llull

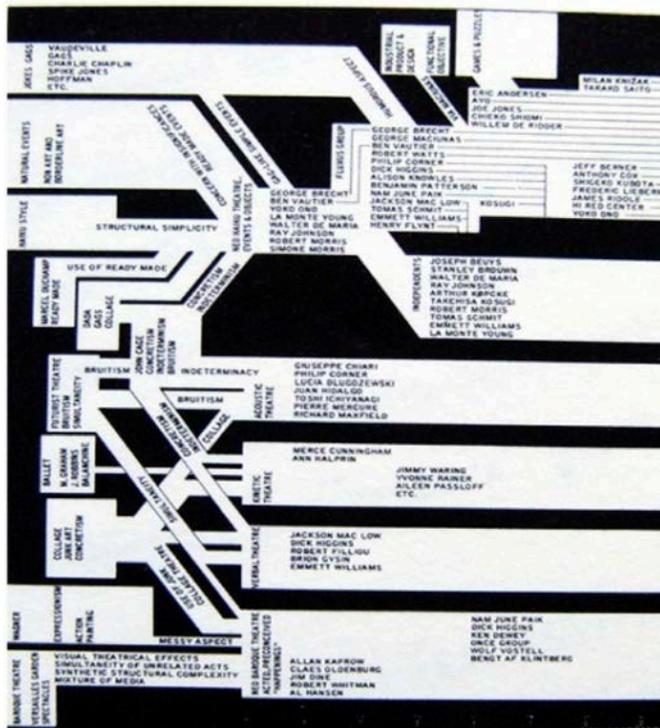


Figura 2. Georges Maciunas, *Diagrama Fluxus* [fragmento] (1966)

Como Lull pero muchos años más tarde el psicólogo evolutivo Ken Wilber reflexionó sobre las jerarquías descubriendo que «todo el mundo parece tener algún tipo de jerarquía. El problema es que ninguna de esas jerarquías parece cuadrar con las demás, ninguna de ellas parece estar de acuerdo con las otras».

También podríamos considerar, de manera más pesimista, este y muchos otros artes como una secreción narcisista que busca acomodo a un excedente inflacionario de los respectivos egos de los artífices y sus pregoneros. La experiencia me dice que cuanto más nos empeñamos en vocear nuestra profiláctica aversión al ego, este tiene más fuerza en nosotros, como una proyección involuntaria que busca con desespero un remedio sin otro resultado que aumentar su tolerancia. Uno de los problemas reside en que sin ser, es difícil estar, y sin estar cualquier arte de presencia se queda en una intención o en unos cuantos *bits* clamando en el vacío virtual.

Si lo que pretendemos es convidar al arte al banquete de los mitos podemos llegar a la metáfora de dos de las deidades más importantes del panteón hindú. Shiva es responsable de la destrucción mientras que Brahma se ocupa de la creación, ambas son mutuamente dependientes y sin una la otra carece de sentido. *Zaj* destruyó un cierto tipo de arte para que otro nuevo emergiera. Tomaron los escritos volanderos de la vanguardia para dar a luz nuevas ceremonias, un nuevo modo de entretener el tiempo en un *terreno baldío* esperando una gran epifanía que tal vez nunca llegue. El acto creador entraña la mutilación, la división o la transformación, ignora la historia porque su origen se remonta a un momento en que la historia aún no existía.



Figura 3. Alberto Manca, *Caricatura de desfile futurista*, en la revista *Poesía* (Milán, 1909)

Así como *Fluxus* podría considerarse el primer «Estilo Internacional» de la vanguardia, *Zaj* fueron unos francotiradores que se aprovisionaron en la mística cristiana de las “*traslatio*” de reliquias en peligro, en las *paseatas* futuristas y en el arte y la filosofía oriental. Fueron el canto de un gallo que no solicitaba supremacía ni adhesiones, solo «reclamaba la mañana» como diría Ramón Gómez de la Serna refiriéndose a sí mismo imitando ese canto del gallo de una modernidad que no acababa de llegar a España.



