

Tu t'y es mis
un peu tard*
Fernando
Castro Flórez

* [Te has puesto a la obra un poco tarde]

«Sin embargo tengo que continuar. Estoy frente a un acantilado y tengo que avanzar. Ciertamente es imposible. Sin embargo, podemos avanzar. Apurar unos miserables milímetros»¹.

Samuel Beckett

No se terminan (las obras) nunca. Cada paso aproxima más al precipicio, resulta difícil desprenderse de este paisaje limítrofe donde contemplamos una infinitud perversa, como aquella que llevara a la escritura tachada a Pascal: una esfera aberrante cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna². Desde el libro negro que quiso editar como catálogo de su exposición en el Palacio de Cristal del Retiro en 1977 al volumen de páginas plegadas y unidas de la muestra que llevaba por lapidario título *Nacho Criado [no existe]* (Círculo de Bellas Artes, 2006), Nacho Criado no abandonó jamás la atracción por los círculos excéntricos, esto es, por una dislocación que también implicaba la fascinación por las ruinas, que son vestigios, índices que remiten a un proceso físico de transformación. En una clave cercana a la del paisaje entrópico smithsoniano (paisaje de ruinas contempladas «pintorescamente» en el paseo de los «monumentos» de Passaic), piensa en un *tiempo geológico*, en las ruinas como estratos sedimentados en la mente³. Sus planteamientos tenían que ver más con

la dimensión procesual que con el objeto terminado o pulido, y comprendía que en el arte era fundamental la acción⁴, algo que subrayaba, por ejemplo, cuando citaba como marco de referencia la exposición *Cuando las actitudes se convierten en forma*⁵.

El destino hermético de la estética contemporánea está unido, necesariamente, a la encrucijada del nihilismo; Jünger señaló que la dificultad de definir el nihilismo estriba en que es imposible que el espíritu pueda alcanzar una representación de la Nada, aunque sabemos de ella que supone una *reducción absoluta*, el movimiento hacia el punto cero: «el cruce de la línea, el paso al punto cero *divide* el espectáculo; indica el medio, pero no el final»⁶. Algunos entienden la pintura abstracta como grado cero o visión del fin⁷. El cero sería como una clavija sintáctica, un marcador del cruzarse de la designación y la significación o, en otros términos, un lugar en el que plenitud y ausencia están mezcladas, como la soledad melancólica y la apertura a un diálogo contemplativo. Pero, en realidad, no hay tal *grado cero*. La idea de la «escritura



**En ausencia
de incógnitas**
1995

Fotografía sobre acetato
81 x 69 x 11 cm
Instalado en el bar
La Venencia, Madrid

neutra» funciona en todo caso como una utopía; allí donde parece que solo hubiera un color, reverbera un caos de destellos diferenciados (incluso el famoso *Cuadrado negro* de Malevich ofrece, por las grietas de su craquelado, *otra imagen*, algo que ha sido velado). «Cuando se *mira* una pared blanca, se comprueba que no es blanca, que *no está desnuda*. Cuando se está largo tiempo solo, se *adiestra* uno en la soledad, se descubren cada vez más cosas allí donde para la gente normal *no hay nada*. Se descubren en la pared grietas, pequeñas fisuras, desigualdades, sabandijas. En las paredes hay un movimiento monstruoso»⁸. Nacho Criado supo *soportar* unos planteamientos en los que la obra terminaba por ser lo «indisponible», siendo, para su imaginario, tan importante lo que hizo cuanto las obras *no realizadas*⁹. Para un artista que no dudaba en sintetizar la historia del arte moderno como un radical modo de poner otra vez sobre el tapete la pregunta *¿Qué hacer?*, cuando hemos comprendido que tal vez lo único que nos correspondan sean los detritus y el polvo¹⁰, tenía un sentido decisivo aquella fórmula

condensada de la tarea creativa que estableciera lapidariamente Beckett: «la expresión de que no hay nada que expresar, nada con que expresarlo, junto con la obligación de hacerlo»¹¹. No se trata, como en el caso de Masson, de pintar el vacío, aterrado y temblando, sino de dar cuerpo al sueño de un arte sin resentimiento, que se atreva a reconocer su pobreza, que no la transfigure.

El reduccionismo temático y formal, característico de las estéticas de la retracción, supone un singular interés por cierta «neutralidad»¹². En las piezas minimalistas de Nacho Criado se alcanza «una simbiosis no muy frecuente, entre los objetos encontrados en raigambre etnográfica y las formas más simples y económicas»¹³, como puede apreciarse en la obra *Reconstrucción a partir de un elemento residual* (1968). Dentro del minimalismo, Nacho Criado se decanta por Carl Andre o Walter de Maria, las *Mediciones* de Mel Bochner, las *Piezas de luz* de Jan Dibbets y, por supuesto, Smithson, al que dedicó un homenaje en la revista *Creación*¹⁴. «El minimalismo —escribe Juan

Manuel Bonet en un texto sobre las obras tempranas de Nacho Criado— era buena escuela en la que fortalecerse frente al medio. La pureza conceptual, el atractivo por la *fábrica neutral*. La adecuación entre proyecto y realización, el monumentalismo, el lado *objet trouvé*: disciplina cuyo influjo se sentirá en toda su obra posterior, en la medida en que se mantendrá una capacidad muy *minimal* para acotar un espacio (alterarlo, definirlo, transformarlo) con un mínimo de elementos»¹⁵. El despojamiento de Nacho Criado es un camino que, literalmente, *conduce al desierto*¹⁶. «Entiendo —escriben Nacho Criado y Miguel Copón— metafóricamente el desierto como el espacio de habitáculo propio, donde se desarrolla el quehacer, el pensamiento. Entendiendo la frase como la voz que no obtiene respuesta, que no tiene destino. Voces perdidas que no llegan a su destino, la voz que enuncia como el oído que recibe. El oído que no oye»¹⁷. Nacho Criado recurre a la imagen bíblica de San Juan Bautista como «la voz que clama en el desierto» (desde obras como *No es la voz que clama en el desierto*, 1990), destinada a bautizar con arena. En el trabajo de realidad virtual que realizó en 1994, dentro de la experiencia producida por el Instituto de Radio Televisión Española denominada *Cuadro a Cuadro*, se subvierte y completa esa epopeya de la *vox clamantis in deserto*: la frontera se vuelve un nudo, espacio de gran complejidad topológica, pero de repente se desata una tormenta y la arena, lo sublime matemático, se adueña de esa línea de contención. En la pantalla se transforma el desierto en el cielo que alberga las constelaciones. Ascensión y caída entrecruzadas: de la cúpula al cielo y del torrente de cristal a la tormenta electrónica. En último término, Nacho Criado busca la interrupción, el tiempo más o menos largo de parada del que habla Beckett en *Imaginación muerta imagina*: «También puede suceder, la experiencia lo demuestra, que caída y ascenso se interrumpan»¹⁸. Desde la geografía a la arqueología del alma o la encarnación de lo divino, el proceso del nihilismo extiende sus márgenes, mueve las dunas —como en el

proyecto del *Espacio desierto* (1973-2006)—, instaura un tiempo del *todavía no*.

Como señaló Henri Michaux, el artista es el que se resiste a la pulsión de no dejar rastros, disponiendo los materiales en una situación territorial equivalente a la de la escena de un crimen; el rastro es lo que señala y no se borra, lo que nunca está presente de una forma definitiva. En una época en la que hemos asumido, acaso con demasiada tranquilidad, la *destinerrancia*, frente a la ideología de la virtualización del «mundo», aparecen numerosas prácticas veladas, rastros de lo diferente, indicaciones que nos empujan a una deriva creadora: «dejamos por todas partes huellas —virus, lapsus, gérmenes, catástrofes—, signos de la imperfección que son como la firma del hombre en el corazón de ese mundo artificial»¹⁹. El artista que *deja hacer* y, confiando en los azares del tiempo, ofrece materiales a los que llama «agentes colaboradores»²⁰. Algunas de las obras más provocadoras, por lo que suponen de crítica a la «subjetividad creadora», son aquellas que realizan los «agentes colaboradores»: un taco de revistas de arte devoradas por termitas (*In-digestión*, 1973-1976), pequeñas esculturas de madera modificadas por polillas o criaderos de hongos entre cristales (*Umbrá Zenobia*, 1991). En un texto inédito titulado «A propósito de la intervención», hace referencia a esta dinámica sin nombre ni autoría que producen determinadas cosas o las hacen cambiar de forma: «Disposición de partida. Material. Incidencia mínima y hasta ahí vale. Dar paso a la colaboración. Sin dejar de serlo serás lo que eras aún más para ellos que también lo serán. Llámalos agentes colaboradores en la solución final». Hay una atmósfera duchampiana —especialmente en relación con el *Criadero de polvo* fotografiado por Man Ray— en esa confianza en la *incidencia mínima*, ese funcionamiento autónomo de lo real que, por una combinación de azar y cálculo, lleva hasta la obra. Es indudable la radicalidad de las maderas apolilladas, que Nacho Criado mantiene *fijas en un sitio*, marcadas por el destino que las reducirá a polvo.

Si, por un lado, las piezas están abandonadas a un «sedentarismo erosivo», la actitud característica de Nacho Criado es la de entender el acto de caminar como la «metodología» por autonomía del arte, poniendo en práctica un estilo deambulatorio que supone tanto un no tener hogar (ni un taller) como un encontrarlo en *cualquier sitio*²¹.

Nacho Criado desplegará en Cuenca, a comienzos de los setenta, una obra en la que es crucial el paseo²², que le lleva hasta las sensaciones físicas del vértigo o el vacío. Nos cuesta afrontar *le pas au-delà*, ese paso (no) más allá, un andar hasta el límite en el que continuar es entregarse a la muerte, un caminar que se va negando o, acaso, un dejar que las huellas marquen el sendero de lo que produce miedo²³; pero también una asunción de ese *dejar pasar*, comprender que el órdago tendrá que ser resuelto a su debido tiempo. Nacho Criado tiene claro que *hay que elegir un camino o más*, porque a fin de cuentas terminaremos perdidos, encontrando que ese es el verdadero destino: «tampoco esto importa, pues entre la partida y la llegada la única aventura posible es el naufragio»²⁴. Paul Virilio ha afirmado, lúcidamente, que hoy en día el interés por el paisaje pasa por el descubrimiento del *paisaje de los acontecimientos* y no por una discusión bizantina sobre el devenir museal del Land art. «Hay que reinventar una dramaturgia del paisaje. Una escenografía del paisaje con actores y no simplemente con espectadores»²⁵. El actor principal de los merodeos paisajísticos de Nacho Criado es él mismo o el camello de *B.T. Desértico*, mientras que el territorio es un *Paisaje endémico*, formado por escuadras que no sostienen nada al carecer de baldas. «Las escuadras —dice Nacho Criado— son paisajes interiores, las estanterías son los depósitos del conocimiento, relacionados con la inmaterialidad del cristal de *Ellos no pueden venir esta noche*. Construimos grandes estructuras capaces de sostener todo aquello que no se puede soportar y eso es precisamente lo que nos presiona y angustia. La angustia y la ruina reaparecen como un proceso de tiempo

que no es objetual sino una *gran preparación para nada*»²⁶.

