

ESTHER FERRER

# FLUXUS & ZAJ

Traducció de Laura Conesa

El segon problema és el de la seva denominació. Per què FLUXUS va ser, simplement, un grup d'individus personalitats i maneres de treballar molt diferents que per casualitat van poder treballar junts. D'altres preferirien anomenar-lo «col·lectiu», que de fet ve a ser el mateix, trobant que als anys 60 el prefix «anti» estava més «en moda» i «moviment», terme que van rebutjar totalment aquells que van sentir que es tractava d'un «Front Unit» (contra l'art oficial) i una «idea», una «actitud» enfront a l'art, i per tant, potència, un «espai de treball», «una tendència» o, fins i tot, «una manera de viure», la qual cosa potser és una mica exagerada.

Per simplificar utilitzant el terme «col·lectiu», escollit per Marinus —per allò de les granges col·lectives a Holanda— el seu «comitè», i sobretot «experimentadors», i que va ser possible que artistes procedents d'orientacions, nacionalitats i pràctiques artístiques molt diferents, comencessin a «treballar junts» per un «art diferent» (tantart), com alguns l'anomenaven) que amplojava els límits del que llavors considerava art o no art, referent a les «accions» que permetien, entre d'altres coses, la comunicació de totes les arts a ambdós costats de l'Atlàntic i del Pacífic, així com a l'Àfrica, doncs molta encara pensava que FLUXUS va ser «una invenció nord-americana», o com a mínim, nord-americana europea, oblidant, per exemple, la importància de la participació coreana i japonesa, i la del grup GUTAI, que des de 1953 realitzava el que més tard s'anomenaria performance.

Sense Cage (i a través seu) sense Saltz, Duchamp, el I Ching i el ZEN, jugaria palatí FLUXUS? Evidentment que sí, noo.

1. Afferenti - Manzoni - Mandelstam - Mikulovic - Namjoh - Olden - Robert Rauschenberg - Robert Williams - St. George and the Phoenix Dragon.

Quan es tracta de parlar de FLUXUS, el primer problema que sorgeix és el del temps del verb que cal emprar, ¿passat, present o futur? Artistes com Beuys, per exemple, utilitzaven el passat, mentre que d'altres utilitzaven el present o, com Emmet Williams o Tomas Schmit, el futur, doncs segons ells «FLUXUS encara no ha estat inventat». <sup>1</sup> Per aclarir-nos parlaré en passat, ja que aquest article es refereix fonamentalment a la seva època «eufòrica», fins a mitjan anys 60, moment en què, sobretot als Estats Units, l'aspecte editorial —llibres, objectes, etc.— sembla imposar-se sobre el de *performance* en comú, festivals, etc., i al mateix temps, els artistes comencen a realitzar *performances* a nivell més individualitzat.

El segon problema és el de la seva denominació. Per a alguns FLUXUS va ser, simplement, un grup d'individus «amb personalitats i maneres de treballar molt diferents» que «per miracle» van poder treballar junts. D'altres prefereixen anomenar-lo «antigrup», que de fet ve a ser el mateix, (no oblidem que als anys 60 el prefix «anti» estava més aviat de moda) o «moviment», terme que van rebutjar totalment aquells que van creure que es tractava d'un «Front Unit» (contra l'art oficial) o una «idea», una «actitud en front a l'art», i per tant, polimorfa, un «tipus de treball», «una tendència» o, fins i tot, «una manera de viure», la qual cosa potser és una mica exagerada.

Per simplificar utilitzaré el terme «col·lectiu», escollit per Maciunas —per allò de les granges col·lectives o koljozi—el seu «mentor», i sobretot «aglutinador», i que va fer possible que artistes procedents d'horitzons, nacionalitats i pràctiques artístiques molt diferents, comencessin a «treballar junts» per un «art diferent» («antiart», com alguns l'anomenarien) que ampliaria els límits del que hom considerava art o no art, recorrent a les «accions» que permetien, entre d'altres coses, la «confluència» de totes les arts a ambdós costats de l'Atlàntic i del Pacífic; això sovint s'oblida, doncs molts encara pensen que FLUXUS va ser «una invenció nord-americana», o com a màxim, nord-americana-europea, oblidant, per exemple, la importància de la participació coreana i japonesa, i la del grup GUTAI, que des de 1955 realitzava el que més tard s'anomenaria *performance*.

