

Conversación posible a fines del invierno con Nacho Criado

José Díaz Cuyas. Madrid, Marzo 1987

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. 53-62.

JOSÉ DÍAZ. Eres uno de los máximos exponentes del conceptualismo español, que como período histórico abarca aproximadamente del 70 al 75. ¿Cómo ves ahora, un decenio más tarde, aquellos años?

NACHO CRIADO. Por un lado muy alejados en el tiempo. Por otro yo no era en aquel momento uno de los máximos representantes del conceptualismo, más bien me mantenía en una situación intermedia. Mi caso no era el único. Por aquel entonces trabajaba en Cuenca de forma aislada junto con Luis Muro y no pertenecía al grupo catalán que era el que más insistía en aquella situación. Fue después cuando nos adscribieron al grupo de Madrid a través de unos contactos que hizo Muntadas con Alberto Corazón. De ahí surgieron las publicaciones de Comunicación «Documento I» y «Documento II», que recogían gente muy heterogénea de Madrid y Barcelona. En ellas presenté dos proyectos de Cuenca: «Rastreos», unas exploraciones derivadas de paseos por la naturaleza, y «Recorrido urbano», una mirada insólita sobre un recinto tan cotidiano como es la ciudad...

J.D. ¿De dónde surgió lo de «Los 4 elementos»...?

N.C. Lo de «Los 4 elementos» fue una especie de operación estratégica.

J.D. ¿En qué sentido?

N.C. En el de presentar el conceptualismo en España en forma de grupo a partir de un tema común para todos.

J.D. ¿Conscientemente?

N.C. Conscientemente. Los cuatro elementos, tierra, aire, fuego y agua, daban bastante juego porque incluían aspectos ecológicos, de land art, de body art, o sea, era un tema monográfico que permitía desarrollar el trabajo de cada uno, pero en realidad era un pretexto.

J.D. En un principio el proyecto era bastante ambicioso.

N.C. Sí, incluía un circuito por varias ciudades importantes, después quedó reducido al Colegio de Arquitectos de Valencia y a la galena Juana de Aizpuru de Sevilla.

J.D. ¿Cómo evolucionó tu obra hacia el conceptualismo?

N.C. Como sabes, desde mediados a fines de los 60 había orientado mi trabajo hacia una situación más reflexiva y más reduccionista desde el plano temático y formal. Fue en la última fase de trabajos minimalistas donde empezó a originarse una cierta tensión entre la idea y su presencia física. Quería algo más allá de aquellas esculturas, una realidad más amplia de la idea de arte. En la exposición de Sen en el año 70 ya me planteé el tema de la instalación. Gracias a esta exposición entré en contacto con gente, sobre todo en Cuenca, que daban gran importancia a la idea. A partir de esta situación voy pasando... y digo pasando porque ya en aquel momento no me interesaban mucho los manifiestos ni los grupos. Hay quien tiene vocación de grupo y quién, como en mi caso, va pasando con su obra y en determinado momento se adhiere a un movimiento. De todos modos el conceptual español no tenía una definición tan clara como en otros países; a cualquier cosa se le llamaba conceptual... había una gran confusión en la gente.

J.D. En España fue un movimiento muy confuso...

N.C. Más que confuso estuvo mediatizado por la situación política y social.

J.D. Coincidió con el final de la dictadura...

N.C. Sí, yo tenía muy claro que una cosa es la política y la sociedad y otra tú como individuo, por eso se decía que me interesa más llegar a situaciones individuales muy claras que a ciertas situaciones de grupo. De todos modos fue una época interesante, de muchos esfuerzos, personales o de grupo, me da igual, que también se vio empobrecida, en parte, por una falta de asunción de ciertas experiencias artísticas tanto desde el punto de vista teórico como galerístico.

J.D. El arte español vivía una situación extremadamente politizada.