Figura 4. Primer acto Zaj: Traslado a pie de 3 objetos (Madrid, 19/11/1964)

A pesar de no tener dinero, ni promoción pública o privada, *Zaj* echaría a andar, y nunca mejor dicho, un 19 de noviembre de 1964. El evento, del que se informó cuando la acción ya había sido realizada, se trató de un cortejo en el que se trasladaría tres objetos a través de un itinerario concreto, que la perspicacia de Ángel González ha identificado con el recorrido que hizo Buenaventura Durruti (1896-1936) por Madrid comandando su columna camino del frente, justo antes de ser asesinado por un quinta columnista. Recuperar la calle, tutelada y controlada en aquel tiempo por la autoridad gubernativa que presumía de conocer todo cuanto en ella se cocía era un buen augurio, un ritual de fundación que no marcaba lími-

tes a la actividad de un grupo capaz de castigar a los interesados, anunciándoles a toro pasado su procesión laica. De cualquier manera ya se habían perdido algo, y el evento que nadie vio resultó ser una actividad promocional que despertó la intriga de todos los interesados que se enteraron a posteriori.

El arte de *Zaj* se fundió con la vida y fue tan efímero que ni siquiera produjo el recuerdo de una acción con público que se queda en la memoria, solo un simple comunicado, un registro de algo que pasó, como un periódico atrasado.

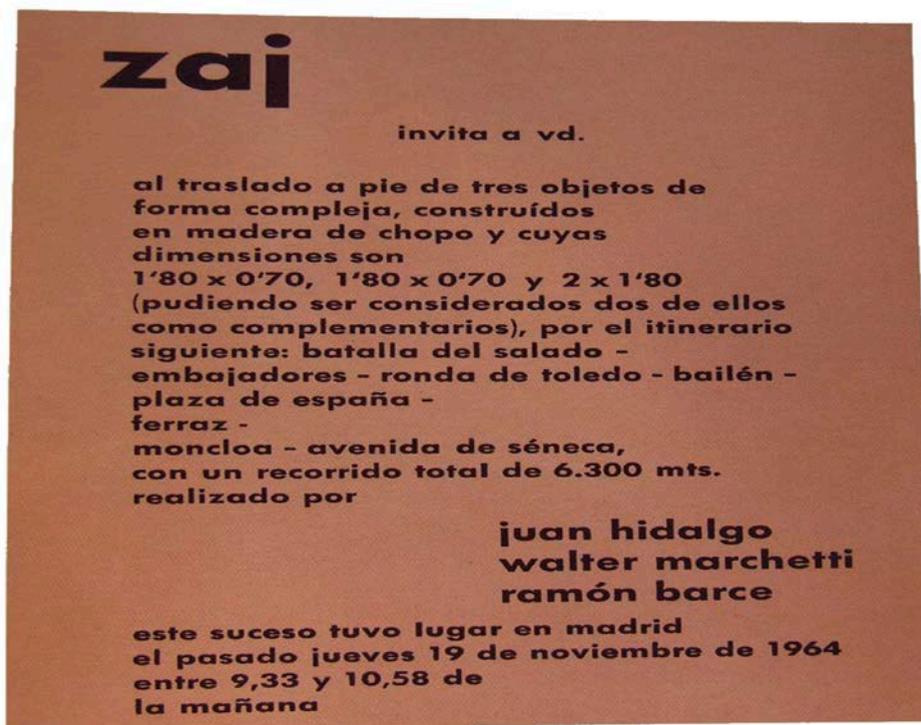


Figura 5. Programa del primer acto Zaj: Traslado a pie de 3 objetos (Madrid, 19/11/1964)

Si con sus «traslados» *Zaj* reclamaban cualquier lugar, no un lugar concreto para el arte sino todos los lugares, en el caso de la producción encontramos esa misma intención de escapar de ciertos estereotipos como el del «taller del artista». Si un visitante tiene la fortuna de conocer la casa de Juan Hidalgo en Ayacata buscará en vano un espacio determinado para la creación ya que su espacio de producción son todos. Cuando el artista está en Madrid su taller de aire se traslada a un bar del barrio de Chueca, el *Cock*, donde la inspiración se funde con la vida, irrigada con *gin-tonic* y madrugadas.

