

Nacho Criado, una arqueología de lo humano Simón Marchán Fiz

Texto incluido en el catálogo de la exposición Nacho Criado. Para todos y para nadie 1967-1987. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1987, pp. 5-9.

Entre los atractivos, ya resaltados en su momento, con que nos cautivara la ya lejana Documenta 7 de Cassel no era el menor la puesta en escena de las diferencias, la cual entretrejía una urdimbre entre las actitudes más contrapuestas. Acción de urdir que, aun sin descartar una cierta maquinación o treta, promovía la convivencia de las manifestaciones procedentes de los comportamientos artísticos deudores a los que aconteciera entre el minimalismo y el conceptualismo más estricto con los constructivismos marginados, la abstracción puritana o, incluso, informalista y la «nueva pintura salvaje». No obstante, lo más intrigante era contemplar cómo unos y otros coexistían en un espacio estético imaginario que parecía anunciar una década pluralista.

Para contrariedad de los nerviosos, la pintura salvaje y transvanguardista tendía lazos insospechados con toda una autoconciencia de la modernidad. No sólo firmaba un armisticio, innecesario por otra parte en coyunturas varias, sino que los nuevos pintores alemanes se ufanaban de las influencias recibidas de J. Beuys o del accionismo, del mismo modo que los italianos no ocultaban su ascendencia «povera» o los americanos de los «grafitti» rendían tributo a la «performance». Incluso, para muchos de ellos la «epoché» conceptual, la puesta entre paréntesis o la reducción al grado cero del arte actuaban como un acicate purificador para retomar con más ahínco y pasión la pintura o cualquiera otra práctica.

Ciertamente, nuestra escena artística ha estado siempre más próxima a París que a Nueva York o Berlín; ha sintonizado con una tradición de lo moderno en la que no encajaban muy bien la herencia de Duchamp, los dadaístas, J. Beuys u otras heterodoxias. Hasta fechas recientes, ha sido remisa a asumir tensiones incómodas, y la ilusoria creencia de monopolizar la modernidad a través de algunos de sus filones, pretensión seriamente tocada en la actual década, no traslucía sino el arraigo frágil de esa tradición de lo nuevo en su misma pluralidad. No me sorprende, pues, que a ciertas intolerancias tardovanguardistas de los setenta se sucedieran otras de signo contrario pero no por ello menos esterilizantes. No es aventurado suponer que este clima es el que se ha respirado en las reticencias continuadas a incorporar a nuestro propio acervo las experiencias realizadas con los soportes menos convencionales, así como la impertinencia de colgarles peyorativamente el sambenito de «conceptuales». No obstante, parece haber bastado olisquear el auténtico sabor americano en las estrategias no siempre fatales de apropiación para que reverdezca un «neoconceptual», como si en los agros originarios se hubiera marchitado.

En la sospecha, nada improbable, de rendir una vez más las habituales pleitesías miméticas, sin extraer lecciones a través de los escarmientos que nos depara nuestra propia historia, invito a reparar en una herencia más próxima, por parca que fuere, o, al menos, a reconocerla en cuanto tal. La indiferencia o la banalización, por no hablar de las improvisaciones e infortunios se han cernido con frecuencia sobre ella, entre nosotros. Acogiéndome a esta herencia invocada, aprovecho de rondón la ocasión para congratularme del reciente reconocimiento institucional a un pionero nacional e internacional de estas actitudes, el canario Juan Hidalgo, así como la oportunidad que se brinda a otro artista, Nacho Criado, colaborador en vicisitudes varias con el primero y eslabón intermedio respecto a las generaciones últimas.

Una rápida mirada retrospectiva a nuestra escena artística, particularmente a la madrileña, nos pone al corriente de que Nacho Criado ha sido uno de los escasos creadores que, en el clima un tanto asfixiante de

los realismos varios, las provocaciones purovisibilistas del óptico y el cinetismo o del gusto exquisito abstracto, sintoniza tempranamente con un sentir moderno que apenas nos ha seducido. Como supondrán, pienso en aquél que, dejándose embargar por la pureza y la disciplina conceptual, se reclama al «ready-made» y desemboca en los comportamientos artísticos que se suceden desde el Minimalismo.