Sense Cage (i a través seu) sense Satie, Duchamp, el I Ching i el ZEN ¿hagués existit FLUXUS?. Evidentment que sí, enca-

1. Aufbrüche - Manifeste, Manifestationen - Städtische Kunsthalle Düsseldorf - Emmet Williams - St. George and the Fluxus Dragons.

ra que potser hagués estat un altre «fluxe» menys centrat, en principi, en el camp musical, i menys preocupat pel món sonor. El que és cert és que el caràcter profundament «experimental» i «obert» de l'obra de Cage va atraure, en primer lloc, a aquells que buscaven una manera de fer en «franca relació amb la vida», que «els alliberés de les estètiques del passat» i, sobretot, citant a Beuys, que «desenvolupés alguna cosa pel futur, en contacte directe amb la societat humana», entre els quals hi havia molts dels futurs components del col·lectiu, que més tard o més d'hora, directament o indirecta, van ser sensibles a la seva influència, començant pels cursos que va donar el compositor al Black Mountain College, a principis dels anys 50. El 1952 Cage va compondre «4'33», un peça «silenciosa» en el sentit «cagià» (és a dir, que els sorolls que se senten «són la seva música»), ja «indeterminada» (la indeterminació apareixerà després, molt sovint, a les obres dels artistes FLUXUS), el mateix any que va organitzar, en un mateix espai i simultàniament, una sèrie de processos artístics «que s'interpreta-ven sense obstruir-se els uns als altres»; molts van considerar que es tractava del primer *happening* de la història, malgrat que qui utilitzaria aquesta paraula per a designar una de les seves pròpies «accions» va ser Allan Kaprow (el 1956), el qual més tard, a finals de la dècada, seguiria els cursos de composició experimental de Cage a la New School for Social Research, a Nova York. Entre els seus alumnes o «invitats» hi trobem, també, Dick Higgins, George Brecht, Al Hansen, Toschi Ichinayagi i Richard Maxfield, entre d'altres. A través de Cage aprendrien que «l'art no ha de ser altra cosa que la vida o ha d'estar ple de vida, i com aquesta, ple d'atzar», doncs «ni DADÀ ni el ZEN són tangibles i fixos»; que les obres d'art «no eren solament vehicles per expressar els sentiments extraartístics dels seus autors» (cosa que reflectiran moltes obres FLUXUS, generalment les millors) i que un quadre pot ser alguna cosa més que un oli damunt una tela i la música qualsevol so, inclús *silent musical images*.

Referint-se a aquests cursos, Dick Higgins escriuria: «Cage mai no va realitzar peces que s'assemblassin a les peces FLUXUS. Segons ell, les nostres obres no eren massa satisfactòries. Tampoc nosaltres acceptàvem totes les seves teories, per exemple, la seva desconfiança respecte de l'expressió o la mimesi de tot tipus. El seu paper envers nosaltres va ser com el d'un oncle o un avi i no com el d'un pare».<sup>2</sup> Tanmateix, satis-

2. 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982 - Harlekin Art - Berliner Künstlerprogramm des DAAD - Dick Higgins - In einem Menenschuchboot um die Welt.

fets amb el seu treball, alguns van decidir presentar-lo fora dels cursos —inventant així el que més tard serien els espais alternatius— a cafès, lofts, i fins i tot, en algunes galeries, entre elles la «AG», dirigida per un personatge fora de sèrie, George Maciunas (1931-1979), un lituà instal·lat als Estats Units després de la segona guerra mundial, historiador d'art, músicòleg, dibuixant-dissenyador, a més d'home de negocis molt particular, i per alguns també «agent provocador», on es feien «concerts de música antiga i nova».

L'efervescència creativa d'aquella època (que podem anomenar pre-FLUXUS) va quedar ben reflectida a *An Antology*, autèntica obra de referència-realitzada gràcies als esforços de La Monte Young i J. Mas Low, els quals, des de 1961, van recollir una sèrie de treballs, «uns altres», amb la intenció de publicar-los (cosa que no van aconseguir fins el 1963); a la primera pàgina de l'obra en descriuen el contingut de la següent manera: «operacions d'atzar *concept-art*<sup>3</sup> indeterminació imprevisió treball sense significat desastres naturals plans d'accions històries diagrames Música poesia assatjos dansa construccions composicions matemàtiques», seguit d'una llarga llista d'autors (molts dels quals amb el temps serien FLUXUS).

L'agost de 1961, la galeria «AG» tanca definitivament i Maciunas —segons diuen fugint dels seus creditors— va traslladar-se a Europa per treballar com a dissenyador gràfic a la base aèria de l'exèrcit nord-americà de Wiesbaden, decidit a treure una publicació (en els seus orígens FLUXUS va ser una idea editorial) en forma de *yearbooks* i amb el títol de FLUXUS, escollit per Maciunas, no solament per allò de «l'estat de fluxe on totes les arts es fonen», sinó també, i potser sobretot, per les divertides i variades interpretacions que permetia, totes elles tretes del diccionari, com «Purgar. Una descàrrega de fluid, esp. una excessiva descàrrega dels intestins o una altra part del cos. Allò que flueix», etc. De seguida va entrar en contacte amb artistes europeus o residents a Europa com el coreà Nam June Paik, Vostell i Patterson, que freqüentaven l'estudi de música electrònica de Ràdio Colònia i ja tenien les seves pròpies idees sobre l'«art-acció» o l'«art demostració» en general i sobre la «música acció» en particular, perquè ja ho havien practicat. A aquests noms s'afegirien més tard molts d'altres, entre els quals hi figuren Beuys, Andersen, Chiari, Christiansen, Filliou,

3. Definit per Henry Flynt, en aquell temps, com «en primer lloc un art el material del qual és el «concepte», de la mateixa manera que el material de la música és el so».