Artaud, en su *Lettres sur le langage* (1931), señaló que junto a la cultura por palabras está la cultura por gestos: hay otros lenguajes en el mundo diferentes de la opción por la desnudez del lenguaje occidental, entregado a la desecación de las ideas, esto es, a su presentación en estado inerte. Nacho Criado va a citar precisamente a Artaud para defender una modulación del conceptualismo que tendría propiamente que ser una *intensificación* de las ideas²⁷. Si, por un lado, estamos a la espera de la palabra²⁸ (esa voz que clama y que nos ofrece únicamente caída y cristalización), tampoco necesitamos del *discurso* cerrado, antes al contrario, podemos orientarnos por las huellas, escuchar las lecciones de la tierra que *no tiene medida*²⁹. No poseemos el silencio. «Hay —dijo Cage— poesía no bien comprendemos que no poseemos nada»³⁰. En cualquier caso, no hay que temer a estos silencios³¹. El sonido es, según Cage, lo *incesante*; el silencio es simple morfología en estado puro. En *Silence*, Cage cuenta cómo en 1951 entró en una cámara anecoica y, en vez de «oír» el silencio, como esperaba, oyó dos sonidos: «Cuando los descubrí al ingeniero encargado, este me informó de que el agudo era mi sistema nervioso en acción, el grave era mi sangre en circulación. *Hasta el día que me muera habrá sonidos*. Y continuarán tras mi muerte. No nos hemos de preocupar por el futuro de la música». La conclusión de Cage —tan importante para Zaj y especialmente para Walter Marchetti, con quien Nacho Criado sostiene una relación de enorme complicidad— de que el silencio no existe³² es complementaria, aunque parezca contradictorio, con la afirmación de Octavio Paz de que el silencio es (a veces) música, pero la música no es silencio sino *tendencia* hacia él. Efectivamente, el silencio aparece como el sonido que adviene *accidentalmente*, aquello que es *aceptado* sin haber sido previsto. Cage añade a la paradoja schoenbergiana (repetición-variación) la noción de lo *otro*, que se deja anular. «Ese elemento

que no puede presentarse ni en relación con la repetición ni con la variación. Algo que no tiene cabida en la lucha entre esos dos términos, que se rebela a ser opuesto o a ser restablecido en relación con otra cosa... *Ese elemento es el azar*»³³. Cage recurre, para pensar el azar, al ejemplo de Mallarmé: la página en blanco, en la que basta la menor mancha o rasguño, el más pequeño agujero o el punto negro más insignificante, *para ver que no hay silencio*. Según Cage, el vértigo de Mallarmé sería en vano; pero no deja de ser cierto que, para el autor de *Un coup de dés*, el problema no era el de la página virginal, sino el espacio en el que los signos están *como en un naufragio*, signos de un accidente: es el vértigo de lo que carece de forma definida.

El mundo *demudado* de Nacho Criado revela, más que una tensión silenciosa, una disposición nihilista. «Lo que resta —apunta lúcidamente Félix Duque en torno a la obra de Nacho Criado— no es silencio, esa nada más simple y más fácil que los algos crecidos de una Voz ordenadora. Lo que restan son travesías travesías que no tienen *nada que apoyar, nada que soportar, nada que objetar*: que todo sustrato, toda substancia ha desaparecido, irrisión de sí misma, ante la ausencia de objeto. Porque ya no hay tampoco sujetos que soporten, inmortales, las heridas del tiempo. Lo que resta es un guiño, un viraje propio del nihilismo, carcomiendo incesantemente la presunción de su nada. Ruinas, si queremos, mas no pérdida: que en estos endémicos paisajes nada se echa de menos ni ha lugar la nostalgia»³⁴. Si aceptamos la invocación de Nacho Criado a dejar de preocuparnos porque *tras la ruina algo queda*, eso no supone que abandonemos la contemplación de la tierra como un completo baldío con la certeza de que tendremos que aprender a sostenernos, propiamente, en el vacío³⁵. Nacho Criado tiene una comprensión del trabajo artístico como una pugna con respecto a sus propias obsesiones, una actuación creativa que define como *Conmigo mismo, casi contra mí mismo*, «el territorio donde el arte se establece como un pai-

saje endémico en el que se espejean todos los caminos trazados, donde sigue sin existir *nada que apoyar, nada que soportar; nada que objetar*»³⁶. Tres gestos (uno de fuerza, otro de relax y otro de presentación con las palmas de las manos abiertas) y una formulación lapidaria que puede ponerse en relación con una declaración de Thomas Bernhard: «Nada que exaltar, nada que condenar, nada que acusar, pero hay muchas cosas *risibles*; todo es risible cuando se piensa en la *muerte*»³⁷. Cuando Nacho propuso sus *Depósitos del vacío* (1996) no hacía otra cosa que prolongar la idea de sedimentación en el desierto, que es también el territorio del vaciamiento³⁸ donde la nada impone, como en las coronas que no conmemoran cosa alguna³⁹, su enunciación angustiosa. Esas figuras del *descentramiento*, desde *No es la voz que clama en el desierto* (1990) a *Lo que queda* (1996-1999), del proyecto para los espacios exteriores del Museo Extremeño e Iberoamericano de Badajoz a la *Doble conmemoración* de Caja Burgos (1996), no imponen tanto aquel *espanto* pascaliano ante la pérdida de referencias estables cuanto nos obligan a situarnos corporalmente y mirar *hasta el fondo*.

El pozo (*Suspensión*, Galería A+A, 1994) recoge para Nacho Criado por igual elementos procedentes de San Juan de la Cruz, Giordano Bruno o Samuel Beckett: una arqueología del cristal como agua petrificada, memoria vuelta solidez y transparencia, reflejos que se multiplican. Una rotonda en la que confluyen algunos enigmas, sin entrada, transparente, hasta arrasar toda posibilidad de ver, llegando al negro, esa noche en la que sobreviven los últimos animales totémicos, casi a punto de convertirse en esqueletos. De nuevo releo *Imaginación muerta imaginaria*, donde se describe una rotonda en la que la visión no puede reconocer nada por la presencia plena del color blanco: «hasta toda blanca en la blancura la rotonda. Sin entrada, entra, mide»⁴⁰. Un espacio arquitectónico sin ornamento ni sombra, en el que las sensaciones son sobre todo térmicas: la blancura y el intenso calor, el negro y el descenso al grado

Conmigo mismo,
casi contra mí mismo
Performance, 1994



cero; una obra de «convulsión sin tregua» en la que se advierten diferentes estratos que son tanto sedimentaciones geológicas cuanto textos que se han ido acumulando en un palimpsesto. La intensificación energético-creativa de Nacho Criado está cerca de la idea de Bergson de que cada punto temporal es una acumulación de memoria (ámbito de la densidad de la experiencia). En este filósofo hay una concepción del tiempo como secuencia de acontecimientos irreversibles, en cada uno de los cuales acontece la recreación del mundo: «en contraposición al *continuum temporal* de la física, para él el tiempo es duración real o, si se prefiere, tiempo entendido como vivencia»⁴¹. Las acciones de Nacho Criado implican lo procesual pero, al final, parecen evocar una especie de *tiempo suspendido*⁴². Lo que llamamos «obra» es *casi nada*, un latido de realidad, un soplo de la naturaleza, una marca accidental. Por lo menos tenemos 4'33" para escuchar aquello que todavía nos pone en contacto con la naturaleza⁴³. Los vestigios mínimos, las huellas son parte

de la memoria⁴⁴, accidentes que propician la meditación sobre el tiempo.

En *Para todos y para nadie*, Nacho Criado preparó una escultura con dos círculos simétricos en los que estaban escritas las frases «el tiempo ¿es infeliz?» y «el tiempo es infeliz». Tal vez no tenga sentido plantear la resolución de una pregunta que es inmediatamente una afirmación, especialmente cuando vivimos en el *tiempo furtivo* con instantes de transposición y de transición, en el umbral de lo onírico. Para la muestra *En tiempo furtivo. Piezas desde la mesita de noche* (Doble Espacio del Centro Galego de Arte Contemporánea, 1997) escribió Nacho Criado un texto titulado «Escuadras», en el que habla de ellas como prominencias que tienen algo de piel o exudación del muro, «como soporte del contenedor y de ellas como soporte del vacío y de una cierta memoria de aquello que se pudo soportar y no se soporta y de aquello que se pudo colgar y no pende». Esta presentación geometrizada de las escuadras remite directamente a la intervención en los muros del patio del Centro Sibila de Arte Contempo-

Conmigo mismo,
casi contra mí mismo
(detalle)



ráneo en Sevilla (*Paisajes endémicos*), a propósito de la cual Félix Duque señalaba que eran soportes suspendidos o decaídos de un supuesto derecho «que dejan ver por vez primera la blanca verticalidad de una pared, negramente respunteada»⁴⁵. Los teodolitos bajo los que generó paisajes en miniatura⁴⁶ eran tanto paisajes anómalos cuanto proyectos para la destrucción del mundo, sedimentos de memoria y olvido, muerte y vida que se interpenetran formando agujeros oníricos que tienen la «densidad abismal» del instante⁴⁷. Nacho Criado dilata el tiempo, disipando el cliché de la pereza⁴⁸, consciente de que la memoria es una estrategia del tiempo y que este da, con frecuencia, su «regalo» en la forma de la ceniza⁴⁹. Los acontecimientos de este artista están, a la manera teorizada por Badiou, «al borde de la nada»⁵⁰, son *efectos de naturaleza* o, mejor, brotes corpusculares de aquello que es *germinal*⁵¹.

