

Walter Marchetti

ZAJ

Al fondo del sonido



El grupo ZAJ, creado en 1964 por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce –y al que posteriormente se incorporarían otros creadores como Esther Ferrer o José Luis Fernández Castillejo–, constituye una referencia ineludible del arte avanzado.

Testigo y víctima directa de la represión franquista, ZAJ constituye todo un ejemplo de la capacidad de canalizar un malestar colectivo mediante un tipo de expresión creativa completamente liberada de toda suerte de coerciones. Apoyada en diversos elementos presentes en la contracultura internacional anarquista de los años sesenta del pasado siglo, las propuestas de ZAJ, pueden ser ahora leídas, como estímulos válidos para seguir concibiendo en los planos artístico y político nuevas formas de resistencia ante las nuevas formas de control social.

Walter Marchetti

ZAJ

Al fondo del sonido

Fotografía: Colección Francesco Conz

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

AL FONDO DEL SONIDO

Las actividades de Zaj estuvieron inicialmente orientadas al desarrollo de las denominadas «músicas de acción», con una fuerte influencia del neodadaísmo, la obra del compositor americano John Cage o distintas tradiciones filosóficas orientales. Pero su impronta ha sido particularmente profunda en el campo de las artes visuales, con performances e instalaciones que ya forman parte de la historia reciente del arte de la vanguardia. Su larga trayectoria nos ha legado un conjunto de intervenciones de una exigencia inquietante que, en su momento, cuestionaron radicalmente los límites y el sentido de la obra de arte y hoy, además, nos interpelan acerca de la recepción historiográfica de las prácticas estéticas. En este sentido, Zaj también ofrece una perspectiva irreemplazable para analizar las condiciones en las que el arte de vanguardia se desarrolló en España en la difícil coyuntura intelectual y política del franquismo.



Cimitero Zaj, Walter Marchetti, Festival Milano Poesia, Milán, 1989.
Fotografía: Francesco Conz

En 2009 el CBA inauguró una exposición en torno a Zaj basada en los fondos del coleccionista italiano Francesco

Conz, quien se encargó de la edición de gran número de las obras de Zaj y colaboró estrechamente con sus componentes. Con esta ocasión, Minerva recupera las declaraciones que el compositor Walter Marchetti realizó en el Círculo de Bellas Artes en 2004 en una conversación con Hilario Álvarez con motivo del cuarenta aniversario de la fundación de Zaj. Marchetti –que en 1964 definió Zaj «como un bar en el que la gente entra, sale, está, se toma una copa y deja una propina»– ha desempeñado un papel esencial en la crítica contemporánea del lenguaje musical convencional.



Esther Ferrer, Walter Marchetti, y Juan Hidalgo en el concierto Zaj celebrado en The Kitchen Mercer Arts Center, N. York, 27 de marzo de 1973



Walter Marchetti interpretando Variations IV, de John Cage, en el Primer Concierto ZAJ (Madrid, 1964)

CBA

MÚSICA Y MATERIA

Es cierto que parte de mi trabajo se ha desarrollado en un terreno cercano a las artes plásticas. Aunque, en rigor, siempre he utilizado lo visual como una extensión natural de la música. Creo que soy, antes que nada, compositor, no artista plástico. Mi experiencia con Zaj me ha servido para avanzar, pero no ha cambiado esa inclinación. De hecho, nunca he pretendido abandonar el terreno musical. Para mí, el aspecto visual es irrelevante salvo en su relación directa con la música. En ese sentido, creo que no he intentado investigar, como a veces se ha dicho, las posibilidades de materialización de la música. De hecho, más bien se podría entender mi trabajo como un juego de desmaterialización, como otra forma de hacer música, en definitiva. Mi intención era buscar la forma de continuar haciendo música

sin utilizar los sonidos. En mi música siempre he tratado de tocar algo así como el fondo físico del sonido. En una pieza reciente, titulada *En los mares del sur* (1999), creo que lo he conseguido. Realmente la pieza es inaguantable, no se puede ir más abajo, por eso la grabación viene acompañada de una cartografía imaginaria de las profundidades del océano.