Ben, Gosewitz, Ayo, Kosugi, Spoerri, Wada, Shigeko Kubota, Takako Saito.

Després d'una gestació difícil i un part més aviat laboriós, però feliç gràcies a la competència d'una «comadrona» eficaç, Maciunas, va néixer FLUXUS INTERNATIONALEFESTSPIELE NEUESTER MUSIK, l'1 de setembre de 1962, a Wiesbaden, amb 14 concerts i obres d'artistes molt diferents, entre els quals hi havia Walter Marchetti i Juan Hidalgo.

## FLUXE I REFLUXE DE FLUXUS

Què era FLUXUS?, què pretenia?. Indefinit i canviant —com «el fluxe de la vida», definició que hom pot trobar també al diccionari—, el rostre visible de FLUXUS presenta tants aspectes com artistes participaven en el col·lectiu. No obstant això, i principalment a través de la correspondència i el MANIFEST de Maciunas (signat solament per ell) poden concretar-se algunes de les seves finalitats, moltes vegades discutides per altres membres.

Per a Maciunas, la finalitat de FLUXUS era social i no estètica, tendia cap a «l'eliminació progressiva de les Belles Arts (música, teatre, poesia, prosa, pintura, escultura, etc.) i s'oposava a l'objecte d'art en tant que mercaderia sense cap funció, destinada únicament a ser venuda per tal de subvenir a les necessitats de l'artista (que sempre va ser un tema polèmic)». La millor «composició» FLUXUS<sup>4</sup> era «la menys personal, a manera dels *ready-made*, com l'obra de Brecht *Exit*: no cal que ningú l'executi ja que es produeix cada dia, sense haver de recórrer a la representació».

Per una altra banda, FLUXUS, segons deia Maciunas, «s'oposa al professionalisme de l'art» i a qualsevol forma «que estimuli l'ego de l'artista», cosa que no deixa de ser curiosa, doncs una de les crítiques que més sovint hom fa a FLUXUS, amb raó o sense, és precisament el seu «narcisisme». Els concerts havien de tenir «una mica de vaudeville, de gag, de joc infantil i de Duchamp» i la seva funció, a més d'ajudar a vendre les publicacions, era portar l'espectador a la pràctica de l'«art-experiència» dins la seva vida quotidiana.

En el MANIFEST (potser sota la influència d'Henry Flynt)