Nacho Criado tiene una singular visión metafísica⁵² que le lleva a interesarse por las mínimas marcas de los materiales, incluso cuando hay un radical despojamiento, en cierta vecindad con el *wu-wei* oriental⁵³

o con la atmósfera esencial del poema «Pabellón del Vacío» de José Lezama Lima⁵⁴. En el *reto silencioso*⁵⁵ de la vacuidad encuentra Nacho Criado una enorme potencia inspiradora; como Tanizaki apuntara, la «luz tenue» del *tokonoma* añade a la sombra un sentido de profundidad⁵⁶. Los intentos de llenar, mediante la multiplicación, el vacío «fundante»⁵⁷, cuando acaso sea necesario únicamente hurgar en las rendijas del entarimado del suelo, sacar a la luz el polvo que allí yace. La propia casa no es otra cosa que una ruina⁵⁸, el lugar donde el anómalo don de la despreocupación puede llegar a trastornarnos⁵⁹. El cuerpo es tan solo el terreno sobre el que sedimenta la materia corpuscular, otro *élevage de poussière* hermanado con esa versión del cristo muerto de Mantegna que Nacho encarnó fotográficamente como eje central de *En tiempo furtivo* (1997). Una fotografía que no es duplicación de lo real sino estricto *teatro de la muerte*⁶⁰. La forma es como el espectro del espasmo, una prefiguración de la muerte, vale decir, una *aporía* que revela el morir como «posibilidad de la imposibilidad»⁶¹.

Encuentro en esta obra, sencillamente magistral, una singular *extrañeza del cuerpo*, algo semejante a lo que Lacan llamó *extimité* (extimidad), un proceso complejo en el que nos ponemos hondamente en relación con la Cosa⁶².

Las visiones *melancólicas o, mejor, mortuorias* de su vida que Nacho Criado compone tienen un profundo sentido de lo *siniestro*, en el sentido freudiano, esto es, de lo *inhóspito* (*unheimlich*): lo hogareño devenido extraño⁶³. «La relación que despega el ser del ente sin convertirlo en otra cosa, otro ser, sino solo en una nada, un no-ente que está ahí sin estar ahí como ente presente, esta relación tiene algún tipo de connivencia con la obsesión. La *Unheimlichkeit* es la condición —entiendan esta palabra como quieran— de la cuestión del ser, de su estar-en-camino, en tanto que (no) pasa por nada»⁶⁴. La dualidad monstruosa, el desgarro o exilio del hogar y la emergencia de lo angustioso y espectral están asociados, necesariamente, a eso siniestro que es uno de los destinos, radicales, del arte moderno⁶⁵. En el fondo *siempre se está uno muriendo*; solamente existimos como mortales en la medida en que habitamos, heideggerianamente hablando, en la cercanía de la muerte. Tendremos que aceptar la evidencia o perogrullada de que no sabemos nada de los muertos, todas las preguntas sobre ellos quedan en suspenso, tan solo tenemos la visión de un destrozado: «Los que están destrozados, ¿cómo lo hacen? Los impávidos, ¿de qué están hechos? Una vez todo ha terminado, ¿qué respiran? Una vez todo está en calma, ¿qué oyen? Cuando lo derribado ya no se vuelve a levantar ¿cómo andan? ¿Dónde encuentran una palabra? ¿Qué viento sopla sobre sus pestañas? ¿Quién les abre los oídos a los muertos? ¿Quién echa aliento al nombre que ha quedado helado? Cuando se apaga el sol de los ojos, ¿dónde encuentran luz?»⁶⁶. La muerte que, en términos blanchotianos, es una borradura, incluso un fingimiento⁶⁷, algo tan ligero que es difícil permanecer ahí⁶⁸, marca la *experiencia del arte*, en un despojamiento de lo «retórico»; no es

solo un siniestro cortejo que abre el dolor indecible y cierra la peste, también aparece en los acontecimientos de nuestra *eterna banalidad*, en ese hogar que ha terminado por ser *extraño*.

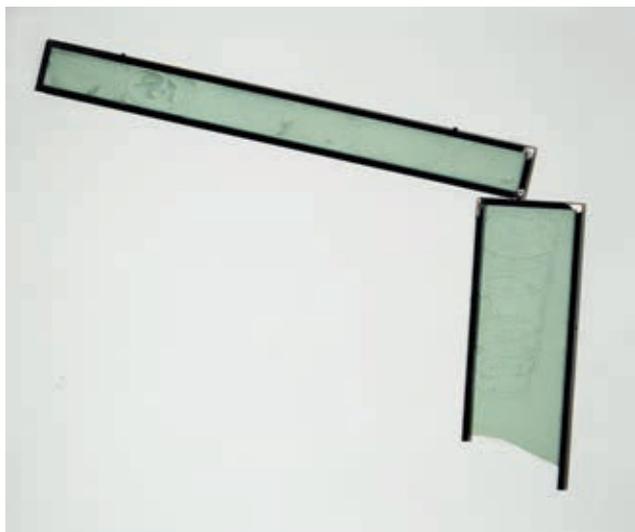
El sueño (hermano, como afirmaran los griegos, de la muerte) ocupa, en la imaginación de pliegues incesantes de Nacho Criado, un espacio mestizo, realizando la lenta tarea de la erosión de aquello que vemos, en un tiempo furtivo, esto es, cuando la duermevela impone su (i)lógica⁶⁹. Freud señaló que, tras la completa interpretación, todo sueño se revela como el cumplimiento de un deseo, esto es, el sueño es la realización alucinatoria de un deseo inconsciente⁷⁰. «La creación de símbolos es una comprensión parcial por la negativa a satisfacer, bajo la presión del principio de realidad, todos los impulsos y deseos del organismo. En la forma de un compromiso, es una liberación parcial respecto de la realidad, un retorno al paraíso infantil con su “todo está permitido” y su realización alucinatoria de los deseos. El estado biológico del organismo durante el sueño es en sí mismo una reasunción parcial de la situación intrauterina del feto. Inconscientemente, desde luego, reescenificamos ese estado, un retorno a la matriz. Estamos desnudos, alzamos las rodillas, bajamos la cabeza, nos replegamos bajo las sábanas: recreamos la posición fetal; nuestro organismo se cierra a todos los estímulos e influencias externas y, finalmente, nuestros sueños, como hemos visto, restauran parcialmente el reino del principio de placer»⁷¹. El sueño nos atrapa y nos lleva hasta el *abismo* de lo sublime-descomunado, de la ternura, del recuerdo deshilachado de la *matriz*. Ahí hay una *honda verdad*; el mismo Platón realizó una defensa de la *experiencia del sueño*⁷², frente al prejuicio de que hay que «librarse de las apariencias». Ciertamente, hay un nudo o estructura laberíntica que nos aparta de la clara visión de lo soñado, como el mismo Freud indicara; el ombligo de los sueños es *lo desconocido*, algo que está más allá de la reticulación del mundo intelectual⁷³, algo que resplandece, en algunos momentos, en las obras de arte. A veces hay

Sin título

2005
Técnica mixta
200 x 200 x 40 cm

**Vidas Prestadas (en caída)**

2003
Hierro y vidrio
170 x 280 x 3,5 cm



que resistir el impulso a *interpretar los sueños* porque en ese proceso, sencillamente, termina uno por destruirlos⁷⁴. «No es cierto que los sueños son para aquellos que no pueden soportar la realidad; por el contrario, la realidad es para aquellos que no pueden soportar (lo real que se anuncia en) sus sueños»⁷⁵. En el seno de la multiplicidad onírica vivimos la experiencia de la desaparición⁷⁶, pero también la necesidad de que aquel lujo pueda mantenerse con los ojos abiertos. Si el sueño diurno en Nacho Criado puede llevarle a la arqueología de lo herrumbroso, como sucedía en *Reconstrucción a partir de un elemento residual* (1968)⁷⁷ o al vaciado que alegoriza la piel en *De trampas y mentiras* (1999), el onirismo alucinatorio abre la acción de la caída feliz de *L.S.D.* (1990), con esas escuadras iluminadas que, una vez más, no sostienen otra cosa que el vacío.

Un acompañamiento decisivo para la *ensoñaciones del vacío* de Nacho Criado ha sido, sin ningún género de dudas, Samuel Beckett, que en *Compañía* revela que solo se narra la soledad desde la posición de alguien

escuchando una voz, en realidad, la suya propia desdoblándose en la ficción. Si en otros textos la luz lo abrasa todo, aquí la oscuridad impide la visión; en el fondo, Beckett nos remite a un espacio en el que puede escucharse pero no verse *origen* alguno. Los ojos sin visión de los personajes de Beckett son todo pupila, incapaces de situar un *¿quién?*: «¿Quién pregunta al final: “¿Quién pregunta?”», responde al final como antes y añade mucho después para sus adentros: “¿A no ser que sea otro?” Imposible de encontrar. Imposible de buscar. El último inconcebible. Innombrable. Última persona. Yo. Déjalo rápido»⁷⁸. *Inventar(se)* para lograr compañía, en el extremo, hacerse otro, confundirse a uno mismo, volviéndose extraño. Esto es lo único que nos aparta de la idea de que en el fondo no hay nada que ver. Nacho Criado sugiere que *lo que no se escucha se oye*, el sujeto continúa atento, espera lo inaudito. En distintas obras ha proyectado su propio semblante hacia el pasado o lo conduce hasta la frialdad de la muerte: máscaras tras las que no se oculta nada⁷⁹. De las confrontaciones



**Hasta donde la
vista alcance**
1989
Fotografía
75 x 123 cm c/u

con el espejo de barro seco sobre la piel, una inmersión de los ojos en lo viscoso, allí donde no hay suelo, pero tampoco se encuentra la transparencia del agua. El descenso al *fondo* del rostro que realiza este artista es semejante a la tragedia del escudriñamiento que Beckett propone en *Film*. En una página del catálogo de la muestra de la Sala Amadís (1971), particularmente seco en el plano iconográfico, incluye Nacho Criado un fragmento del relato de Samuel Beckett *Bing*: «luz calor cuello blanco un metro cuadrado nunca visto. Cuerpo desnudo blanco fijo solo los ojos casi. Trazos confusos». La escritura de Beckett tiene para él puntos de contacto con el espacialismo, determinados desarrollos del cine y la fotografía, procesos de máxima reducción y presencia obsesiva; pero lo que le fascina por encima de todo es «la estructura matemática de sus relatos»⁸⁰.