N.C. Las coyunturas son siempre determinantes, la situación política del país obligaba a politizarse. Lo curioso es que muchos artistas que se declaraban contrarios al régimen después estaban ampliamente representados en todos los concursos oficiales internacionales. Después había propuestas realmente radicales como la de Oteiza o Zaj que no eran políticas, o por lo menos no eran politiqueras, y sin embargo estaban más marginadas, eran más difíciles de asumir. Dejaban mucho más en evidencia las contradicciones culturales de la sociedad y ésta no estaba preparada. Casi no tenían destino en el cuerpo social.

J.D. No tenían con quién dialogar. Ese fue en gran parte el problema de Zaj. Prácticamente no tuvieron críticas ni positiva ni negativa. No se puede mantener una conversación con quién ni si quiera entiende lo que dices.

N.C. Ese es un problema que en gran parte continúa. ¿Por qué no se hace una gran exposición Fluxus, por ejemplo? Porque hay un arte que es presentable socialmente y otro que es impresentable, lo que no significa que sea mejor o peor. La gente cuando habla de arte no se da cuenta de que sólo habla de lo que es presentable en el cuerpo social y no se da cuenta de que a lo mejor puede existir un mayor interés en aquello que por una u otra razón no se ve.

J.D. De hecho el conceptual, quizás exceptuando Cataluña, no tuvo gran repercusión social.

N.C. Sí, aquello era medio underground, una situación un poco marginal.

J.D. Lo que es curioso es que hubiera tanta gente metida en el conceptualismo, ¿no? Quizás era más fácil que pintar...

N.C. No es que fuera más fácil que pintar sino que podía entrar gente que no tenía por qué pertenecer a disciplinas concretas.

J.D. Era menos profesional... lo que en principio no tiene nada de malo.

N.C. No, no, en absoluto. Lo que pasa es que se introdujo en España muy artificialmente y al no existir unas condiciones críticas fuertes, como se suele decir, se «coló» mucha gente. Si hubiese habido más crítica hubiera sido muy positivo. Todo esto contribuyó a crear cierta confusión sobre todo en Cataluña, que en arte era más internacionalista pero también más mimética. Date cuenta de la cantidad de conceptuales que aparecían y desaparecían en Cataluña en aquellos momentos, algunos incluso han dado unos cambios tan sumamente antagónicos con todo aquello que no se explica como lo asumían para después olvidarse de todo.

J.D. ¿Qué lecciones has aprendido de este período? ¿Qué es lo que no volverías a hacer?

N.C. No estoy por los arrepentimientos, asumo todo aquello. Incluso me parece que hablando el otro día te conté la posibilidad de hacer una exposición de erratas...

J.D. ¿Algo así como una antológica de obras fallidas?

N.C. Sí, como de erratas, de aquello que consideras que no es muy tuyo y que sería una forma de exponerse más crudamente, creo que esto lo debería hacer uno de vez en cuando. No me arrepiento de nada, si uno hace las cosas las hace, no se puede ser divino. Yo trabajo por interés personal y no para hacer obras maestras; intento sacarle el máximo partido a las ideas, que dan pie a ideas nuevas y estas

a su vez a otras... Como te he dicho, anteriormente ya estaba trabajando en esa dirección, en una línea personal que no me la iba a cambiar ni el conceptual ni cualquier otro movimiento. Yo seguía haciendo mi trabajo y sigo haciéndolo, es difícil que de pronto piense que estaba trastornado o que no me había enterado muy bien...

J.D. De hecho tu evolución hacia el conceptualismo es de las más coherentes, es decir, empiezas haciendo un informalismo muy relacionado con el espacialismo italiano, continuas con un minimal teñido de povera, con materia orgánica, etc., de aquí pasas a las instalaciones y a las obras de land art de Cuenca; hasta llegar, en una 4ª etapa, a lo que sería propiamente el conceptual, donde haces cosas de tipo procesual, de body, etc. Esa es la evolución más natural hacia el conceptual y en España eres de los pocos, sino el único, que le ha seguido paso a paso.