La producción del arte de *Zaj* y su consumo o recepción se pueden producir en el mismo espacio, como en el caso de su acción ferroviaria *Viaje a Almorox*, un remedo alegre y contracultural de aquellas excursiones sombrías que organizaban,

y tal vez aun organizan, las órdenes religiosas como los maristas o los jesuitas, para procurar expansión y aire libre a sus alumnos bajo la atenta vigilancia de sus tutores. En pugna con la pasividad del receptor el artista invita a una participación, que puede producirse o no, y que como en el caso de *Viaje a Almorox* puede limitarse a exclamar: —Me lo he perdido. Al recibir el convite para una actividad que ya se había realizado. Una vez más se produce la materialización de la presencia de la ausencia, encarnando las otras vidas que nos perdemos ocupados como estamos en vivir la nuestra.

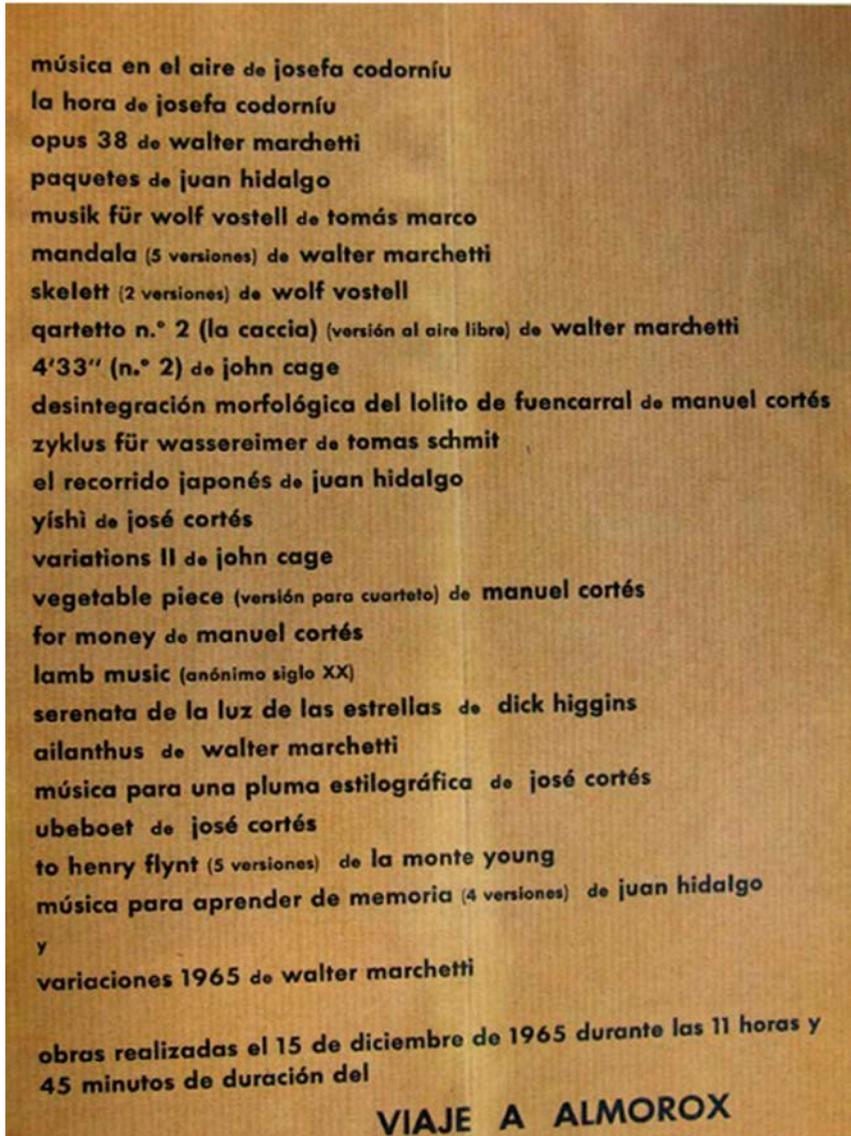


Figura 6. Programa redactado después de la acción *Viaje a Almorox*



Figura 7. Juan Hidalgo y Walter Marchetti en la desaparecida estación de Goya (Madrid)  
15 de diciembre de 1965





Figuras 8, 9, 10 y 11. Diferentes momentos de la acción *Viaje a Almorox* (15/12/1965)

José Luís Castillejo elaboró su particular interpretación de esta *acción* ferroviaria:

A pesar de que en el viaje a Almorox el recorrido del tren tenía una duración determinada, prevista literalmente en el horario de ferrocarriles, las posibilidades de participación en el suceso fueron aumentadas por ZAJ al enviar el programa 'después' de que el acto tuviera lugar, permitiéndonos así a muchos el que no tomáramos el tren y tuviéramos una intervención más cómoda en la obra. En el universo actualizador no hay 'necesariamente' principio o fin, puntos o comas. Tampoco posee forzosamente una dirección fija, según la cual deben 'leerse' los acontecimientos, sino que ésta es más bien la apropiada o conveniente a los actos mismos y a sus participantes. No suele haber entonces una sola lectura de los sucesos en el multidiverso participatorio<sup>1</sup>,

En ese *multidiverso participatorio* reverberaban las palabras de Paul Valery cuando escribió: «mis versos tienen el sentido que el lector les quiera dar», una enunciado que resume todo un tratado de teoría de la percepción. Por si a alguien le quedara alguna duda con estas y otras aportaciones se quiebra el concepto del arte como poseedor de un sentido inmanente que al receptor solo le toca reproducir. El espectador es ahora co-creador y el arte un perfume de mistura que sin aquel permanece encerrado en una ampolla de vidrio. Siguiendo de alguna manera la tesis de Benjamin sobre la percepción, el público, cuando recibe una obra de arte individual está recibiendo a la vez toda la historia del arte que la hizo posible, ya sea para hacerla avanzar o retroceder. Es quizás por ello que se podría extraer

<sup>1</sup> José Luís (Fernández de) Castillejo, *Actualidad y participación (Una filosofía contemporánea)*, Tecnos, Madrid, 1968, pág.27.

de toda obra un ár  
encontrar formas y

el que bucear para

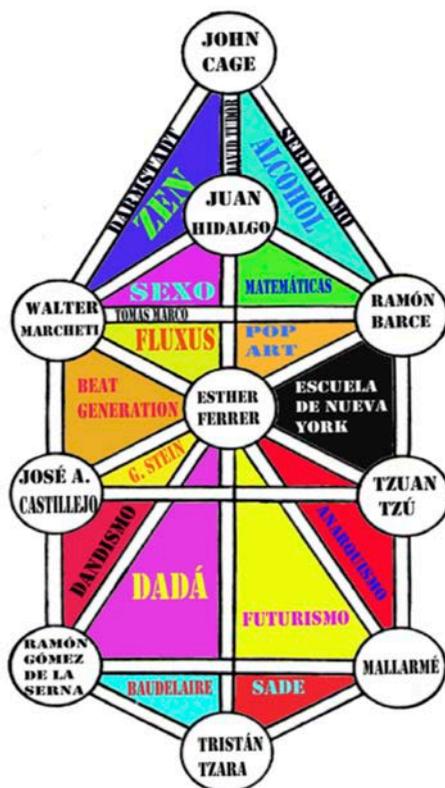


Figura 12. Rubén Figaredo, Aproximación al origen Zaj

En cada nuevo avance se aprecian las marcas de anteriores luchas, como la de Whistler y su pleito con John Ruskin encuadrado en la pugna del combativo pintor norteamericano en pos del «arte por el arte». Defendiendo la calidad de su cuadro *Nocturno en negro y dorado* el irascible artista no sólo estaba buscando complicaciones, que también, estaba defendiendo el arte como una práctica y un conocimiento acumulativo en el que un paso atrás era una traición hacia los que desbravaron el camino de la creación libre. Así en el pleito, cuando el abogado de Ruskin, el Procurador General Sir **John Holker**, le preguntó si no le parece demasiado pago doscientas guineas por dos días de faena, Whistler le contesta que en el precio se incluye el trabajo de toda una vida.

John Ruskin acusó al pintor de tirarle al público un bote de pintura en la cara, de cambiar el paso y la noción de licitud del arte, también atacaba en la obra de

Whistler su indeterminación, justamente lo que otro de los precursores del estudio de la percepción Roman Ingarden considera esencial e intrínseco a la obra de creación. Lo indeterminado no es sólo aquello que no aparece sino también los símbolos que pudieran asociarse a una norma, por ejemplo la gramática, y sin embargo escapan de ella. Es a veces el ritmo y la musicalidad que precede al sentido, y en otras ocasiones los signos aislados que renuncian a otros signos que les podrían colocar en el universo normativo, en vez de cuerpos sin órganos a la manera de Artaud lo que se produce son palabras sin preposiciones ni nexos copulativos que refuerzan la idea de un mundo ilusorio y metafísico en que las



Figura 13.