En el espacio alternativo Cruce (Madrid, 1994), realizó Nacho Criado una obra que era una versión de un pasaje del relato de Beckett *De una obra abandonada*: «He visto pájaros con mi aguda vista volar tan

alto, tan lejos que parecían quietos, luego, instantes más tarde se me echaron encima por todas partes, cuervos me han hecho eso. Los patos puede que sean lo peor, verse de pronto pataleando y tropezando en medio de los patos, o de las gallinas, cualquier clase de volátil, hay pocas cosas peores»⁸¹. En el techo una fotografía de nubes, que se tendrían que contemplar por medio de unos prismáticos, mientras en el suelo hay plumas y unos auriculares en los que escuchar nada. Nacho Criado detiene su *lectura* en un punto muy significativo, pero *debemos continuar el relato*: «incluso si estas cosas fueran evitables no voy a salirme de mi camino, puesto que nunca en mi vida he estado en camino hacia ningún sitio, *sino simplemente en camino*». Un artista en camino, mirando *hasta donde la vista alcance*. En su exposición en la galería Joan Prats (Barcelona, 1996), presentó una escultura que está relacionada con el relato de Beckett titulado *El despo-lador*, en el que también se ha inspirado Nauman⁸²; se trata de una especie de cilindro achatado, sostenido por cuatro patas en el que aparecen ruinas, nichos y

toperas o, mejor, ratoneras que se pierden, escaleras partidas, herrumbre que se recompone y crece. El espacio del despoblador es un cilindro, arquitectura carcelaria casi piranesiana en la que se agolpan individuos que intentan llegar por precarias escaleras hasta nichos en los que invariablemente perecen. A veces todos se detienen, pero un poco después se inicia el vértigo, los empujones y la angustia. La cabeza está *despoblada*, el rostro desnudo o, en la estética de Nacho Criado, cubierto de barro o pigmento que recuerda a la cal. El pensamiento llega a «desiertos quietos» en los que la cabeza abandonada retorna a su antiguo lugar (el cuerpo desnudo): «el mismo a su vez al cabo de un tiempo imposible de calcular encuentra por fin su lugar y su postura en la que se hace la oscuridad al tiempo que la temperatura se fija en las proximidades del cero»⁸³. El último estadio del cilindro, donde los exploradores nunca llegan, es la cabeza, ese horizonte al que los ojos podrían acceder si entraran dentro de la escultura, estando sin duda presos de una cárcel metálica⁸⁴. Pero acaso esa noción de «cabeza», como insinúa la última línea del relato, ya no pueda mantenerse. Sencillamente desolador, como si solamente pudiéramos mantenernos en el insomnio escuchando una música vertiginosa: *Variaciones (Goldberg)* para un tiempo residual⁸⁵.

Nacho Criado ha desarrollado su obra en un dominio fronterizo, realizando tenazmente un largo viaje desértico, proyectando su imaginación en la figura de un camello⁸⁶, símbolo de la constancia y también de la duda⁸⁷. Al final, tras la espera inclemente, tendremos el mejor de los regalos: nada. Verdadera revelación del desierto donde el hombre convierte su *deseo del agua* en una promesa infinita⁸⁸. Una llamada puede dar la clave: «no existe». Alguien que no deja de pensar y «construir» esa nada que *es*⁸⁹, de emplazarnos en un territorio de rastros, en el que el tiempo es, al mismo tiempo, denso e instantáneo, sabe que *todo (se) cae por tierra*, como esa inmensa cúpula de la que chorrea el cristal y también esos montículos desérticos de arena⁹⁰. Bram van Velde advertía que el

artista vive un secreto que tiene que revelar, la imagen no es más que el testimonio de un trayecto al encuentro de lo desconocido, «un sincero esfuerzo hacia lo imposible»⁹¹. Nacho Criado no está tanto sosteniendo una «metafísica de la ausencia»⁹², en la estela de esa caracterización de todo como infinitud (el deseo, el discurso, el diálogo e incluso lo sublime), cuanto pidiendo una *intensificación territorial y corporal de lo que nos afecta*. Tenemos que, por emplear una expresión común, tomar las cosas como son, abiertos a lo que nos da el afuera o, en otros términos, comprendiendo el mundo como la nada del Todo⁹³ y aceptando un *arte de la desposesión* y de la *demora*⁹⁴. En realidad, todo se resume en un *mirar que se aproxima al abismo*, porque «nunca nadie ha escrito o pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, sino para salir realmente del infierno»⁹⁵. Celan advirtió en su conferencia *El Meridiano* que el arte se dirige hacia lo extraño y turbulento⁹⁶, no hay consuelo posible, tiene que asumir su condición de *lenguaje del sufrimiento* y el artista será inevitablemente un solitario siempre en camino⁹⁷. El camino es un rodeo, en él de nada sirven los atajos, incluso podemos llegar a pensar, como hiciera Kafka, en una meta a la que no lleva ningún sendero, esto es, en un lugar que carece de cualquier explicación, donde la geometría del centro ha perdido cualquier validez.

Hasta un poeta inmenso como Mallarmé puede gritar una perogrullada: «Nada es sino lo que es». Aunque hubiera escrito del modo como el silencio se enrosca en el vacío, justamente en la experiencia del naufragio no pudo o no quiso comprender que hay cosas que son incluso en la nada. En el arte contemporáneo encontramos a menudo brutales intentos de «retorno a lo real» que despiertan al espectador (o al lector) de su dulce sueño y le recuerdan que está percibiendo una ficción. «En lugar de conferir a estos gestos una suerte de dignidad brechtiana, y percibirlos como versiones de la alienación, deberíamos denunciarlos por lo que son: el opuesto exacto de lo que afirman ser: *modos de escaparse de lo real*,



Toro y caballo
1968
Hierro soldado
37 x 32 x 14 cm
Colección Chiqui Abril

**Lo que queda II
(A partir de «El despoblador»)**
1996
Hierro
295 x 177 x 177 cm

intentos desesperados de evitar lo real de la ilusión en sí, lo real que surge al modo de un espectáculo ilusorio»⁹⁸. *No hay nada que temer*. Lo que nos separa de lo *último* es de cualquier manera ínfimo: un momento de pavor, pero de calma. «Aquel que muere —apunta Bataille— consagrado por entero a la desaparición en que consiste su muerte no podría tener testigos si esos testigos no participaran ya, aunque fuere por una ligera turbación, de la universal desaparición en que consiste la muerte (pero ¿no sería esta desaparición universal, finalmente, la universal aparición?»⁹⁹. El cuerpo ha afrontado, en la obra de Nacho Criado, el desvalimiento extremo, el *despojamiento* y la desnudez acaso propiciatorio para que *suceda algo y no más bien la nada*. Puede que la última visión sea la de la *podredumbre del tiempo*, pero también la obra más intensa puede surgir de la fermentación o de la desnudez, propia de la estética de Nacho Criado, que es apreciable desde sus *Ajustes* (1973) hasta la forma en la que deja sin disimular las soldaduras y los remaches de esculturas como *Lo que*

queda. «El juego —apunta Nacho Criado— toma la forma de palabra, o de juego parabólico de lanzamientos y reservas. Provocar como abrir el espacio para la palabra al lanzar las obras como disposiciones materiales para que la mirada quede atrapada en ellas. Trampas o tramas fértiles. Pero en la provocación se abre el despliegue de una evocación y una invocación»¹⁰⁰.

Conviene tener presente que cuando el sujeto se aproxima demasiado a la fantasía se produce el (auto)borramiento. Queda el arte como *aphánisis*¹⁰¹ e incluso la imagen es, más que nada, algo que *se desmonta*¹⁰². Miguel Copón advirtió en *Lo que no se escucha se oye*, conversación con Nacho Criado en 2009, que sus piezas «no se terminan nunca», aunque muchas ni siquiera se hubieran materializado sino en el inmenso espacio de la memoria. «Preguntarse *¿Es la memoria una estrategia del tiempo?* significa suponer un posicionamiento de los signos diferente al habitual, disponer una forma diversa de contemplar una obra. Las obras poseen autonomía con relación a quien las



concibe, como objetos que tienen memoria propia, muy distinta a la de quien, como sujeto central y supuesto autor, parece prestársela. La memoria no la poseen los sujetos, no es tanto personal como un todo que se divide en objetos, un dispositivo supraobjetual del que cada uno de ellos forma parte. Pensando de esta forma se colocan al mismo nivel lo animado y lo inanimado, los cuerpos inorgánicos y las conciencias humanas, que parecían ser sus únicas destinatarias o productoras¹⁰³. Si efectivamente las obras eran aporías, esto es, lugares sin paso, eso no impedía que el camino siguiera siendo tentador. Nacho Criado pensaba que la decisión oportuna nos dirigía hasta la puerta renqueante que introduce al desván, «donde la materia corpuscular en suspensión ha cubierto de forma implacable lo que el ojo avizor, en su intento voraz, escudriña sin alcanzar a reconocer bajo estratos inertes cuanto allí ha sido depositado»¹⁰⁴. Hay que actuar sin pérdida de tiempo y volver a recorrer los espacios abiertos y, evidentemente, desérticos, donde la ruina es materia del silencio.

Este artista que rindió tantos homenajes a creadores que le habían marcado¹⁰⁵ tuvo que aprender a sedimentar las obras en el *territorio de la mente*¹⁰⁶. Su poética del *no hacer* retoma, más que el gesto de Bartleby, la «respiración» duchampiana¹⁰⁷, un nihi-

lismo¹⁰⁸ activo, una renuncia que, a la postre, tenía el rango de la ganancia, porque la (in)acción es, en buena medida, el movimiento conceptual más intenso¹⁰⁹. Nacho Criado disfrutaba con el gesto o, mejor, con el ritual del *brindis*, insistiendo en que lo decisivo era «aguantar la mirada», esto es, no perder de vista los ojos del otro. Acaso toda su obra esté marcada por la sed y el deseo de la mirada ajena, movido por el anhelo de beber miradas imposibles porque están en «suspensión». El pozo de vidrio y metal, titulado *Suspensión*, tenía como «fondo» unos ojos que podrían ser aquellos que la poesía mística encontraba dibujados en las entrañas del ser anhelante¹¹⁰. No cabe duda de que el sujeto ha (quedado) muerto *por el camino*¹¹¹. En cualquier caso el yo no es, a la manera lacaniana, un signo de interrogación, un sitio vacío, y siempre es demasiado tarde o demasiado pronto para encontrar la clave¹¹². Nacho nada en el fango, baja duchampianamente la escalera, recibe desnudo una lluvia de polvo, gira en la cama en tiempo furtivo, no abandona nunca una travesía en la que *se deja la piel*: «Una vez, errante, he encontrado un regazo abovedado de piedras areniscas. Los bordes de la entrada cubiertos con la piel de mi cuerpo»¹¹³. Todavía puedo escuchar lo que dice incluso cuando apenas pueda oírse¹¹⁴.