Regrabando mi memoria, según una figura cara al propio artista, me asalta el recuerdo de aquella su muestra primeriza, concebida, no casualmente, como un *Homenaje a Rothko* (1970), artista paradigmático respecto a una concepción contemplativa, pura y reduccionista del arte, en la cual ya se contrabalancea lo real y lo virtual. Al año siguiente, una instalación en la Galería Amadís articulaba, al modo de un «ambiente» peculiar, un espacio de una economía y sutilezas llamativas por el empleo de los medios, ya fuesen las construcciones en madera o los hilos de nylon. Ya desde ahora, a la manera de lo que se apreciara en las *Mediciones* de Mel Bochner o las *Piezas de luz* de J. Dibbets, lo virtual inundaba cada vez más a lo real, hasta que, posteriormente, acabaría por rebasarlo en ocasiones. Baste evocar la *Isla* de la serie *Rastreos* (1973).

Tal vez, la fidelidad a estos orígenes clarifique un tanto el aislamiento de este artista, apenas mitigado desde mediados de los setenta por las prácticas no menos intempestivas de J. Navarro Baldeweg y E. Lootz, así como la perseverancia en algunas constantes artísticas que imprimen un tiempo dilatado a sus creaciones, como si emergieran de espaldas al nomadismo hacia el que ha escorado otras manifestaciones recientes. Lealtad, por consiguiente, a una actitud, a un sentir, que no a una manera o estilo formales, cuya impronta se delata en ciertas permanencias que se obstinan por salir a la luz por debajo de los cambios en el tiempo, en filtrarse a través de los intersticios más recónditos de su propio quehacer. De sus inicios datan asimismo los objetos minimalistas. Creo que fueron expuestos por primera vez, todos juntos, hacia 1978. Diríase que en ellos se alcanza una simbiosis, no muy frecuente, entre los objetos encontrados en raigambre etnográfica y las formas más simples y económicas. Componentes ambos que pervivirán en muchas de sus piezas posteriores. Se trata de una suerte de aprendizaje que prima tanto la pureza o la predilección por un número reducido de elementos en la organización de la obra cuanto unas acotaciones bien definidas del espacio, que afectan por igual a las diversas maneras formales. Algunas situaciones límite del doble componente «encontrado» y minimalista podrían ser piezas como *6 asimétrico. Quotidianium*, desde una manera cercana al arte corporal, o *3 incógnitas* (1976), más escorada a la procesual.

No obstante, esta pureza «minimal» no desemboca en un formalismo esteticista o aséptico, siempre contrabalanceado por las marcas de los objetos o fragmentos «encontrados». Sospecho que Nacho Criado se ha sentido más cerca de C. Andre, W. de María o R. Long que de D. Judd o Sol Lewitt, por no reincidir sobre los estímulos duchampianos, los emanados de las propiedades físicas y materiales del «povera», de la destrucción «fluxus» o de las sutilezas casi imperceptibles de su admirado Beuys, sin por ello entregarse pasivamente a ninguna de estas maneras ni a mimetismos.

Si la interpretación banal del «conceptualismo» ha dañado a estas prácticas, en la trayectoria de Nacho Criado se vuelve irrisoria. En efecto, sus piezas nada tienen que ver con las posiciones positivistas, y poco con el conceptualismo lingüístico o los diagramas cientifistas.

Tal vez, una de las escasas excepciones sea *Lo que no se escucha se oye* (1973), si bien no disimula el carácter antitautológico e «invertido», en el sentido que entonces se daba a ese término. Por lo general, el recurso lingüístico, cuando existe, alude a los potenciales poético e irónico o, en ocasiones, narrativo, con los que nos tropezamos en títulos como *¿Por qué no? ¡Bésale el culo al mono!* (1980), *Ellos no pueden venir esta noche... por una cuestión de tiempo* (1977), etc.

Matizando este equívoco, añadiría que, sin descartar los aspectos y cualidades conceptuales, usufructuándolos incluso desde una clara intencionalidad, estas piezas solamente se nos muestran en plenitud desde la actualidad o la presencia de lo sensible. La idea en Nacho Criado ambiciona su propia

materialización. Todavía más, los materiales «encontrados» casi nunca son pasivos ni estáticos, sino todo lo contrario, es decir, son altamente activos en el tiempo, aunque sea desde la acción en retirada del deshacer, desde el consumarse y consumirse.

La interpretación de cualquier idea estética a partir de este carácter activo y energético de los materiales inscribe a muchas de sus piezas en un arte procesual que se entrega a la transfiguración estética de los mismos a través de sus modos de apariencia. Baste citar algunos ejemplos: *Historia de las piedras* (1974), en la que se recurre a una activación de vida en lo inanimado, *Huella final* (1972) o *In situ* (1986), sujetas a procesos de combustión y a las huellas residuales, por no mencionar otras como *Ajustes* (1975), *Espacio desierto* (1973) o la más compleja *Pasaje en Piscis* (1980-83). En otras series, en cambio, el propio cuerpo del artista entra en contacto íntimo, simbiótico, con los propios materiales: *Rastreos* (1971), *Anatomía del barro* o *Recorrido blando* (ambas de 1973).