Walter Marchetti con John Cage en Nueva York, años setenta. Fotografía:
Archivo Conz

CAGE E HIDALGO

Conocí a John Cage en Darmstadt. Llegó como alumno, pero enseguida hizo trizas la idea de la música que teníamos en Europa. Después vino a Milán para presentar una obra de música electrónica y tuvimos contacto casi a diario. Él no tenía dinero para volver a EE UU y le sugerimos que se presentara a un concurso televisivo de preguntas y respuestas. Yo me presenté también: a mí me preguntaron sobre música y a él sobre setas. En el transcurso del programa, Cage realizaba pequeñas actuaciones que hacían reír mucho al presentador y al público; eran piezas que iba inventando sobre la marcha: el sonido de Venecia, la música del agua, cosas así. Al final, ganamos seis millones de liras, que entonces era mucho dinero. Hay que decir que Cage era un gran micólogo, conocía muy bien el tema.

En 1978 participamos con él en un proyecto que consistía en un viaje en tren a Bolonia en un vagón lleno de mesas de mezclas y aparatos tecnológicos. Se trataba de ir grabando

los pueblos en los que paraba el tren –cómo sonaban, su naturaleza, el ruido ambiente...– para, a continuación, emitir estas grabaciones superpuestas a la grabación del trayecto del tren desde la estación de Bolonia hasta allí. El resultado era un estruendo infernal. Las dificultades provenían, sobre todo, de que la tecnología de aquel entonces era muy rudimentaria, era todo analógico, aún no había llegado la revolución digital. Era tecnología de risa y todo salió de risa.



Ave del paraíso: cazando en la ciudad, Walter Marchetti, 1996. Mesa, caja de plexiglás, siete textos enmarcados, reclamos de pájaros y casete de audio.

A Juan Hidalgo lo conocí cuando llegó a Milán procedente de Ginebra, donde estaba estudiando composición con Marescotti. Parece que el conservatorio le resultaba un tanto asfixiante, por eso se trasladó a Milán a estudiar con Bruno Maderna. Allí conoció a la dependiente de una tienda de música, que fue la que nos presentó. Así comenzó la aventura de Hidalgo con la música de vanguardia.



Concierto para un piano vacante. Argel, 1966

TIEMPO

Quise hacer un homenaje a Satie con *J'aimerais jouer avec un piano, qui aurait une grosse queue* (1975), que fue una frase que él escribió en *391*, la revista de Picabia. Aquella frase parecía expresar un deseo de Satie y yo intenté hacerlo realidad. Pero no he vuelto a frecuentar a Satie, que se ha convertido en un clásico muy alejado de mi idea de música. Sobre todo, hoy tengo una idea del tiempo bastante distinta. El tiempo todo lo mata, tanto a nosotros como a la música. Me gustaría llegar a una música sin tiempo, monolítica, inmóvil. Así, *La caza* (1965–1975) era una pieza que se basaba en el uso del tiempo: requería caminar de un sitio para otro, hacer un recorrido para dar el siguiente sonido. Y por eso hoy, retrospectivamente, veo *La caza* como una obra naturalista. De hecho, hace unos años hice una *addenda* a *La caza* titulada *Veinte solos sobre la caza*. Cada solo es una historia, la narración del sonido que se va a emitir, de la que se ha suprimido completamente el

tiempo. Sencillamente, se muestran los diferentes instrumentos–reclamos de caza acompañados de un texto que describe el contenido de las diferentes acciones que el intérprete–paseante debe realizar. Básicamente son historias en torno al tipo de pájaro y al tipo de reclamo de que se trata en cada caso. Por ejemplo, el ave del paraíso es una caza en la ciudad, donde hay que mover el nido todo el tiempo de aquí para allá. Y luego digo: «si usted no escucha el ave del paraíso, abra la maleta, saque la cinta y óigalo. A lo mejor eso le lleva a la isla de Sumatra». En cambio, la pieza original de *La caza* tenía una partitura, un tiempo, un recorrido, que indicaban lo que había que hacer y lo que no.



Música para piano n° 2

CRAMPS RECORD Y MILANO POESÍA

No tengo un buen recuerdo de Cramps Records, una aventura fonográfica que terminó en quiebra. Queríamos publicar discos de música de vanguardia en un país donde sencillamente no se vendían discos en absoluto. Todos los discos se quedaban en el almacén porque no los distribuían. Fue bochornoso, terrible.

Otro proyecto en el que participé fue Milano Poesia, junto a gente como Gino Di Maio, de la Galería Múltipla, o Gianni Sassi. Era una especie de festival anual que duraba entre siete y diez días, según el dinero del que se dispusiera. Se invitaba a poetas, músicos, pintores, performers. No ha quedado ni rastro de aquello porque en Italia se ha destruido completamente la cultura. Hoy, si uno se presenta como músico, escritor o pintor, lo miran como a un bicho raro.