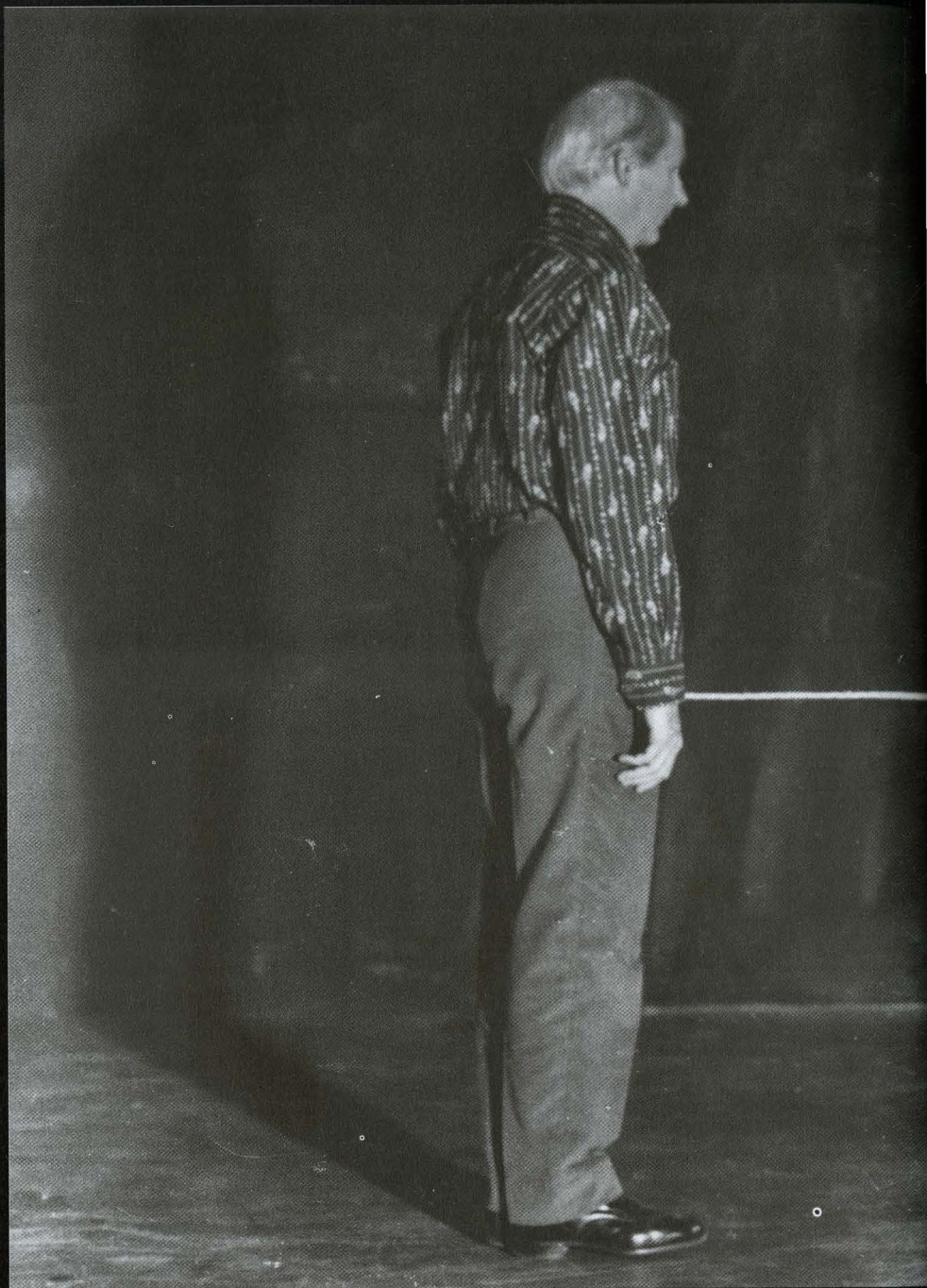
4. Carta de Maciunas a Thomas Schmit - «À la recherche de la musique jaune» - René Block - Écouter par les yeux (objets et environnements sonores) - ARC - Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



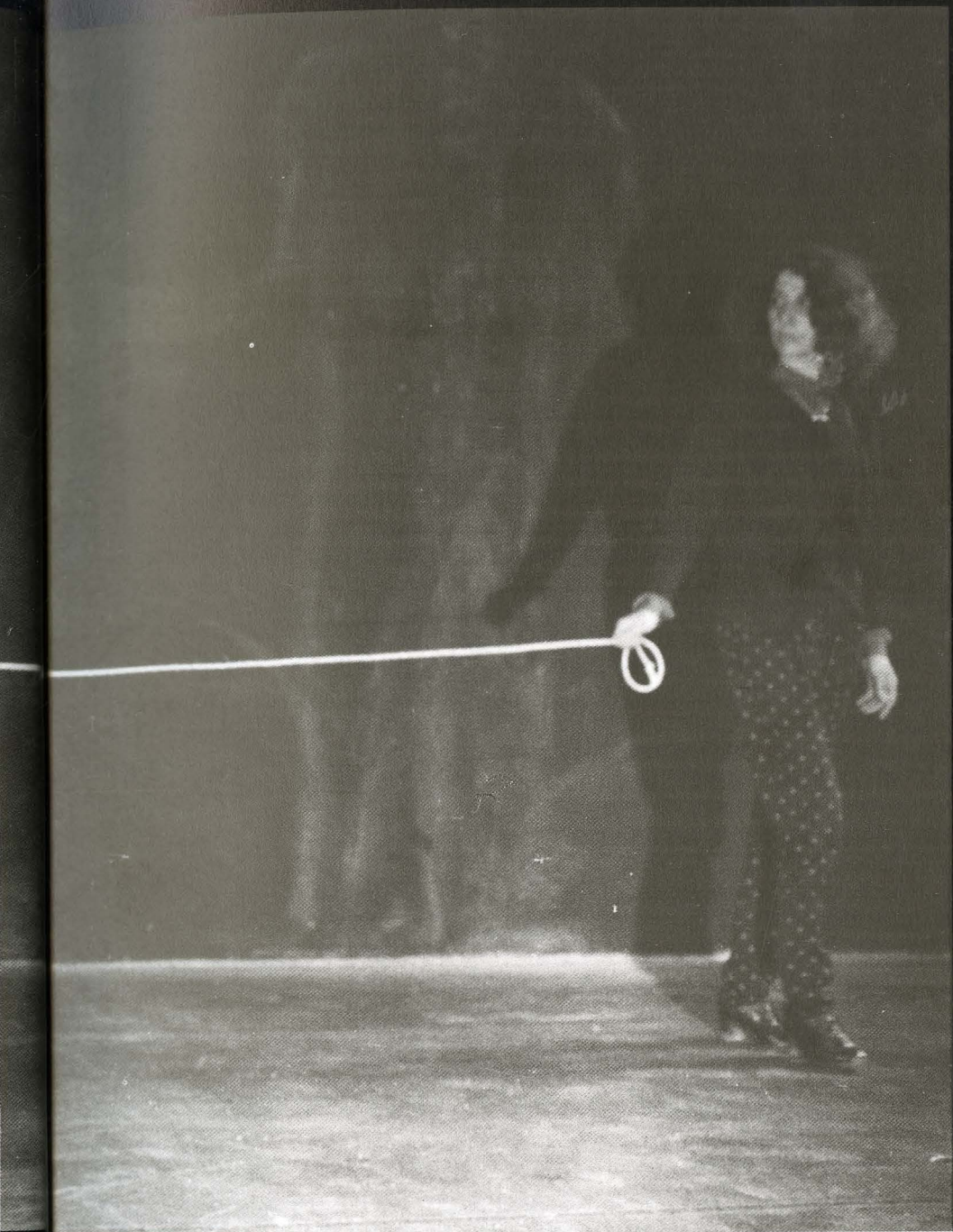
Esther Ferrer. Festival Poliphonix, Milà, 1983.