N.C. Sí, los períodos están claros, pero esto no es tan determinante en el sentido de que éste sea el mejor o el único proceso... cuando dejé arquitectura empecé a plantearme problemas de tipo espacial. Me interesaban la luz y el vacío especialmente. La reducción de elementos explicativos me condujeron a ciertas posiciones de tipo formalista, muy limpias, una especie de minimal pictórico. A la vez trabajaba en un minimalismo más ligado al problema de la escultura. Por ejemplo, en lo de las maderas apolilladas había una posición radical no tanto por las texturas sino más por el aspecto procesual...

J.D. Estaría más relacionado con el povera...

N.C. En este caso sí, aunque me mantenía en aquellos años muy ligado a problemas plásticos, en el caso de las maderas apolilladas me interesaba mucho la posibilidad de que tras haberlas presentado unos animales siguen trabajando en ellas, serían como segundos escultores. Habría sido bonito que estuvieran fijas en un sitio hasta convertirse en polvo. No me habría importado en absoluto y de alguna forma con esa intención estaban hechas.

J.D. También trabajaste el espacio en otra dirección: las instalaciones.

N.C. Sí, a fines de los 60 me preocupé mucho por el problema de la dimensión del espacio; comencé a plantearme el problema de llegar a los ambientes.

J.D. En Sen...

N.C. Esto es lo que había intentado en Sen. Allí no se montó una obra, para mí la más interesante y que de alguna manera cerraba ese período. Era un ambiente que incluía una pieza en el suelo, una cortina que sería el «secreto» y una bandera que sería el «sueño». Todo estaba hecho a partir de lonas, sol y sombra, muy usadas en Andalucía, con una estampación estructurada en bandas grises y azules que creaban ciertos efectos visuales muy interesantes. Con esta pieza quería cerrar el tema, crear un ambiente específico para un espacio y pasar a otra situación. Esa nueva situación es la que se crea en Cuenca.

J.D. Allí expones en la Sala Honda, de Luis Muro, dos piezas minimal.

N.C. Se trataba de estas piezas muy formales de las que hemos hablado, más adelante hice unas instalaciones, unos suelos con goma elástica y madera, me preocupaba mucho el problema de las correcciones de percepción y de gravedad, las gomas me sirvieron para introducir una especie de corrección en el enfrentamiento con la obra, para desplazar huecos y volúmenes dentro del espacio.

J.D. Después vendrá en el 71 la exposición de Amadís.

N.C. Fue en ella donde conocí a Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Me los presentó Encarna Paz Muro y fue un encuentro decisivo. A partir de muchas conversaciones y del conocimiento de su trabajo, tomé conciencia de las posibilidades de ampliación de mi propio trabajo, al margen de lo que son las manifestaciones puramente plásticas. Yo ya conocía cosas del povera, de Fluxus, la obra de Duchamp y demás, pero en el contacto con ellos fue cuando hice definitivamente una ampliación de lenguaje muy fuerte, donde se ensamblaban reminiscencias de todos los períodos anteriores.

J.D. Tal como lo planteas para ti fue decisivo el encuentro con Zaj.

N.C. Para mí lo fue, como antes lo habían sido las obras de Brancusi, Klein o Manzoni por ejemplo, lo que

ocurre es que yo no había llegado a tener un conocimiento personal de gente involucrada en este tipo de trabajo.

J.D. Es decir de alguna forma te reafirmaron y animaron.

N.C. Exactamente, me reafirmaron y me hicieron ver que había mucha gente trabajando en estas posiciones y que había que tirar adelante, a lo que yo estaba totalmente dispuesto.

J.D. No estabas tan solo.

N.C. No, me sentía bastante acompañado, casi con los únicos que podía hablar de ciertas preocupaciones e inquietudes era con ellos. Además encontraba que eran gente muy radical dentro del mundo del arte, comulgaba con sus planteamientos y, bueno, parece que a ellos también les interesaban los míos. Fue un período muy importante, de estar muy en contacto, de ir conociendo su trabajo, de hablar de cuestiones personales...