Esta aparente inocencia adánica del artista colisiona en opinión de Foucault con la idea de que el arte moderno «el vehículo del modo de ser cínico, el vehículo del principio de la vinculación del estilo de vida y la manifestación de la verdad»<sup>2</sup>. El filósofo francés abunda en la idea trillada de que el artista debe tener una vida singular, extraordinaria, que lo ubique al margen de la sociedad que lo observa y admira en secreto desde la calle mayor. Foucault cita como fuentes las *vidas* de Vasari y la autobiografía de Benvenuto Cellini.

Es entonces cuando se materializa por escrito un concepto que florecería con Baudelaire y alcanzaría la madurez con Duchamp que reclama el título de artista para cualquiera, haciendo de la propia vida una obra de arte. Es así como el arte va dibujando una elipse entre las pinturas paleolíticas y el artista de la Galaxia Du-

<sup>2</sup> Michel Foucault, *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros*, curso en el College de France (1983-1984), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010, pág. 199.

champ, en el que el arte fue alejándose progresivamente del público pasando a ser privilegio exclusivo de reyes, ilustrados y burgueses, para desembocar en un estadio en el que el degustador solamente precisa conocer los rudimentos de la creación contemporánea, o dejarse llevar por las olas aventadas desde los medios de comunicación que encumbran y masifican las grandes exposiciones-espectáculo.

Vivimos la paradoja de un mundo en el que el arte sigue consiguiendo justificar toda una vida, al mismo tiempo que ingentes masas de desempleados reclaman una ocupación. ¿Será que se acerca el tiempo en que arte y vida encajen de una vez por todas, en una colisión silente o en una fusión fría para generar una masa crítica más estética, libre y feliz?

En tanto y a la espera de ese ensamblaje proliferan las creaciones manieristas que explotan la desmemoria o simplemente el desconocimiento del público. El artista juega a ser crítico para intentar adivinar el futuro inmediato que sólo está en manos de los oráculos mediáticos y de los que, a falta de capacidad para crear otra cosa, se dedican a crear opinión.

Con Duchamp la responsabilidad del arte se desplazó del artista al público, y la importancia de la materia artística se transmite del objeto como creación material a la atención del que mira, al proceso de mirar. Se explota así una *segunda atención* de los espectadores, se les ofrece la dirección, la manija de una comunicación en la que pasan de ser *sujetos pacientes* a ser *sujetos agentes*. El arte deja de ser reactivo, para ser interactivo, deja de ofrecérsenos todo hecho para otorgarnos la misión de armar las piezas según nuestro gusto o capacidad de percepción hasta convertirlo en *algo más* que un producto, en una experiencia. Siguiendo las reglas de este ¿nuevo? paradigma, el arte ya ha dejado de ser algo que se busca para satisfacer una determinada necesidad, ahora el arte se encuentra, y esto le da la potencia de algo que sucede como por casualidad, con la inocencia e ingenuidad de un suceso involuntario.

Duchamp, le confesaría a Cabanne:

Me asusta la palabra 'creación'. En el sentido social, normal, de la palabra, la creación es muy gentil pero, en el fondo, no creo en la función creadora del artista. Es un hombre como cualquier otro, eso es todo. Su ocupación consiste en hacer ciertas cosas, pero también el 'bussinesman' hace ciertas cosas, ¿me entiende? Por el contrario, la palabra 'arte' me interesa mucho. Si viene del sánscrito, tal y como he oído decir, significa 'hacer'. Pero todo el mundo hace cosas y los que hacen cosas sobre una tela, con un marco, se llaman artistas. Anteriormente se les aplicaba un nombre que me gusta más: artesanos. Todos somos artesanos, con una vida civil, militar o artística. [...] La palabra 'artista' fue inventada cuando el pintor se convirtió en un personaje de la sociedad monárquica, en primer lugar, y posteriormente de la sociedad actual, en la que es un señor<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1972, pág. 17.