Walter Marchetti en un concert Zaj a la galeria Multipla, Milà, 8 abril 1975. (Foto Roberto Masotti).



Juan Hidalgo, Esther Ferrer.







Performance de Yoko Ono, *Obra per a La Monte Young*, Fluxus Orchestra Concert, Carnegie Recital Hall, Nova York, setembro 1965.

afirmava que havia de «purgar» el món de la malaltia burgesa, de la cultura intel·lectual, professional i comercialitzada, i de l'«europeisme» (cosa que per a la majoria dels artistes europeus era inacceptable i xocant, car el món artístic era dominat per l'«expressionisme abstracte» i el «pop art»).

El que estava clar pels FLUXUS era que «no volien deixar-se colonitzar pels especialistes, ni ser-ho ells mateixos». L'art que els interessava era aquell que atreia l'atenció sobre els problemes actuals del món, el més allunyat possible de l'«expressionisme» (la qual cosa no sempre es complia) i el que era, «un simple reflex dels pensaments i emocions de l'artista», la qual cosa no volia dir que acceptessin que el seu treball «es diluís» en el magma de la creació anònima o col·lectiva.

Lúdic, insòlit, imprevisible, prosaic, quotidià, irònic i, sens dubte, iconoclasta en les seves *performances*, FLUXUS ja recorria a allò que avui s'anomena «multimèdia». La interpretació havia de ser «natural» i el més «neutre» possible, i la seva forma «simple» a fi de no deformar la intenció del compositor. En aquest sentit *Piano Piece*, de Brecht (*a vase of flowers on (to) a piano*), del 1962, que consistia en col·locar un gerro sobre un piano, és l'exemple perfecte, com també ho és *Composición n.º 5*, de La Monte Young, on en una sala de concerts hom deixava anar una o un nombre indefinit de papallones. La composició pot durar el que es vulgui, però si es disposa de temps suficient, l'obra acabarà en el moment en què la darre-ra papallona hagi sortit per la porta o les finestres obertes.

En un altre sentit, FLUXUS va ser realment polifacètic i polimorf, *Danger Music for Dick Higgins (creep into the vagina of a live females whale)* de Paik, l'artista més eròtic de FLUXUS —la resta no ho eren gaire— o la seva *Sinfonia n.º 5* que ha de ser interpretada (molt fort) «amb un penis rígid», la qual cosa fa pensar en el pintor Copley, inventat per Duchamp, el qual, per donar erotisme a les seves pintures «en lloc d'un pinzell utilitzava la seva verga».

FLUXUS va crear, lluitant «contra la incomprendible estupidesa, tristor i mediocritat que destrossa les nostres vides» (segons va dir Filliou), i a la vegada, va obrir una mica més la porta (sense porta, segons la terminologia ZEN, que va influir en alguns dels seus membres) per la qual, segons diuen, penetra la saviesa, cosa que evidentment cal agrair i respectar.