Música para cinco perros, un polo y seis intérpretes varones. Intervienen Juan Hidalgo, Robin Page, Günter Brus y Herman Nitsch. Destruction in Art Symposium. Londres, 1966

ZAJ Y LA POLÍTICA

Pensamos que si pedíamos permiso para las actividades de Zaj no nos lo iban a conceder nunca, principalmente por razones burocráticas. Por eso decidimos no pedir nunca permiso para nada. No nos lo planteamos como una cuestión política, en aquel momento estábamos muy implicados en el proyecto de Zaj y nos parecía mucho más importante que Franco. Es cierto, no obstante, que siempre he sentido simpatía por el anarquismo, pero sólo eso, simpatía; no tengo esa fe política de los anarquistas... Por eso Hidalgo escribió aquello de: «Mi padre es John Cage, aunque me llame Hidalgo; Marcel Duchamp, mi abuelo, aunque no se llame Cage; el amigo de la familia, Erik Satie, y el amigo de los amigos, Buenaventura Durruti».



La familia, Marcel Duchamp, John Cage, Juan Hidalgo, Buenaventura Durruti y Erik Satie

ORIENTALISMO

En aquella época no había mucha literatura orientalista y parecía un descubrimiento importante, porque se percibía cierta afinidad entre la actitud de los maestros Zen y los dadaístas. De todos modos, esta influencia afectó sobre todo a Juan Hidalgo, yo siempre he sido muy crítico con Oriente. He decidido limitar mi espacio al Mediterráneo. No me interesa ni Oriente ni el Sur. Además, creo que el acercamiento a Oriente que se ha difundido hoy en día supone una vuelta atrás, no se hace de forma crítica, buscando las verdaderas fuentes.

zaj

invita a vd.

al traslado a pie de tres objetos de forma compleja, contruídos en madera de chopo y cuyas dimensiones son 1'80 x 0'70, 1'80 x 0'70 y 2 x 1'80 (pudiendo ser considerados dos de ellos como complementarios), por el itinerario siguiente: batalla del salado - embajadores - ronda de toledo - bailén - plaza de españa - ferraz - moncloa - avenida de séneca, con un recorrido total de 6.300 mts. realizado por

**juan hidalgo
walter marchetti
ramón barce**

este suceso tuvo lugar en madrid el pasado jueves 19 de noviembre de 1964 entre 9,33 y 10,58 de la mañana

Invitación. El recorrido que hicieron los tres objetos no fue aleatorio, sino que comprendía el camino que recorrió Buenaventura Durruti antes de recibir un disparo en condiciones aún no aclaradas. Si la acción se publicitaba después de haberse realizado, como para que el pobre censor se diera cuenta además de ese detalle.

EL VIAJE A ALMOROX

Había un ferrocarril que salía de la estación de Goya, junto al Manzanares, pasaba por Navalcarnero y terminaba en Almorox. Era una estación muy pequeña y decidimos que todos los componentes de Zaj se fueran a Almorox para hacer todo lo que se podía hacer en la calle y en el campo de Almorox. La gente nos miraba un poco raro, porque hacíamos cosas que no comprendían. Además llovía. Allí se estrenó *La caza*, entre los viñedos, caminando kilómetros y kilómetros. Uno iba a la izquierda, el otro hacia la derecha. Tal y como indica la partitura.



El caballero de la mano en el pecho

MARIPOSAS

En el catálogo de *Música visible* (2004) aparecen unos mapas llenos de mariposas. Se trata de una especie de partituras de viajes. Hay unos cuarenta mapas de recorridos imaginarios entre dos lugares, siempre sin tocar tierra y sin retorno. Debajo de cada plano hay una leyenda que indica el trayecto mediante líneas y números escritos en negro y rojo. El negro indicaba la duración del trayecto, dividida en segundos, minutos y horas. Donde la línea terminaba había unos números en rojo divididos en minutos, horas, días y años. Así que cuando uno llegaba a un determinado sitio, a lo mejor tenía que quedarse dos mil cuatrocientos años. Las mariposas sencillamente me las encontré en una tienda, sólo están presentes en tres o cuatro piezas.



Walter Marchetti, me gustaría tocar con un piano que tenga una gran cola,
Milán, 1975

AZAR

El uso del azar tiene que ver con el deseo de no controlar en absoluto ni el material ni el resultado. A continuación, llega el momento de la aceptación, la humildad de asumir el resultado, que muchas veces no es hermoso.



Concierto ZAJ, Events y New Music, con la colaboración de los artistas fluxus Alison Knowles y Dick Higgins (Madrid, 1966).