En esta confesión, se arrojan por la borda años de lucha del artista en pos de un estatuto, de un privilegio social y de una diferenciación con los que son artesanos. El *hombre que hace cosas* duchamapiano renuncia a sus privilegios, deja de ser un sofisticado criado del rey para someterse al general escrutinio. Abandona su trono de edecán de la estética, brinda su estoque y su muleta al público, como un torero que escucha como la gente le grita que se arrime más. El artista, para Duchamp, pasa de ser un especialista, a ser un ministro laico de la gratuidad que aguarda pacientemente el óbolo de sus fieles para sobrevivir.

Después del naufragio de la utopía del 68 los artistas se tienen que vincular con otras luchas, en el campo de los problemas de incomunicación; las cuestiones del género, en el caso del arte feminista; la identidad y la opción sexual, en el arte de gays y lesbianas; o la implicación con lugares que sufren tiranías, opresión o miseria endémica, en el caso de los artistas latinoamericanos o africanos. El arte como un sofisticado sistema de comunicación ininterrumpida, tiene en la acción el valor de la presencia del artista que se convierte en «*activista*».

Como dice Nacho Criado el eterno joven que nos abandonó hace unos pocos años: «El sentido y el interés que pueda tener el arte es que es uno de los pocos espacios de resistencia que quedan en los que puede neutralizarse la racionalización imperante»<sup>4</sup>.

Reflexionando sobre la liviandad y fluidez del arte y la cultura de hoy José Díaz Cuyás y Nacho Criado elaboran al alimón una analogía muy interesante:

la cultura como culturismo [...] es una de las desviaciones que estamos padeciendo: la cultura como una manera de sacar músculos, como una pose. Los músculos, si se utilizan para arrastrar algo, son muy interesantes. Si su valor es únicamente positivo, realmente caemos en el narcisismo estúpido donde todos nos miramos el ombligo, adulándonos unos a otros y viendo los maravillosos 'bodys' o las maravillosas piezas que estamos haciendo en una especie de esteticismo falaz<sup>5</sup>.

Cuyás critica la tendencia actual en la que los artistas realizan su trabajo teniendo en cuenta *a priori* el soporte crítico que tendrán las obras, quizás faltos de confianza en que su trabajo funcione sin esas muletas:

Se suele ver al crítico como un artista frustrado y, en estos momentos muchos artistas parecen críticos frustrados. [...] Si el arte se convierte en una ilustración de teorías discursivas pierde completamente el interés [...] El arte se ha neutralizado hasta tal punto que, es curioso, cualquier cosa está permitida. La obra puede ser absolutamente irracional, podemos no entender nada cuando vemos una pieza y, en cambio, los momentos de producción, distribución y exposición cada vez están más racionalizados. A medida que aumenta la pérdida de sentido de las piezas, aumenta la racionalización.

---

<sup>4</sup> *Lápiz*, 99-100-101 (enero-febrero-marzo, 1994), pág. 268. Juan Hidalgo / Isidoro Valcárcel Medina. Esther Ferrer/ Fernando Lerín. Nacho Criado/José Díaz Cuyás.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 269.

zación, la institucionalización de los otros momentos del arte. Y los artistas deberían pensar bastante más en esto y en que hay que ser más autocríticos con lo que está pasando. El arte necesita 'el peligro' y, de alguna manera, se está produciendo su pérdida, está excesivamente asegurado. Conocemos demasiado como una obra puede exponerse con cierta seguridad de que no va a desencantar ni a producir excesivos aspavientos. [...] Los artistas contemporáneos son muy resabidos, saben demasiado. No es que sepan historia del arte, es que tienen demasiada información, a veces muy banalizada; conocen demasiado lo que los teóricos han comentado de la historia del arte. Ahora incluso parece que hay una complicidad grande entre el crítico y el artista. Las obras quedan muy bien en las revistas, para los textos, incluso es muy fácil escribir los textos a partir de las obras. Veo casi sospechosa esa especie de complicidad entre obra y crítica. Nos lo sabemos todo, nos damos pistas unos a otros, sabemos todos por donde vamos...creo que es algo sospechoso<sup>6</sup>.