Fill també de la seva època —legítim, natural o il·legítim— descendent en línia directa o indirecta de Satie, Duchamp i Cage (sense oblidar la seva herència Futurista), ZAJ sorgeix a l'«erm» ibèric de començaments dels anys 60, amb la ferma in-

tenció de SER malgrat tot i en front de gairebé tothom. Provocatiu, sense intenció de provocar i profundament incòmode per la seva manca de prosa, prosopopeia, pudor, engolament, pedanteria i sentimentalisme. Aliè al «cerimonial» de l'art i amb la intenció de no ser ni mel·liflu, ni gloriejat, ni engolat, ni doctoral, ni magistral, va posar entredit, simplement per la seva manera de fer, els discursos ex-càtedra —aleshores vigents— en interessar-se més per la seva pròpia «experiència» que per una activitat purament estètica.

## PREHISTÒRIA I HISTÒRIA DE ZAJ

La prehistòria de ZAJ comença més enllà de les nostres fronteres, en una Europa «assotada» per tots els vents avantguardistes d'aquells temps, on ja hi havia Juan Hidalgo i Walter Marchetti, els quals el 1958-59 van estar en contacte estret amb J. Cage a Milà.

La seva història, al contrari, comença en aquest costat dels Pirineus, concretament a Madrid, un dia de 1964, quan aquests dos compositors —Marchetti i Hidalgo, italià i canari respectivament— van crear/temporalitzar o decidir ZAJ, «sota l'intel·ligent somriure i el subtil reflex de Ramón Barce» (segons va dir Hidalgo) el qual, de la mateixa manera que d'altres artistes —Ramiro, Manuel i José Cortés i Tomás Marco, per exemple— va participar durant temps en les seves activitats; ZAJ va ser sempre una qüestió de «desig».

El 1967, a Sant Sebastià, vaig trobar-me amb Juan Hidalgo i Walter Marchetti, i des d'aleshores, formo parte de ZAJ. El treball de cadascú és totalment independent del dels altres; així podem realitzar ZAJ conjuntament o per separat.

Atès que des d'un principi ZAJ va decidir «no explicar-se» (la seva «explicació» valdria tant o tan poc com la dels altres), si em pregunten «Què és ZAJ?» respondré:

«ZAJ és ZAJ perquè ZAJ és no ZAJ», una frase de Juan Hidalgo,

o

«ZAJ és un bar, la gent entra, surt, està; es pren una copa i deixa propina», si és Walter Marchetti qui respon,

o

ZAJ és una possibilitat portada a la pràctica, un «voler», «un punt de mira», en aquest cas sóc jo, Esther Ferrer, qui respon.

El lector pensarà, potser, que tal com molts han dit ja, ZAJ és massa fàcil, encara que sempre hi ha qui pensa que és més aviat difícil. De fet, tots tenen raó, perquè ZAJ, efectivament, té les facilitats o dificultats de,

la vida/la mort/la dona/l'home/el ric/el pobre/el beneit/el llest/el manual/l'intel·lectual/l'afamat/el fart/el divertit/l'avorrit/el generós/l'avar/l'humil/l'orgullós/l'optimista/el pessimista/el dormilega/el que pateix d'insomni/el potent/l'impotent/el fort/el dèbil/l'important/l'anodi/el presoner/el que es creu lliure/el malalt/el sa/el tímid/l'atreuit/l'enraonador/el silenciós/el religiós/l'ateu/l'espiritual/el prosaic/el dropo/el treballador/el valent/el poruc/el progressista/el carrossa/el confiat/el desconfiat/l'hàbil/l'incapaç, etcètera, etcètera, etcètera.

El lector pot allargar la llista tant com vulgui. Una de les virtuts o dels defectes de ZAJ —segons de quin cantó hom se situï— és que totes les interpretacions són vàlides, les millors i les pitjors, les que pretenen ser positives i les profundament negatives, i fins i tot, en el cas que fos possible, que no ho és, la manca, l'absència d'interpretació, doncs l'espècie humana, fins que no es demostrï el contrari, té les seves limitacions, i una d'elles és la de no poder deixar de banda, en cap moment, circumstància o esdeveniment, la «interpretació», i ZAJ és com un «esdeveniment» més amb el que vostè, lector, pot trobar-se o no i que sens dubte interpretarà segons l'humor que tingui o l'hora en què l'agafi, i sobre el qual projectarà, quasi inevitablement, els seus coneixements o la seva ignorància, les seves idees polítiques, religioses, socials i inclús artístiques, allò que alguns anomenen les seves «pretensions», perquè en realitat el buit ZAJ l'omple cadascú a la seva manera.