Notas

1. Samuel Beckett, «Estoy frente a un acantilado», en *El Urogallo*, nº 47, Madrid, abril 1990, p. 24. Nacho Criado cita esa frase en su texto «Palabras vacías», en *El nuevo espectador*, Madrid: Fundación Argentaria, 1998, p. 105.
2. «[Pascal] aborrecía el universo y hubiera querido adorar a Dios, pero Dios, para él, era menos real que el aborrecido uni-

verso. Deploró que no hablara el firmamento, comparó nuestra vida con la de naufragos en una isla desierta. Sintió el peso incesante del mundo físico, sintió el vértigo, miedo y soledad, y los puso en otras palabras: «La naturaleza es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna». Así publica Léon Brunschvicg el texto,

pero la edición crítica de Tourneur (París, 1941), que reproduce las tachaduras y vacilaciones del manuscrito, revela que Pascal empezó a escribir *effroyable*: «Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna». Jorge Luis Borges, «La esfera de Pascal», en *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza editorial, 1976, p. 16.

3. «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 con la ruina habitual, alzándose como nuevo triunfo de la naturaleza sobre el artificio, sobre el mismo arte en su acepción más convencional». Simón Marchán Fiz, «Nacho Criado: una arqueología de lo humano», en *Nacho Criado. Para todos y para nadie*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1987, p. 8.
4. «En Nacho Criado hay una importante determinación del “arte de acción”, derivando de enunciados críticos (o mejor, auto-críticos –cuando el autor comienza a cuestionar la insuficiencia de las estructuras minimalistas en sí mismas, y del medio español en particular para darles secuencia–) conceptuales (interesándose por experiencias y nociones como las de tiempo y vacío, trampa, vértigo, desplazamientos perceptivos; coexistentes con una utilización “cerebral” de la fotografía en cuanto documento o segundo grado de una obra, todavía por la construcción de lo que apellida como “geografías de afinidades”, donde la instalación *Made In. Para la defensa de Marcel Duchamp*, realizada en 1993 en el Hospicio Cabañas de Guadalajara, será la pieza culminante) y presenciales (es decir, factuales; como las obras realizadas por influencia del Land art en Cuenca)». Carlos Vidal, «Nacho Criado. De la obra al concepto o la obra sin concepto», en *Tras la ruina...*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1999, p. 64.
5. En una entrevista con Rosa Queralt, publicada en el catálogo de su muestra en la Sala de Exposiciones de la Fundación Caixa de Pensions de Barcelona (1985), Nacho Criado habla de su interés por la exposición *Cuando las actitudes se convierten en forma* y por los *non-sites* de Smithson, al mismo tiempo que se siente atraído por la declaración de Carl Andre de que su escultura preferida es la carretera, mencionando de paso un artículo de Dore Ashton sobre monumentos para cualquier lugar o sin lugar.
6. Ernst Jünger, «Sobre la línea», en Ernst Jünger y Martín Heidegger, *Acerca del nihilismo*, Barcelona: Paidós, 1994, p. 45.
7. «Toda la empresa del modernismo, especialmente de la pintura abstracta, que puede tomarse como su emblema, no podría haber funcionado sin un mito apocalíptico. [...] El puro comienzo, la liberación de la tradición, el “grado cero” que fue buscado desde la primera generación de pintores abstractos solo podía funcionar como una profecía del fin». Yve-Alain Bois, «Painting: The Task of Mourning», en *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Boston: The Institut of Contemporary Art, 1996, p. 29.
8. Thomas Bernhard, *El italiano*, Madrid: Alianza editorial, 2001, p. 30.
9. «Las obras no realizadas existen con la misma intensidad que aquellas a las que se ha dado forma. La diferencia entre *hacer* y *no hacer* solo modifica los grados de comunicabilidad a los que quiere someterse la idea». Nacho Criado y Miguel Copón, «Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora», en *Nacho Criado. Tras la ruina...*, op. cit., p. 82.
10. «Desde la grandiosidad de lo precario en los *Merz* de Schwitters, los agentes colaboradores (polvo en Duchamp, elementos naturales en Klein...), la “muerte del arte” en Dadá..., hasta los reduccionismos minimalistas y constructivistas, la pobreza del material, lo cotidiano en Fluxus, el arte de la Tierra, la configuración del tiempo o el análisis conceptual. Todo este quehacer exhaustivo y extenuante ha producido un fin de siglo donde la pregunta obligada es: ¿Qué Hacer? Bastaría con estar dispuestos y preparar el equipaje para una nueva partida». Nacho Criado, «Mobiliario del tiempo», en *Berridi*, Madrid: Galería A+A, 1995, s/p.
11. Samuel Beckett, *Detritus*, Barcelona: Tusquets, 1978, p. 89.
12. Recordemos la defensa realizada por Richard Wollheim del minimalismo como un hacer la obra de arte *dejando ser a los materiales*, cfr. Richard Wollheim, «Minimal Art», en *Minimal Art*, San Sebastián: Sala Koldo Mitxelena, 1996, p. 31.
13. Simón Marchán Fiz, «Nacho Criado: una arqueología de lo humano», en *Nacho Criado. Para todos y para nadie*, op. cit., p. 6.
14. Cfr. Nacho Criado, «Robert Smithson: Great Survivor», en *Creación*, nº 7, Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes, febrero 1993, pp. 99-100. Se trata de una evocación del accidente mortal de Smithson en el que aparecen las obras *Spiral Jetty*, *Mirror Stratum*, *Enantiomorphic Chambers* y *Rock Salt and Mirror Square I*, siendo el fondo de las dos páginas una *frottage* de un suelo de madera.
15. Juan Manuel Bonet, «...de piezas sobre piezas», en *Nacho Criado. 1966-1969*, Córdoba: Galería Céspedes, 1978, p. 7.
16. «La voz, sin embargo, no puede dejar de preguntar: ¿lleva, el camino, a alguna parte...? ¿Hay un término, o meta, para el viaje...? Toda la obra de Nacho Criado, en su profunda autoexigencia moral y artística, niega las vías de escape fáciles, las soluciones tranquilizadoras, conciliatorias. Podríamos decir, no obstante, que *el camino conduce al desierto*, ese ámbito radical del vacío que aparece una y otra vez en sus propuestas artísticas». José Jiménez, «Cristales rotos», en *Tras la ruina...*, op. cit., p. 71.
17. Nacho Criado y Miguel Copón, «Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora», op. cit., p. 85.
18. Samuel Beckett, «Imaginación muerta imagina», en *Residua*, Barcelona: Tusquets, 1969, p. 65.
19. Jean Baudrillard, «La escritura automática del mundo», en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas: Monte Ávila, 1997, p. 85.
20. «El concepto de agente colaborador, como aquello que opera de forma autónoma construyendo la obra desde dentro, no solo debe aplicarse a los termes, las polillas o los cultivos de hongos que se han utilizado de forma concreta para indicar con claridad la existencia de fuerzas autónomas en la obra, sino que, ampliándolas a cualquier material o componente que participa en la obra,

- nos ofrece un poder de lectura de una forma enriquecida, como cultivado en la detección de esa fuerza autónoma o memoria propia de los materiales». Nacho Criado y Miguel Copón, «Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora», op. cit., p. 80. «La obra no debe ser muy tuya sino bastante ella. En ocasiones me he introducido en algunas obras como *elemento*, sin que mi presencia presione sino que funcione como los *agentes colaboradores*; también he sido verdugo de las obras, abortándolas a pesar de ser brillantes y deteniendo procesos que podían presionar a otros trabajos». Nacho Criado entrevistado por Fernando Castro Flórez, «Nacho Criado. Cartógrafo de la memoria», en *El Urogallo*, nº 90, Madrid, noviembre 1993, pp. 23-24.
21. «En el curso de mi vida me he encontrado solo con una o dos personas que comprendiesen el arte de Caminar, esto es, de andar a pie; que tuvieran el don, por expresarlo así, de *sauntering* [deambular]: término de hermosa etimología, que proviene de “persona ociosa que vagaba en la Edad Media por el campo y pedía limosna so pretexto de encaminarse a la *Sainte Terre*”, a Tierra Santa: de tanto oírsele, los niños gritaban: “Va a *Sainte Terre*”: de ahí *saunterer*, peregrino. Quienes en su caminar nunca se dirigen a Tierra Santa, como aparentan, serán, en efecto, meros holgazanes, simples vagos; pero los que se encaminan allá son *saunterers* en el buen sentido del término, el que yo le doy. Hay, sin embargo, quienes suponen que la palabra procede de *sans terre*, sin tierra u hogar, lo que, en una interpretación positiva, querría decir que no tiene un hogar concreto, pero se siente en casa en todas partes por igual. Porque este es el secreto de un deambular logrado». Henry David Thoreau, *Caminar*, Madrid: Ardora, 1998, pp. 7-8.
 22. Tras los trabajos reduccionistas y la exposición *Homenaje a Rothko*, con su radical cuestionamiento de ciertas formas de fisicidad y representación, realizará largos paseos de los que surgieron las series *Rastros y Recorridos*, «que tenían más de hallazgo que de una elaboración prefijada. Estas obras me obligaron a trabajar con la fotografía: la obra era ya la documentación». Nacho Criado entrevistado por Fernando Castro Flórez, «Nacho Criado. Cartógrafo de la memoria», op. cit., p. 18.
 23. «Tiempo, tiempo: el paso (no) más allá que no se cumple en el tiempo conduciría fuera del tiempo sin que dicho afuera fuese intemporal, sino allí donde el tiempo caería, frágil caída, según aquel “fuera del tiempo en el tiempo” hacia el cual escribir nos atraería, si nos estuviese permitido, tras desaparecer de nosotros mismos, escribir bajo el secreto del antiguo miedo». Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, Barcelona: Paidós, 1994, p. 29.
 24. Nacho Criado, «...para conseguir espacio...», texto escrito para la exposición de Miguel Copón en la Galería Buades, Madrid, 1999, s/p.
 25. Paul Virilio, *El cibermundo, la política de lo peor*, Madrid: Cátedra, 1997, p. 108.
 26. Nacho Criado entrevistado por Fernando Castro Flórez, «Nacho Criado. Cartógrafo de la memoria», op. cit., p. 24.
 27. «En principio me parece que el conceptualismo no se enfrenta al formalismo, sino que radicaliza una postura interesante que ya había anunciado gente incluso no perteneciente a la rama plástica, como Antonin Artaud cuando dice que toda idea que se pone en comunicación o se vehicula, desde el momento que entra en contacto con los demás, se castra y pierde su intensidad. Desde este punto de vista, el conceptualismo lo que propone es un análisis y una estrategia que permita que el arte tenga un comportamiento no más puro, sino más intenso, y no tenga necesidad de expresarse de una manera acomodaticia. [...] Si podemos considerar que el conceptual aporta ya la propuesta, como una obra que libera al artista de la necesidad de realizar un proyecto que está descontextualizado socialmente, en ese momento esa estrategia es positiva. Sin embargo, si posteriormente esa obra puede ser realizable, lo ideal o, más bien, lo real sería realizarla, no mantenerla en el plano de esa estrategia de: “no, es que esta obra únicamente se comporta como propuesta. Porque, como la he propuesto, ya no la tengo que hacer”. Porque estaríamos en una especie de negación». Nacho Criado en diálogo con José Díaz Cuyás, en *Lápiz*, nº 194, pp. 268-273.
 28. «Palabra de espera, silenciosa quizá, pero que no deja a un lado silencio y decir y que ya hace del silencio un decir, que dice en el silencio el decir que ya es silencio. Pues el silencio mortal no enmudece». Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, París: Gallimard, 1980, p. 98.
 29. «¿Hay en la tierra –pregunta Hölderlin– una medida?/ No hay ninguna».
 30. John Cage, *Para los pájaros*, Caracas: Monte Ávila, 1981, p. 138.
 31. «No tengo nada que decir/ y lo estoy diciendo/ y eso es/ poesía/ como la que necesito/ Este espacio de tiempo/ está organizado/ No hay que temer a estos/ silencios». John Cage, «Conferencia sobre nada», en *Silencio*, Madrid: Ardora, 2002, p. 109.
 32. Cfr. John Cage, *Para los pájaros*, op. cit., pp. 36-37.
 33. John Cage, *Para los pájaros*, op. cit., p. 43.
 34. Félix Duque, «Lenta herida a destiempo», en *Nacho Criado. La idea y su puesta en escena*, Sevilla: Sibila, 1996, p. 109.
 35. En la conversión que sosteníamos en 1993 para la revista *El Urogallo*, le sugerí que la leñera parcialmente hundida de Smithson remitía a la idea de ruina como alegoría del mundo moderno en el que no hay nada verdaderamente estable, a lo que Nacho Criado replicó: «Esa cuestión es central en la obra *No te preocupes!... tras la ruina algo queda*: ruina como deterioro o desmaterialización inevitable a través del tiempo. Los materialismos que nos sostienen se han arruinado, y de ahí los trabajos sobre el desierto y los *Paisajes endémicos*: sostener el vacío, frente a todo lo pesante (la escultura o la historia)». Nacho Criado entrevistado por Fernando Castro Flórez, «Nacho Criado. Cartógrafo de la memoria», op. cit., p. 24.
 36. Nacho Criado, «Palabras vacías», op. cit., p. 98.
 37. Thomas Bernhard, «En busca de la verdad y la muerte. Dos discursos», en *Tinieblas*, Barcelona: Gedisa, 1987, p. 43.