J.D. De mantener un diálogo, de encontrar alguien con quien dialogar.

N.C. Dialogar y aprender en directo.

J.D. Tras el encuentro con Zaj tú ya estás haciendo o vas a hacer cosas de land art...

N.C. Efectivamente, estaba ya en proyectos sobre la propia naturaleza. Conocía algunos trabajos, tanto americanos como europeos, sin embargo yo estaba muy interesado no sólo por la escala física sino por las sensaciones internas ante la obra. Cuenca mantenía una naturaleza propicia para esta idea. El primer proyecto que hice estaba relacionado con la idea de vértigo, luego trabajé en espacios de contemplación...

J.D. Se trataba de cuestiones perceptivas...

N.C. Era más; estar en él y ante el paisaje para provocar un cierto estado de ansiedad... interiorizar la experiencia y evitar el desplazamiento hacia la vertiente puramente física. En el Land Art americano, siempre se ha cargado la valoración en razón de la macroescala, pero Heizer, De María, Smithson..., y por supuesto, Long o Hamish Fulton en Europa, conceden e incluyen en sus obras esos valores de interiorización de la naturaleza... yo pensaba en trabajos para un territorio utópico de escala adimensionada. De todas formas, aquel momento solo fue, al menos para mí, de proyectos y propuestas; una experiencia vivida pero no transmitida. Fue entonces cuando se hizo el contacto para «Documentos I y II».

J.D. De land art no fueron todo proyectos, también hiciste los recorridos y paseos por Cuenca, además en «Los 4 elementos» había cosas de land art, ¿no?

N.C. Sí, las «Huellas», «Rastros», «Recorridos», «La Isla»..., al menos propuestas para superar la idea de proyecto. Una obra, «Simulacro» (Volcán), parecería una «boutade» sobre la macroescala americana, sin embargo era una propuesta que evidenciaba las condiciones de trabajo aquí..., era una maqueta (60 cm. de altura) fotografiada cuidadosamente, una especie de escenografía trucada de la naturaleza.

J.D. La impresión que da no es esa.

N.C. Sí, en el fondo resultaba divertido.

J.D. De esta etapa de land art e instalaciones pasas ya al conceptualismo.

N.C. Yo no paso al conceptualismo sino que me recaban dentro de lo que se llama conceptual... seguí haciendo los mismos trabajos dentro de una evolución.

J.D. Tu obra entonces se va a decantar hacia manifestaciones muy personales de body y procesual, también se adivina una mayor preocupación por temas antropológicos.

N.C. Sí.

J.D. A Beuys lo conoces más o menos por estas fechas.

N.C. Me llegan noticias tuyas hacia el año 73 ó 74. Me refiero a su obra.

J.D. Tú y yo hemos hablado mucho de Beuys, y siempre he pensado que si no había tenido una gran influencia, sí había sido un referente para ti, que había tenido cierto ascendente sobre tí...

N.C. Lo conozco a partir de un catálogo de la galería Bama de París, pero yo en ese momento ya tenía las cosas muy claras. La obra que hacía en ese momento no tenía nada que ver con Beuys, lo que sí había era una sintonía como podía haberla tenido con otros artistas. Lo que admiraba muchísimo de Beuys y casi llegaba a cargarme es esa especie de perfección que tiene para la puesta en escena de sus ideas...

J.D. La capacidad plástica.

N.C. La capacidad plástica e incluso la capacidad de diseño. Creo que Beuys, aparte de un gran dibujante y un gran artista, es un gran diseñador. Pero hablar de Beuys de manera tan determinante, no sé... para mí quizás sea más determinante Duchamp, con Beuys es más un problema de sintonía.

J.D. Le hiciste un homenaje en la galería «G».