La magnitud tiempo es la que puede alterar y altera el sentido de un arte vigente o ultra-pasado. El elogio a la historia que dicen que pone a cada cual en su lugar y consagra un buen vino no ha sido generoso con *Zaj*, o tal vez sí. Juan Hidalgo pide entre sonrisas algún dinero *público* para mejor pasar esta su última juventud, sin la obligación de continuar produciendo con más de ochenta años. Marchetti parece haber emprendido un viaje sin retorno. Castillejo es ignorado por los gestores culturales que deberían cubrirle de laureles y ya sólo trabaja para él y un par de coleccionistas fieles. Esther Ferrer sigue en el tajo sin que parezcan pesarle las nuevas generaciones que la respetan como una magna mater conservadora de esencias y descreída de etiquetas. La universidad ha sido una vez más insensible a la creación, a nuestra obra, a nuestra preocupación, a nuestra s-  
causa  
tendida  
preocupación



<sup>6</sup> *Op. cit.* pág. 272.

**Figura 14.** Esther Ferrer, Walter Marchetti y Juan Hidalgo en el *Concierto Zaj*, celebrado en The Kitchen. Merce Arts Center (Nueva York, 27/03/1973)

El arte ávido de riesgos, confortablemente instalado en la precariedad y en la pureza épica de lo inefable, reposa en algunas decenas de libros, en la tradición oral que como una saga legendaria nos recuerda que alguien alguna vez desafió a las previsiones. El gesto nuevo sigue siendo una opción de riesgo aunque la novedad ya no lo sea y se limite a reverberar un eco olvidado. Pero hasta esa obstinación provocadora por explorar los límites se ha convertido, por culpa del mercado que todo lo devora, en una nueva zona de confort facilitada por la ignorancia general y la amnesia localizada. Es ahora quizás cuando debemos memorizar aquellos gestos como los protagonistas de la novela de Bradbury Fahrenheit 451 hacían con los libros. Esos gestos de matemática gnóstica en los que las variaciones y permutaciones se convertían en danza prefiguran otras vidas pendientes de vivir, del mismo modo que los libros de consonantes de Castillejo, aparentemente abandonados en la librería son un cheque en blanco de libertad. Una promesa de existencia que no se conforma con ser leída y quiere ser vivida.

Cuando es preguntando sobre lo aparentemente inexplicable de su hacer, el artista aprovecha para hacer crítica social, crítica cultural, crítica a la historia y a los críticos como un niño caprichoso o un reformador que ayuna de razones para dejarse caer en una cuaresma de lo convencional. El arte de *Zaj* es como una lente de densidad variable que permite atravesar una cierta cantidad de luz para cada uno de los espectadores según la ubicación de su centro de gravedad y su atención. Es un hacer que intentó salir del cauce de la historia del arte y aún del devenir del gusto, es una página que se resiste a ser leída en su totalidad y eso le permite seguir vigente y nueva. Es un código para descaminados con el que aun da gusto perderse.

#### LIBROS

Pierre **CABANNE**, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1972.

José Luís (**FERNÁNDEZ DE**) **CASTILLEJO**, *Actualidad y participación (Una filosofía contemporánea)*, Tecnos, Madrid, 1968.

Michel **FOUCAULT**, *El gobierno de la verdad: el gobierno de sí y de los otros*, curso en el College de Frances (1983-1984), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.

Clement **GREENBERG**, *Estética Doméstica*, CosacNaify Portátil, 21 [¿es el número 21 de la colección?], São Paulo, 2002.

Dick **HIGGINS**, *A Zaj Samples (Works by the Zaj group of Madrid)*, Something Else Press, Nueva York, 1967.

— *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville.

Gustav René **HOCKE**, *El Manierismo en el Arte. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*, Guadarrama (col. El Mundo como Laberinto), Madrid, 1961.

David **PÉREZ**, «Entrevista con Juan Hidalgo», en J. M. Cortés (ed.), *La creación artística como cuestionamiento*, Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1990.

**VV. AA.**, «El mundo sueña». *El Modelo Musical de la Pintura Abstracta*, ed. de Javier Arnaldo, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2004.

Ken **WILBER**, *Una teoría de todo*, Kairós, Barcelona, 2001.

#### REVISTAS

*Lápiz*, 99-100-101 (enero-febrero-marzo, 1994). Juan Hidalgo/Isidoro Valcárcel Medina. Esther Ferrer/Fernando Lerín. Nacho Criado/José Díaz Cuyás.

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

#### CATÁLOGOS

*Zaj. Colección Archivo Conz*, ed. de Rubén FIGAREDO y Eduardo NAVARRO, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009.

*Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 de enero al 21 de marzo de 1996, Madrid.