38. «No es un lugar que se va llenando, sino que al contrario se torna vacío. No te arropas con aquello que has construido, ingresas en el aislamiento, vacías lo que está a tu alrededor, comienzas a advertir un tiempo de suspensión, una experiencia relajante». Nacho Criado entrevistado por Fernando Castro Flórez, «La materia se puede convertir en idea», en *Diario 16*, suplemento *Culturas*, 21 de enero de 1995, p. IX.
39. «Las obras relacionadas con el descenramiento, con la variación y alteración de los lugares equidistantes, entroncarían con la necesidad por parte del arte de proponer nuevas formas de medir el mundo, no solo mediante la razón o la *ratio*, sino atendiendo a la flexibilidad borrosa de lo poético. ¿Cuál es o sería el centro de una de estas coronas? El mismo que el de un aspa o el de una cruz gamada, el movimiento, el intercambio, la fragilidad de lo inseguro». Nacho Criado y Miguel Copón, «Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora», op cit., p. 86.
40. Samuel Beckett, «Imaginación muerta imagina», op. cit., p. 48.
41. Bergson señalaba que la vida es, ante todo, una tendencia a actuar sobre la materia bruta; el sentido de esta acción no está determinado y de ahí la imprevisible variedad de las formas que la vida, al evolucionar, siembra en su camino: «pero esta acción presenta siempre, en un grado más o menos elevado, el carácter de contingencia; implica por lo menos un rudimento de elección. [...] Es preciso por tanto que se dibujen posibilidades de acción para el ser vivo antes de la acción misma. La percepción visual no es otra cosa: los contornos visibles de los cuerpos son el diseño de nuestra acción eventual sobre ellos». Henri Bergson, *Memoria y vida*, Madrid: Alianza editorial, 1977, p. 102. Sobre la cuestión de la duración y la simultaneidad, cfr. Gilles Deleuze, *El bergsonismo*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 75-94.
42. «Ese tiempo-suspendido (definición de lo Neutro mismo): como una esclusa, quizá no entre dos mundos (sueño que no es igual a vigilia), sino entre dos cuerpos. Tiempo que está en el límite de la “naturaleza”». Roland Barthes, *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2004, p. 87.
43. Aludo, obviamente, a la clásica composición de John Cage que se estrenó en Woodstock el 29 de agosto de 1952, interpretada por David Tudor. «Cuenta Calvin Tomkins que “en el *hall* de Woodstock, abierto al bosque por su parte de atrás, los oyentes que pusieran atención pudieron oír, durante el primer movimiento, el sonido del viento en los árboles; durante el segundo, el choque de algunas gotas sobre el tejado; durante el tercero, el público percibió, además, y añadió sus propios murmullos de perplejidad, a los otros ‘sonidos no intencionales’ del compositor. Si fue un caso de arte que imita a la naturaleza, o la naturaleza imitando al arte, es una cuestión no resuelta”. Citado en Llorenç Barber, *John Cage*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 32.
44. «Tengo un sentido del tiempo muy especial. Es como la memoria, que en realidad es algo atemporal, y muchas de las obras tienen una gran dosis de memoria, son un poco atemporales». Nacho Criado entrevistado por José Díaz Cuyás, «Conversación posible a fines del invierno con Nacho Criado», en *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, p. 124.
45. Félix Duque, «Lenta herida a destiempo», op. cit., p. 109.
46. «Así aparece el zigurat doble construido a partir de restos orgánicos y esqueletos, el lago de las ánimas, el espacio arqueológico y sideral (signos de tierra frente a constelaciones), el volcán y la guerra, proyectos para la destrucción del mundo y su armonía, las ruinas, los estratos y las sedimentaciones, los signos zodiacales y su transcripción en objetos vivos y, por último, el paisaje vacío, el grado cero de una travesía contorneada por el peligro del desastre y la declinación de un tiempo de penuria». Alberto Ruiz de Samaniego, «Nacho Criado. Fuera del tiempo de lo visible», en *Semillas del tiempo*, Diputación Provincial de Pontevedra, 1999, p. 188.
47. «El *in-stante* obstaculiza el normal correr, discurrir, transcurrir, desordena la serie, la *agujerea*. Es como si la *densidad* del tiempo en ese instante alcanzase una concentración capaz de impedir el avanzar del tiempo mismo, como si detuviese el tiempo». Massimo Cacciari, *Íconos de la Ley*, Buenos Aires: La Cebra, 2009, p. 227.
48. Ángel González subraya que el tiempo es la materia de la que están hechas las piezas de Nacho Criado, «un tiempo extenso que ciertamente no alcanza a reconocer la mirada vertiginosa de quienes le tienen por un perezoso, cuando no es más que un apático, como lo fue también su admirado Duchamp». Ángel González, «La ciencia lo dice y yo no miento», en *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*, op. cit., p. 110.
49. Esta cuestión la ha desarrollado Jacques Derrida en *Dar (el) tiempo*, Barcelona: Paidós, 1995.
50. «Que pueda afirmarse que un sitio de acontecimiento está “al borde del vacío” queda claro si pensamos que, desde el punto de vista de la situación, ese múltiple solo está compuesto de múltiples no presentados. Justo “por debajo” de este múltiple –es decir, si consideramos los términos-múltiples que lo componen– no hay *nada*, puesto que ninguno de sus términos es contado-por-uno. Un sitio es, entonces, el *minimum* concebible del efecto de la estructura, pertenece a la situación, pero lo que le pertenece no pertenece a ella. El efecto de borde por el cual ese múltiple toca al vacío proviene del hecho de que, con respecto a la situación, la consistencia (lo uno-múltiple) se compone únicamente de aquello que, sustraído a la cuenta, es inconsciente. En la situación, ese múltiple es, pero *aquello de lo que él es múltiple, no es*. Alain Badiou, *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires: Manantial, 1999, p. 197.
51. Hablando del *tiempo de la ilusión* y del dispositivo de *enmarcado*, concluye Derrida que «cada término, *cada germen*