Tot això sona pretensions, potser pensarà el lector, i és possible que també tingui raó, malgrat que ZAJ, no ensenya (no és una escola) ni nega (té altres coses per fer) ni afirma (ZAJ s'afirma a si mateix en tant que el què és) ni molt menys demostra (ZAJ és indemostrable) ni conquereix (els conqueridors l'avorreixen tant com els dogmes, els manifestos, les teories o les explicacions llargues) ni destrossa (sempre hi ha aquell que es fa càrrec d'aquestes tasques per vocació) ni provoca (la gent es provoca sola) ni diverteix (no pretén ser un substitut del circ) ni avorreix (encara que, tal com va dir Satie, és més fàcil avorrir que divertir) ni guia (potser perquè tampoc no coneix el camí) ni embruteix (confia que cadascú pot fer-ho tot sol) ni enterra (que els morts enterrin els seus morts), per tant, ZAJ pot percebre's, dolç com la mel/agre com el fel/divertit com un bon acudit/més avorrit que les ovelles/breu com un sospir/llarg com un dia sense pa/atroç com qualsevol desastre/satisfactori com un coit aconseguit/hortera fins a l'extrem/esplèndid sense pal·liatius,

i potser és per això que ZAJ produeix,  
simpaties profundes/antipaties radicals/curiositat/agressivitat/plaers estàtics inusitats i mai pretesos/malestar com els dolors d'un part difícil/rialles/ràbia,  
perquè ZAJ,  
no li explica històries, ni l'estima, ni el detesta, ni el busca, ni l'exclou, de fet,  
ZAJ només  
fa,  
per exemple converteix l'espectador en actor, transformant-se ell mateix en espectador, encara que vostè no ho vulgui. Encara que s'escapi, encara que intenti impedir-ho, ESTÀ dins ZAJ, en el moment en què es presenta davant de vostè. De fet és com una trampa que funciona fins i tot quan vostè no se n'adona,  
mentre que  
veu/escolta/sent/accepta/rebutja  
ZAJ,  
que formula,  
sense tramoia, ni efectes especials, ni luminotècnia, sense declamar ni teatralitzar, sense imposar-li una tesi o el seu contrari, sense pretendre canviar-lo o il·lustrar-lo,  
emprant,  
l'humor/l'absurd/la ironia/l'alegria/la ràbia/l'espontaneïtat/la reflexió/el joc/allò que és fàcil/difícil/útil/inservible/vulgar/inusitat/els sorolls/els sons/el «silenci»/el temps/l'espai/l'accident/l'error/la impossibilitat/la circumstància,  
i  
materials quotidians, quasi anodins,  
una ampolla i un vas —objectes que utilitzem pràcticament cada dia— donen lloc a una peça de Walter Marchetti,  
«MÚSICA PER A UN VAS NO MOLT GRAN»  
(«Arpocrate seduto sul loto», 1968):  
«una taula,  
una cadira,  
un vas no molt gran,  
una ampolla de qualsevol beguda alcohòlica de forta graduació i potser un tirabuixó.  
Segui, destapi l'ampolla i, lentament, aboqui tot el seu contingut en el vas»,  
un secret,  
tothom en té un i fins i tot més d'un al llarg de la seva vida,  
és el material de l'obra de Juan Hidalgo,  
«EL SECRET»

(«De Juan Hidalgo», 1961/1971):  
«VERSIÓ PER A 3 INTÈRPRETS

## ACCIÓ

## TEMPS

davant un públic 1 explica EL SECRET a 2 = 10 minuts  
2 explica EL SECRET a 3 = 10 minuts  
3 explica EL SECRET a 1 = 10 minuts  
1 explica EL SECRET a 2 = 10 minuts  
2 explica EL SECRET a 3 = 10 minuts  
3 explica EL SECRET a ? = 10 minuts

(l'esquema d'aquest etcètera és semblant al de la MÚSICA PER A SIS CONDONNS I UN INTÈRPRET MASCULÍ. 5 accions a realitzar per un ESPONTANI, o en la major part dels casos, per NINGÚ.)»,

una llamborda,

el maig 68 van ser protagonistes, però fins llavors pocs van adonar-se d'ells i, tanmateix,

Una llamborda, és l'objecte d'una obra meva,

«MALLARMÉ REVISÉ» (títol original, que traduït seria «MALLARMAT REVISAT»),

«Col·locar-se una llamborda —prèviament marcada com un dau de joc sobre el cap. Sortir a un escenari (tot i que pot realitzar-se en qualsevol lloc). Passejar-se o no, però en qualsevol cas deixar-lo caure al terra (quant més sonor sigui millor). Acoitar-se, recollir-lo, dir en veu alta el número i mostrar-lo al públic (perquè pugui comprovar que no hi ha trampa). Repetir l'acció tantes vegades com es vulgui. Sortir d'escena (o d'on sigui) amb la llamborda sobre el cap, però en aquest cas caminant d'esquena, o deixar la llamborda al mig de l'escenari (o al lloc escollit), per si algú altre vol repetir l'experiència».