Desde mi punto de vista, no se ha subrayado lo bastante la predilección de Nacho Criado por aquellos cuatro elementos primigenios que, desde la filosofía de Anaximandro de Mileto, reflejaban el protagonismo concedido a la materia como algo inagotablemente fecundo, en un movimiento incesante, agitada por remolinos. Pareciera como si, justamente, estas sustancias cósmicas: la tierra, el fuego —*Lámpara* (1971), *Volcán-simulacro* (1972) —, el agua —*Dos piezas de agua y cristal* (1979), *3 incógnitas* (1976), *Trasvase* (1977), etc. — y el aire, pasan a ser también las materias a trasfigurar estéticamente en las piezas que venimos mencionando.

Este hundir sus raíces en los elementos me sugiere que las obras de Nacho Criado son menos la presentación de un mundo, de objetos a contemplar, que la revelación de la tierra., de su abrirse, en la acepción que le otorga Heidegger al reflexionar sobre el origen de la obra de arte. De parecida manera, el contacto del cuerpo con la tierra en los rastreos y recorridos —*Recorrido subterráneo* (1974), etc. —, dejando a un lado que promueve una fenomenología de la orientación, les involucra con una experiencia del ser en cuanto tal. Pareciera como si estas piezas, en cuanto tierra, reenviasen a aquello que, revelándose, se oculta al mismo tiempo; a lo que, abriéndose, acaba por reducirse a una huella o a un rastro. Es este contacto al desnudo con el ser lo que, en definitiva, permiten traslucir estas piezas, no en vano consideradas por el propio artista como reconstrucciones de situaciones ancestrales o como un repertorio de estructuras primarias del comportamiento del hombre frente a la naturaleza. Casi sugeriría que en ellas, y no solamente en las más evidentes —*Prendas de vestir* (1975) —, Nacho Criado suscita una vez más la confrontación entre la naturaleza y el artificio, entre la naturaleza y la cultura, entre la desnudez y la norma, inclinando la balanza hacia el primer término. Por eso estas piezas tienen mucho de Naturaleza.

En alguna ocasión Nacho Criado ha sido vinculado con el arte corporal. Creo que esta ligazón sería abusiva, ya que únicamente, hacia 1973, las acciones-demostraciones parecen centrarse en correcciones de expresión corporal y maquillajes, en la proximidad de una «conceptual performance». Asimismo, recordaría alguna experiencia de carácter cinésico —*Lectura corporal* o *Fijaciones gestuales* (ambas de 1974) — o prosémicas —*Confrontación* (1974) —. A pesar de estos ejemplos, su obra mantiene escasos contactos con el «body art» más reconocible, y, nada, con el accionismo. El cuerpo del artista o de otra persona interpuesta es tan sólo en algunas ocasiones el dato, originario sobre el que se centra la práctica artística. Lo más frecuente es que esta experiencia se oriente al sugerido comportamiento humano frente a la naturaleza, ya sea con el territorio etnográfico, como sucedía en las primeras obras minimalistas, antropológico o mitológico individual. De igual manera, únicamente de un modo un tanto lateral, tendría que ver con el «land art».

Señalados estos deslindes, sospecho que la clave de sus obras radica en una cierta arqueología de lo humano. Por supuesto, ésta no debe ser entendida en su acepción más común, en cuanto disciplina de las cosas dejadas por el pasado como monumentos mudos o rastros inertes. Tampoco estamos ante una

arqueología de la restitución de lo experimentado o deseado, de lo querido o vivido en la luz distante, precaria, casi desvanecida, de unos remotos orígenes. Más bien, tienen que ver con una arqueología en acto, que se zambulle «In situ», desde el presente, en esas estructuras primarias del comportamiento del hombre frente a la naturaleza, por encima o por debajo de la cultura —lo más frecuente por debajo—, poniendo momentáneamente entre paréntesis tantas y tantas historias inertes, regrabando una vivencia sedimentada de lo que ha podido ser aún sin nunca haber sido, sin pretensiones de retorno alguno al secreto inaccesible de un origen nunca iniciado. Y sin embargo, la gruta, el túnel, el volcán, la lámpara, los cuatro elementos en suma, bien pueden elevarse a la categoría de metáforas artísticas de los cambiantes comportamientos frente a la naturaleza en esta arqueología de lo humano.