- depende en cada instante de su lugar y se deja arrastrar, como cada pieza de la máquina en una serie ordenada de desplazamientos, de transformaciones, de recurrencias que añaden o cercenan un miembro a cada proposición anterior». Jacques Derrida, «El dispositivo o marco», en *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, 1975, p. 447.
52. «Separar y recomponer son, de hecho, el aliento modelado de Nacho Criado: no solo como una red de materiales, de la piedra al acero, de la arena a la luz, sino como la notable encarnación de una visión metafísica precisa relacionada con una más amplia composición de experimentos y experiencia existencial». Remo Guidieri, «Mindscape», en *Nacho Criado. Lo que queda*, Madrid: Galería Metta, 1999, pp. 8-9.
53. «El *Wu-wei*: evidentemente, no es lo contrario del querer-vivir: no es un querer-morir: es lo que desbarata, esquiva, desorienta el querer del vivir. Es, pues, estructuralmente, un Neutro: lo que desbarata el paradigma». Roland Barthes, *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, op. cit., p. 238.
54. «De pronto, recuerdo,/ con las uñas voy abriendo/ el tokonoma en la pared./ Necesito un pequeño vacío,/ allí me voy reduciendo/ para reaparecer de nuevo,/ palpame y poner la frente en su lugar./ Un pequeño vacío en la pared». José Lezama Lima, «Pabellón del Vacío», en *El reino de la imagen*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 119.
55. «Las brumas de la naturaleza se igualaban con las tintas de la pintura y el vacío se había logrado introducir en la pared, disfrutando de una contemplación incesante. Las evaporaciones desprendidas de una hoja lograban componer con el vacío creador, con la sucesión incontenible de las imágenes; el punto que vuela había formado las líneas masculinas y las femeninas. El Pabellón de la Imagen coincidía con el Pabellón de la Vacuidad y ambos con el Pabellón de lo Informe». José Lezama Lima, «Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón», en *Las eras imaginarias*, Madrid: Fundamentos, 1971, p. 125.
56. «Tenemos [...] en nuestras salas de estar, ese hueco llamado *toko no ma* que adornamos con un cuadro o un adorno floral; pero la función esencial de dicho cuadro o de esas flores no es decorativa en sí misma, pues más bien se trata de añadir a la sombra una dimensión en el sentido de la profundidad. En la propia elección de la pintura que colocamos ahí, lo primero que buscamos es su armonía con las paredes del *toko no ma*, lo que llamamos un *toko-utsuri*». Jun'ichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, Madrid: Siruela, 1994, pp. 46-47.
57. «[...] la división original no es entre el Uno y el Otro, sino que es estrictamente inherente al Uno; es la división entre el Uno y su lugar vacío de inscripción. [...] Lo múltiple aparece como la serie de intentos de rellenar el espacio vacío del signifiante binario ausente». Slavoj Žižek, *Irak. La tetera prestada*, Buenos Aires: Losada, 2006, p. 186.
58. «¿Qué escenario más teatral que la propia casa? Si la tomamos como ruina o receptáculo de residuos que resisten al tiempo, si la vemos como espacio detenido, constantemente expuesto al desorden, la hemorragia, el ataque, el polvo, la caída». Nacho Criado y Miguel Copón, «Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora», op. cit., p. 84.
59. «La despreocupación es el don que se nos ha hecho y, desde el primer instante, es ya algo muy antiguo: la sensación de aquella altitud, inmensa columna cuyos alto y bajo, confundidos, ponen a nuestro alcance un crecimiento infinito. Sí, eso va siempre más lejos. Es cada vez más indestructible, siempre más inmóvil: la eternidad se acaba, pero se acrecienta sin cesar. Semejante descubrimiento se acepta al instante. En absoluto comienzo y no obstante el arranque de un perpetuo despertar. En absoluto final, sino una aspiración siempre colmada y siempre deseante. Este pensamiento apenas pesa sobre nuestros hombros, no tiene nada de solemne, ni de grave, es la ligereza misma, nos hace reír, esta es nuestra manera de recorrerlo. La frivolidad es lo mejor que tenemos. Alabarnos a nosotros mismos el ser frívolos nos trastorna: es como si se tocara en nosotros un centro desconocido». Maurice Blanchot, *El último hombre*, Madrid: Arena, 2001, p. 76.
60. «La fotografía es indialéctica: la Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede “contemplarse a sí misma”, pensarse e interiorizarse; o todavía más: el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda catarsis». Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1990, p. 157. «Lo que las fotografías intentan prohibir mediante su mera acumulación es el recuerdo de la muerte, que es parte integrante de cada imagen de la memoria». Benjamin H.D. Buchloh, «El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico», en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*, Barcelona: MACBA, 1999, p. 147.
61. Cfr. al respecto Jacques Derrida, «Esperarse (en) la llegada, en *Aporías. Morir-esperarse (en) «Los límites de la verdad»*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 124.
62. «El problema consiste en que, al “circular alrededor de sí mismo” como su propio sol, ese sujeto autónomo encuentra en sí algo que es “más que él mismo”, un cuerpo extraño que está en su mismo centro. A eso apunta el neologismo lacaniano *extimité*, extimidad, la designación de un extraño que está en medio de la intimidad. Precisamente por dar vueltas alrededor de sí mismo, el sujeto circula en torno a algo que es “en él mismo más que él mismo”, el núcleo traumático del goce que Lacan nombra con las palabras alemanas *Das Ding* (La Cosa)». Slavoj Žižek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 276.
63. Cfr. Sigmund Freud, «Lo siniestro», precediendo a E.T.A. Hoffmann, *El hombre de arena*, Barcelona: Jose J. de Olañeta Editor, 1991, p. 30.
64. Jacques Derrida, «Restituciones de la verdad en puntura», en *La verdad en*

- pintura, Buenos Aires: Paidós, 2001, pp. 392-393.
65. Cfr. Jean Clair, «De la metafísica a la “inquietante extrañeza”», en *Malinconia*, Madrid: Visor, 1999, pp. 53-75.
66. Elias Canetti, *La provincia del hombre. Carnet de notas 1942-1972*, Madrid: Taurus, 1982, p. 244.
67. «Morir, en este sentido, no tiene la consistencia abrumadora del no-ser, la irrevocabilidad de lo acontecido, del ser en (el) pasado. No es más que un simulacro, algo que finge y finge borrarse borrándonos. El “fingir”, el desmoronamiento del morir, es lo que, a cada instante fuera del instante, paralelamente a la sinuosa línea de la vida, hace que nos deslicemos por una senda perversamente recta». Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, op. cit., p. 124.
68. «Pero ¿no tienen miedo de decir y de oír decir que están muertos? —“No, ¿por qué tendríamos miedo? Al contrario, es tranquilizador”. —“Eso prueba su despreocupación, su frivolidad sin límites”. —“Pero es precisamente eso, la muerte, ser ligero”». Maurice Blanchot, *El último hombre*, op. cit., p. 79.
69. «Tiempo furtivo: paisajes ocultos bajo la ortodoxia métrica que, sin embargo, se destacan desde la oscuridad y la ausencia, como robados a una mirada interior que sería, antes que la del autor, la de la especie, la del hombre como dispositivo de ensoñación, como habitáculo de trasposiciones y cruces de correspondencias entre las cosas y las energías del mundo». Alberto Ruiz de Samaniego, «Nacho Criado. Fuera del tiempo de lo visible», op. cit., p. 188.
70. «Es muy pronto cuando Freud tiene la idea, reformulada en 1900, de que el sueño es realización alucinatoria de deseo inconsciente, y en seguida le aparece como el modelo del modo de funcionamiento primario caracterizado por un deslizamiento del sentido de representación en representación según la vía de procesos tales como el desplazamiento, la condensación, cuya importancia va a detectar en la elaboración del sueño». Catherine Desprats-Péquignot, *El psicoanálisis*, Madrid: Alianza editorial, 1997, p. 47.
71. Valentin N. Voloshinov, *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Buenos Aires: Paidós, 1999, p. 111.
72. «El Teeteto (157E y ss.) argumentará que incluso los errores de los sentidos, las imágenes de los sueños y las alucinaciones producidas por alguna enfermedad no se pueden ignorar alegremente: no se puede negar que el soñador o el enfermo ha tenido la experiencia que ha tenido». F. M. Cornford, *Platón y Parménides*, Madrid: Visor, 1989, p. 340.
73. «En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia, de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que al mismo tiempo no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto. Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido. Las ideas latentes descubiertas en el análisis no llegan nunca a un límite y tenemos que dejarlas perderse por todos lados en el tejido reticular de nuestro mundo intelectual. De una parte más densa de este tejido se eleva luego el deseo del sueño». Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, vol. 3, Madrid: Cátedra, 1988, p. 152.
74. «Son imprevisibles los daños que pueden causar los sueños interpretados. Esta destrucción permanece oculta, pero ¡cuán sensible es un sueño! No se ve sangre alguna en el hacha del matarife cuando arremete contra la tela de araña, pero ¡lo que ha destruido!... y jamás vuelve a tejerse lo mismo. Muy pocos sospechan el carácter único e irreplicable de todo sueño, de qué otra manera si no podrían desnudarlo y convertirlo en lugar común...». Elias Canetti, *La provincia del hombre. Carnet de notas 1942-1972*, op. cit., p. 226.
75. Slavoj Žižek, *Cómo leer a Lacan*, Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 65.
76. «La aparición de lo real es la desaparición vertiginosa de la esperanza; la presencia absoluta de Todo es la ausencia universal de cada uno; el surgimiento de un objeto particular es el término final de una decepción, cenizas y escorias que deja la llama de un sueño». Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La lucidez y su cara de sombra*, Madrid: Arena, 2009, p. 97.
77. «De este modo, aun las piezas que parecen más tradicionalmente escultóricas, conservan en sí la fuente de lo descompuesto, la herrumbre, la tierra, el serrín, lo informe o lo aún deforme». Nacho Criado y Miguel Copón, «Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora», op. cit., p. 88.
78. Samuel Beckett, *Compañía*, Barcelona: Anagrama, 1982, p. 123.
79. Pienso en obras como *¿Es la memoria una estrategia del tiempo?* (1974) o la acción *Lo que no se escucha se oye* (1987).
80. Fernando Castro Flórez, «Nacho Criado. Cartógrafo de la memoria», op. cit., p. 24.
81. Samuel Beckett, «De una obra abandonada», en *Residua*, op. cit., p. 28.
82. Me he referido a la importancia de Beckett para Nauman en Fernando Castro Flórez, «Procesos lógicos. Límites de la estética de la intensidad de Nauman (Gödel, Wittgenstein, Beckett)», en *La estética del nihilismo*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996, pp. 157-169.
83. Samuel Beckett, «El despoblador», en *Sin, seguido de El despoblador*, Barcelona: Tusquets, 1973, p. 52.
84. La referencia al relato de Beckett, *El despoblador*, la ha explicado Nacho Criado al incluir el comienzo y el final de ese texto en las guardas del catálogo (donde va desapareciendo progresivamente) de su exposición *Lo que queda. Variaciones* (Galería Metta, Madrid, 1999): «Estancia donde los cuerpos van buscando cada cual su despoblador. Asaz amplio que permita buscar en vano. Asaz estrecho para que toda escapatoria sea vana. Es el interior de un cilindro rebajado cuyas medidas son cincuenta metros de circunferencia y dieciséis de altura por armonía. Luz. Su debilidad. Su amarillo» y «del cilindro de este pequeño pueblo de exploradores de los que un primero si