D'aquesta manera, i de moltes altres,

ZAJ

*passa*

encara que vostè potser cregui que no passa res, però «sempre passa alguna cosa», és una frase de John Cage, és inevitable,

els francesos diuen, «il faut de tout pour faire un monde», per tant, i si decidim respectar la lògica, ZAJ és necessari, tan necessari com Leonardo da Vinci o el cafè amb llet. Evidentment vostè pot adorar o detestar ambdues coses, fins i tot adorar el primer i detestar el segon o a la inversa, exactament el mateix que pot fer amb ZAJ... sense que ningú, ni vostè mateix, pugui evitar-ho.

## RESUMEN

Este texto se refiere a los momentos más activos del grupo FLUXUS durante la primera mitad de los años sesenta. Después de hacer un repaso de los nombres más significativos, las actitudes, los manifiestos y algunas de sus acciones-concierto, profundiza en otro grupo, ZAJ, formado por Juan Hidalgo y Walter Marchetti, que nació en Madrid en 1964. Al cabo de poco tiempo se les unió Esther Ferrer. Todos reconocen ser descendientes directos de Marcel Duchamp, Erik Satie y John Cage, sin olvidar una deuda lejana con los futuristas.

Gracias al trabajo aglutinador de Georges Maciunas se logró que artistas de todo el mundo, desde los americanos Walter de Maria, Yvonne Rainer, Dick Higgins, etc., hasta el grupo japonés Gutai y el coreano Nam June Paik, pasando por la participación europea de Joseph Beuys, Ben y Wolf Vostell, entre muchos otros, emprendieran un proyecto común que se alimentó de experiencias procedentes de campos culturales muy diferentes: el arte, la música, el teatro, la danza.

La complejidad de las acciones ZAJ, que se mueven en los límites del concierto musical y la acción poética, hace que sea difícil definirlo. Para Hidalgo «ZAJ es ZAJ porque ZAJ es no ZAJ»; para Marchetti «ZAJ es como un bar, la gente entra, sale, está; se toma una copa y deja propina», y para Esther Ferrer «ZAJ es una posibilidad llevada a la práctica, un «querer», «un punto de mira».

## RÉSUMÉ

Ce texte porte sur les moments les plus actifs du groupe FLUXUS pendant la première moitié des années soixante. D'abord on révisé rapidement les noms les plus significatifs, les attitudes, les manifestes et quelques-unes de ses actions-concert, pour approfondir, immédiatement, l'étude d'un autre groupe, ZAJ, composé par Juan Hidalgo et Walter Marchetti, qui est né à Madrid en 1964. Peu de temps après Esther Ferrer les a joint. Tous conviennent d'être descendants directs de Marcel Duchamp, Erik Satie et John Cage, sans oublier une dette lointaine avec les futuristes.

Grâce au travail agglutinant de George Maciunas, des artistes du monde entier, dès les américains Walter de Maria, Yvonne Rainer, Dick Higgins, etc., jusqu'à le groupe japonais Gutai et le coréen Nam June Paik, comprenant la participa-

tion européenne de Joseph Beuys, Ben et Wolf Vostell, parmi beaucoup d'autres, se sont consacrés à un projet commun qui s'est nourri d'expériences provenant de domaines culturels très différents: l'art, la musique, le théâtre, la danse.

La complexité des actions ZAJ, qui se situent sur les limites du concert musical et l'action poétique, fait qu'il soit difficile de le définir. Pour Hidalgo «ZAJ est ZAJ parce que ZAJ est non ZAJ»; pour Marchetti «ZAJ est comme un bar, les gens entrent, sortent, y sont; prennent un verre et donnent un pourboire», et pour Esther Ferrer «ZAJ est une possibilité mise en pratique, un "vouloir", "un point de mire"».

## SUMMARY

That text is about the most active moments of the group FLUXUS during the first half of the sixties. After a revision of its most important names, their attitudes, their manifestos and some of their concert-actions, there comes a deep analysis of another group, ZAJ, composed of Juan Hidalgo and Walter Marchetti, born in Madrid in 1964. Some time later Esther Ferrer joined them. All of them admit that they come directly from Marcel Duchamp, Erik Satie and John Cage, without forgetting a distant debt with the futurists.

Thanks to George Maciunas' agglutinative work, artists from all over the world, from the American Walter de Maria, Yvonne Rainer, Dick Higgins, etc., to the Japanese group Gutai and the Korean Nam June Paik, including the European participation of Joseph Beuys, Ben and Wolf Vostell, etc., among many others, have devoted themselves to a joint project feeded by experiences arising from very different cultural fields: art, music, theatre, dance.

As the actions ZAJ are complex —they move on the borders of the musical concert and the poetic actions— it is difficult to define it. For Hidalgo «ZAJ is ZAJ because ZAJ is no ZAJ; for Marchetti «ZAJ is like a bar. People come in, go out, stay. They have a drink and give a tip», and for Esther Ferrer «ZAJ is a possibility put into practice, a «will», a «sight».