De la mano de esta peculiar arqueología, explorando los desechos de los objetos o los procesos de sus transformaciones en huellas y vestigios de sí mismos, es como aflora esa fascinación de Nacho Criado por la ruina. No obstante, de un modo similar a lo que acontece con la referida arqueología, esta figura estética tampoco tiene que ver con las reconstrucciones arqueológicas y, menos todavía, con las ruinas arquitectónicas, como se aprecia en otros artistas de la actualidad. Más que de ruinas, en su sentido estricto, podrían ser interpretadas como vestigios o, con más pertinencia, como índices, pues son inherentes al propio proceso físico de transformación.

Invoco, evidentemente, los procesos de transformación más socorridos, como el de la combustión a través del fuego, el del trasvase de líquidos, la fragilidad del cristal, la movilidad de la arena accionada por el viento, etc. Asimismo, los rastreos reconstituyen los objetos como huellas, poniéndolos en dependencia, al igual que en las transformaciones, respecto a una posible causa física motivada por la acción directa del artista, la cual actúa, y así es, como si de una idea artística se tratara,

Ruinas como índices, arqueologías con codificación posible, en las que, sin embargo, alcanzan un gran protagonismo estético las marcas visuales, táctiles, espaciales, direccionales, orientativas, residuales, etc., presentadas en un supuesto estado de naturaleza o, como acontece en la ruina habitual, alzándose como nuevo triunfo de la naturaleza sobre el artificio, sobre el mismo arte en su acepción más convencional, ¡Habría que ahondar en estas huellas y en estos vestigios, en esta versión de la ruina, en esta arqueología de lo humano! La ruina, si nos atenemos a lo anterior, no se nos muestra como una referencia a imágenes reconocibles. Solamente en fechas más recientes se aprecia una mayor sintonía con la ruina construida o, mejor, con la ruina encontrada, tal como se plasma en el arco de *No te preocupes..., tras la ruina queda algo* (1987). Siendo esto presumible, ésta enlaza con una temática que se había iniciado con la *Intersección para la Bienal de Venecia* (1978).

Ambas piezas suscitan figuras de la poética del espacio y, más en particular, la de la puerta y el puente. La primera no puede por menos de evocar puertas a lo Duchamp o lo Magritte, si bien formalmente poco o nada tiene que ver con estos modelos. En la primera, la puerta actúa como espejo e imagen de la memoria que amplía virtualmente el espacio, más allá de lo puramente físico y visible. La figura del puente, por su parte, es interpretada en cuanto excavación y recorrido invertido en la ciudad ruina por antonomasia, como inmersión progresiva, frustrada por su realización, jugando con toda la ambigüedad de lo que está ligado pero, al mismo tiempo, separado. Si en la puerta el separar y el ligar son dos caras de un mismo acto, del entrar y del salir, umbral reversible, fusión de lo exterior con lo interior y viceversa, el puente, en cambio, subraya más el encuentro, la unificación de lo separado. En ambas situaciones contemplamos figuras de la articulación de lo visible. Sin abandonar muchas de las constantes insinuadas, posiblemente, estas dos piezas parecen anunciar una cierta inflexión hacia otros territorios de lo visible y lo imaginario. Algo similar, podría decirse del *Proyecto N-340* (1985), el cual, en modo alguno, puede interpretarse desde los esquemas del «land art», sin que ello suponga negar ciertos vínculos con el mismo. No obstante, a diferencia de éste, asistimos a una confrontación invertida entre el paisaje y el artificio, entre la naturaleza y el arte, en donde éste último se

afirma con potencia frente a una naturaleza difícil de domeñar. Ello abriría una serie de reflexiones que suscitarían temáticas de sensibilidad descuidadas desde la estética del jardín paisajístico y pintoresco del siglo XVIII. Tal vez, las «follies» del setecientos entrarían en una tensión poética con toda una herencia de la modernidad más naturalista, ¡Dejémoslo para otra oportunidad!

Toda presentación se agota, felizmente, en el umbral mismo de la obra a traspasar, idéntico destino le espera al presentador, a sabiendas de que llegado a este límite, ciertamente breve en esta ocasión, ha de relegar su pretendida mediación hasta anularse él mismo en la contemplación de lo presentado. Con mayor motivo cuando, en una muestra como la de Nacho Criado, las anticipaciones no se consuman en plenitud si no las percibimos en sus plasmaciones «in situ». Estos apuntes someros, un tanto paisajísticos, cursan una invitación, pero tan sólo son un limen, casi inadvertido, desde el cual vivenciar el propio acontecer estético.