- era un hombre en un pasado impensable bajó por fin una primera vez la cabeza si esta noción se mantiene». Samuel Beckett, «El despoñador», op. cit., pp. 21 y 52.
85. En una de sus obras de los años noventa, Nacho Criado establece una fusión entre las experiencias creativas de Samuel Beckett y Glenn Gould: una silla en la que ya no sería posible sentarse, el narrador que custodia los detritus bajando la mirada. Por encima, la escritura tiende un puente desolador: «entre la partida y la llegada... la única aventura posible es el naufragio». «Solo vemos –escribe Thomas Bernhard en *El malogrado–*, cuando miramos a los hombres, mutilados, nos dijo Glenn una vez, exterior o interiormente, o interior y exteriormente mutilados, no hay otros, pensé». Thomas Bernhard, *El malogrado*, Madrid: Alfaguara, 1985, p. 40. Hay que atreverse a fracasar: «Ser un artista es fracasar, como nadie se atreve a fracasar, ese fracaso es su mundo, y su merma deserción, arte y oficio, buen quehacer, vida». Samuel Beckett, «Tres conversaciones con Georges Duthuit», en *Detritus*, op. cit., p. 102.
86. «... Siendo el camello la primera de las tres transformaciones del espíritu en *Así habló Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche, podemos ver en esta hermosísima obra un eco del esfuerzo y la resistencia que todos, artistas y no artistas, debemos mantener para ser capaces de vivir en el desierto. Es necesaria la fuerza del camello para soportar la pesada carga del itinerario. La vida. La vida que, como en Nietzsche, se revela condición fugaz del hombre en la tierra. Experiencia de la temporalidad condicionada. Negación de la ilusión alienante de lo imperecedero, de lo inmortal. Hace falta la fuerza utópica del camello para ser capaces de asumir el carácter transitorio y fugaz de la vida. Para asumir el desierto». José Jiménez, «Cristales rotos», op. cit., p. 71.
87. «Para el diccionario Espasa, el camello “teme la soledad, pero no se encariña con la persona que lo cuida”. El camello expone la duda en lo bímembre del cuello, en el extravío dentro del extravío que propone no sabe qué ruta a seguir en un lugar sin rutas». Miguel Copón, «Justo antes del olvido», en *Nacho Criado. La idea y su puesta en escena*, op. cit., p. 15.
88. «Para el hombre la salvación es lo que, como él, tiene un principio y un fin, lo que recomienza. La salvación es el agua que calma la sed para volver a ser deseada; es el pan que apacigua el hambre y la mantiene, es lo que germina, gobierna, madura para el hombre y con él. El infinito, la eternidad, son los enemigos de la pulpa y la corteza. Cuando ya no quede nada, todavía habrá arena, habrá el desierto para conjurar la nada». Edmond Jabès, *El libro de las preguntas*, Madrid: Siruela, 1990, p. 59.
89. Tenemos que recordar la proposición del sofista Gorgias: solo existe la nada, si algo existiese sería incognoscible y si fuese cognoscible sería inexplicable.
90. «La cúpula que nos protegía y nos sostenía ha saltado por los aires, desmigajándose contra el suelo. *Nada que apoyar, nada que crear, nada que soportar*». Nacho Criado y Miguel Copón, «Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora», op. cit., p. 88.
91. Roger Laporte, *Bram van Velde o esa pequeña cosa que fascina*, Las Palmas de Gran Canaria: Asphodel, 1984, p. 18.
92. «En nuestro tiempo, al parecer, vivimos el fin de la historia, del pensar y del inconsciente: después de Heidegger y bajo su influencia, al inconsciente ya no se lo busca en lo “real”, sino en lo que está ausente, en lo otro, “en-lo-que-se-sustraer-siempre-a-su-captura-conceptual”. Y en esas, la apelación a lo otro, a lo oculto más allá de la cultura es todavía, con plena seguridad, una apelación a la metafísica». Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia: Pre-textos, 2005, p. 199.
93. «En un sentido nada: la venida tendida del afuera que en sí mismo no tiene ni afuera ni adentro. Venida, en consecuencia, que viene de nada, que no viene, que viene absolutamente, como se quiera –pero aquí no tenemos algo por querer, hay que tomar la *cosa como ella es*. Como lo dice Granel refiriéndose al “mundo en cuanto tal: ciertamente no una ‘nada del todo’, sino la ‘nada’ del ‘Todo’”. Jean-Luc Nancy, *El sentido del mundo*, Buenos Aires: La Marca, 2003, p. 227.
94. «Apostaría, como en el trabajo de Duchamp para *Étant donné*, por un proceso demorado en la creación de las obras, por la fermentación del trabajo que para nosotros es cada día más lejano debido a la necesidad ubicua que el artista mass-mediático debe tener en la circulación de informaciones». Nacho Criado, «Palabras vacías», op. cit., p. 104.
95. Antonin Artaud, *Van Gogh: el suicidado de la sociedad. Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Madrid: Fundamentos, 1983, p. 36.
96. Cfr. Paul Celan, «El Meridiano», en *Un Ángel Más*, n° 1, Valladolid, primavera-verano 1987, p. 59.
97. «Somos seres errantes y solitarios en un mundo hecho de residuos uniformes y de una luminosidad constante, como la que alienta en el desierto: “vivir es errar en completa soledad al fondo de un momento ilimitado, en que la luz no cambia y los residuos se parecen”». Samuel Beckett, *Malone muere*, Madrid: Alianza editorial, 1973, p. 93. «Agua y cristal, los materiales translúcidos de las piezas desérticas de Nacho Criado, desempeñan en ellas, ante todo, la función de servir de receptáculo de esa expansión de la luz como signo de un momento ilimitado como reconstrucción íntima, interior, del desierto». José Jiménez, «Cristales rotos», op. cit., p. 76.
98. Slavoj Žižek, *Cómo leer a Lacan*, op. cit., p. 66.
99. Georges Bataille, «Este mundo en que morimos», en Maurice Blanchot, *El último hombre*, op. cit., p. 103.
100. Nacho Criado, «Palabras vacías», op. cit., p. 98.
101. «Hay una brecha que separará eternamente el núcleo fantasmático del ser del sujeto de las formas más “superficiales” de sus identificaciones simbólicas y/o imaginarias –no me es nunca posible el asumir totalmente (en el sentido de integración simbólica) el núcleo fantasmático de mi ser: cuando me le acerco

- demasiado, lo que ocurre es la *aphánisis* del sujeto: el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra. Y, quizás, la actualización forzada en la sociedad real misma del núcleo fantasmático de mi ser es la peor y más humillante forma de violencia, una violencia que mina la base misma de mi identidad (mi “imagen de mí mismo”). Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, México: Siglo XXI, 1999, p. 197.
102. En cierta medida, la imagen desmonta la historia: «Una imagen que me “desmonta” es una imagen que me detiene, me desorienta, una imagen que me arroja en la confusión, me priva momentáneamente de mis medios, me hace sentir que el suelo se sustrae debajo mío». Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 155.
103. Nacho Criado y Miguel Copón, «Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora», op. cit., p. 78.
104. Nacho Criado, «Mobiliario del tiempo», op. cit., s/p.
105. «Los homenajes marcan dos posiciones, por un lado a una voz, que se abre paso entre lo deshilado y lo desértico, por otro lado a las palabras de las que se compone esa voz y que se construyen como arena soplada por el viento en el interior de la obra». Nacho Criado y Miguel Copón, «Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora», op. cit., p. 85. «Los homenajes han conseguido establecer una *geografía de afinidades* con llamadas de atención sobre obras y artistas que no se tenían en cuenta y me parecían especialmente significativas». Nacho Criado entrevistado por Fernando Castro Flórez, «Nacho Criado. Cartógrafo de la memoria», op. cit., p. 18.
106. «El orden en el que pienso mirándote y escuchándote es el de un laboratorio geológico que tendría su sede en el territorio de la mente. En un orden que no es el de la consecuencia lógica sino el del acontecimiento –el acontecer como caída, no como suceso que tiene una causa— yacen los sedimentos de percepciones y de conceptos». Remo Guidieri, «Espirales», en *Nacho Criado. La idea y su puesta en escena*, op. cit., p. 10.
107. «Una forma importante de hacer ha sido para el escultor no hacer, que Duchamp ha ejemplificado en todos sus engaños, pero también, una forma importante de no hacer es deshacer, desdecir, despoblar, deshacular». Nacho Criado y Miguel Copón, «Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora», op. cit., p. 89.
108. «El nihilismo aparece como un escepticismo que evita una seguridad en lo que se hace, no se trata de participar en una edificación general: a veces es tan importante no hacer nada como hacerlo». Nacho Criado entrevistado por Fernando Castro Flórez, «Nacho Criado. Cartógrafo de la memoria», op. cit., p. 27.
109. «El *No hacer* y la importancia de la idea propuesta, el problema que se propone en cada caso, en el movimiento conceptual como forma de independencia frente a los medios de producción y sus condicionamientos, son la forma de oposición a las distorsiones e imposiciones de la idea, al desarrollo creador y crítico del arte. [...] Abandonar el arte como forma de vanagloria extrema de la acción. Fiel a la inactividad». Nacho Criado, «Palabras vacías», op. cit., p. 103.
110. «¿Y un pozo de cristal, de hierro, de estaño y de cemento, mas sobre todo de aire, apenas cortado como un silbo por las gráciles aristas de una bóveda que nada soporta, salvo quizá las huellas y resonancias del espacio mayor en que se encierra? ¿Un pozo en interior, sin cielo con estrellas ni tierra con el agua en sus entrañas? ¿Un pozo espectro de una ausencia, como el cañón de un microcosmos obtuso, con las lentes dispuestas para la confusión de miradas? Nadie puede beber de aquí, a menos que se beban los ojos azorados, las miradas prendidas, como rotas, enganchadas de alambres subyugantes. Beber miradas imposibles, de seres marginados del exceso de vivir en plena muerte, miradas que aletean, buscando en vano el yo que otrora las guiaba. *Miradas en suspensión*: olvidadas de su olvido, mecidas al aire de su ausencia». Félix Duque, «Lenta herida a destiempo», op. cit., p. 110.
111. «Pero, ¿qué es realización? La identificación del sujeto con el objeto de su deseo. El sujeto ha muerto –y quizá muchas veces– por el camino». Samuel Beckett, *Proust*, Barcelona: Península, 1989, p. 15.
112. «Al final de su escrito “La instancia de la letra”, Lacan inscribe precisamente una misteriosa secuencia de letras: “T.t.y.e.m.u.p.t.”. Se sabe ahora qué quiere decir, pero no se sabía, creo, antes de que yo se lo preguntara a Lacan y de que yo mismo lo repitiera a los cuatro vientos. Me acuerdo todavía de su mirada de conmiseración cuando se lo pregunté: “¿No lo has comprendido...?”. Después, con un hilo de voz: “*Tu t’y es mis un peu tard*”, “Te has puesto a la obra un poco tarde”. Jacques-Alain Miller, *Vida de Lacan*, Madrid: Gredos, 2011, p. 36.
113. Nacho Criado, «...para conseguir espacio...», op. cit., s/p. Tenemos que recordar también la película en Super 8 *Cuerpo en acción* (1974), en la que Nacho Criado despelleja, literalmente, a una mujer.
114. «Hay lo que es preciso hacer oír sin decirlo, porque decirlo sería provocar la ira y la persecución del Otro. Y así pues, se habla entre líneas, de modo que solamente sea oído por aquellos que deben oír. Y cuando nadie debe oír nada, no se dice nada». Jacques-Alain Miller, *Vida de Lacan*, op. cit., p. 60.