N.C. Bueno lo de los homenajes es otro asunto. El primero fue uno dedicado a Rothko en Sen, después viene el de Manzoni en la galería Buades, el de Beuys en la galería «G», los de Duchamp y Zaj otra vez en la galería Buades. Todo esto dará lugar a «Ellos no pueden venir esta noche», que era el proyecto inicial para el Palacio de Cristal, como pieza única de la exposición. Venía a recoger todas esas personas que en un determinado momento le han ayudado en el trabajo. Aparecerían desde Malevitch, Mondrian o Klein, hasta Durero o Leonardo y, yo que sé, oíros, Duchamp, Fidias, era una forma de reconocimiento. A mí me interesa Beuys, pero también me interesa Maciunas o George Brecht. Y me interesa gente de la que no habla nadie... Günter Saare, un matemático alemán que se dedicó a trabajar sobre los problemas de alargamiento de conciencia o a evidenciar el sistema legal de tipo social, como en «Anestesia» o «Idea». Su último trabajo lo hizo consigo mismo, con una enfermedad, una metástasis, de la cual murió. Trató de evitar una muerte artificial, decía que sólo se nacía y se moría una vez. Asesorado por médicos y psicólogos siguió el proceso de la enfermedad evitando fármacos y manipulaciones para afrontar la muerte de un modo natural.

J.D. La muerte para un occidental es siempre un accidente...

N.C. Era un tipo muy interesante, hay oíros muy poco conocidos, como Renato Mambor. Lo que pasa es que hay artistas de moda de los que ineludiblemente hay que hablar; parece que fuesen la solución a todos los problemas del arte. Mira, el arte se acelera bastante desde los años 50 hasta ahora para que se pueda hablar de una personalidad así, como muy fuerte. Puede haber personalidades aglutinantes, como puede ser el caso de Beuys, que incluso recupera la academia para la modernidad, sin dejar de utilizar lenguajes que van más allá de la tradición.

J.D. Es interesante lo que dices de la academia, porque en realidad Beuys es un romántico. Y en cierto sentido un humanista. De hecho hace pedagogía y proselitismo...

N.C. El problema estriba en presentarlo como una moda... después de tantos años? Hablando con Marchan, encontrábamos una relación entre los Carnets de Klee y los diagramas de Beuys. Habría que revisar algunos contenidos de la modernidad que no están muy bien presentados, y menos en este país. Por ejemplo algunos movimientos neodadaístas, como el nuevo realismo francés o Fluxus o incluso la gente de «arte narrativo» de la que hablábamos. En este sentido estoy de acuerdo con Duchamp, la historia que te cuentan es una de las historias que podrían haber sido. La Historia con mayúsculas es siempre la historia del poder y ello provoca muchas dudas.

J.D. Cuando te decía humanista me refería al Humanismo del XVIII, al humanismo ilustrado y enciclopédico del saber total. Beuys es un artista que no sólo habla de arte, habla de política, de filosofía,

de todo.

N.C. Se atreve con todo.

J.D. En ese sentido Duchamp era mucho más pudoroso, incluso reconocía que no era ningún maestro jugando al ajedrez...

N.C. Debía pensar que hay cosas sobre las que se puede opinar y que hay determinadas opiniones que podrían entrar en el terreno de la vulgaridad. Era lo bastante inteligente como para decir determinadas cosas y dejar también a los demás que digan otras, mientras que Beuys deja decir menos al decir él más. Es su personalidad..., acuérdate de la obra de Beuys en que dice que se ha sobreestimado el silencio de Duchamp. Pero en el fondo, si también se enjuicia a Beuys...

J.D. Como charlatán...

N.C. No, no es un charlatán, más bien es una persona que intenta potenciar el mito y hacerlo desde una especie de sabiduría extrema, yo creo que Duchamp no trabajaba el mito y en eso Beuys intenta acercarse más a los ilustrados, a Leonardo. Creo que pensaba que él podía jugar el papel de un Leonardo actualizado.

J.D. Eso es discutible.

N.C. Lo que ocurre es que Beuys tiene un gran estado de opinión sobre aspectos precientíficos, y casi postcientíficos en plan de futuro, pero la ciencia en este siglo ha avanzado mucho, si habías de determinadas particularidades te arriesgas a que cualquier universitario brillante sepa más del tema que tú. El problema es que se confunde el que Beuys opine sobre economía, por ejemplo, con que se le pueda presentar como un conocedor profundo de todos estos temas.

J.D. Eso es evidente, Dalí también mantiene a veces un discurso científico pero en su caso es delirante, aunque a veces acierta. En cambio Beuys hace lectura de lo real y acción sobre lo real, acción académica, acción política, ecológica...

N.C. A mí me parece muy interesante este tipo de preocupaciones, es el producto de un final de siglo que se plantea con muchos problemas de tipo social. Beuys es muy sensible a estas preocupaciones y las introduce en su discurso artístico. Quizás es peligroso presentar a Beuys de determinadas maneras pero si me apuras yo estimo mucho la obra de Beuys.

J.D. Es un gran artista.

N.C. Ocurre un poco lo que Duchamp decía de Picasso, es un líder de transición, un personaje que en un momento histórico sintetiza logros de la tradición y de la modernidad, claro que si Picasso era la transición Duchamp era el futuro..., Beuys asume ese papel en un momento tan confuso como el presente, es un poco la bandera, el aglutinante de todo este marasmo con criterios en los que coexisten desde un academicismo claro hasta una situación de futuro y de implicación en los problemas sociales dentro del mundo del arte.

J.D. También hay diferencias de actitud entre Duchamp y Beuys, posiblemente las ideas de Duchamp a pesar de no tener discípulos han sido más productivas para otras personas, más abiertas y creativas...

N.C. El sistema de producción en Duchamp es diferente, no son producciones inmediatas sino en tiempos dilatados, entonces sus obras son muy puntuales, muy condensadas, muy meditadas. La cantidad no cuenta sino la acumulación de problemas que encuentran su solución en la síntesis final. En este sentido tienen menos capacidad de desgaste...

J.D. Es un gran economista...

N.C. Al ser una producción más restringida sus obras son menos anecdóticas, están como depuradas por el mismo tiempo, lo que las hace también más herméticas. Este es el gran interés de Duchamp. No lo cuenta todo y por eso la gente tiene mucho o muy poco que contar, pero mucho en que pensar...

J.D. Te hace pensar dentro del terreno del arte, y tiene la suerte de ser de los pocos artistas a los que no

se les puede echar casi nada en cara...

N.C. Tiene el clasicismo de ser perfectamente contemporáneo, más que Beuys si me apuras. Ocurre lo mismo que con los clásicos, no le vas a echar nada en cara a un Fidias o a un Praxiteles. Incluso la misma dosis de hermetismo hace que sus obras no puedan desnudarse, que sea muy difícil hacer análisis rigurosos; intentar desvelarlas de una manera calculada y fría puede llevarte a muchos equívocos.

J.D. Quisiera que me hablaras de los años posteriores al conceptual. De algunos antiguos conceptuales no se ha vuelto a saber nada, otros pasaron a la pintura y muy pocos seguisteis haciendo una obra coherente con lo que habíais hecho en la primera mitad de los 70.

N.C. Respecto a esto el mejor ejemplo sería una cena: llega la gente, come, y se acaba la cena; unos se quedan, otros se van juntos, otros se van solos y cada uno al final se va a su casa... Esto es casi igual, después de un trabajo conjunto, de un disfrute o de un sufrimiento, cada uno se va a su casa y se queda solo con sus cosas, en el fondo siempre es así.

J.D. Tú sigues trabajando más que los demás.

N.C. Hay gente que trabaja más que yo. Creo que casi todos... míralo bien.

J.D. Ya, me refiero a que tras la debacle del conceptual hiciste dos exposiciones importantes, una individual en el 77 en el Palacio de Cristal y la participación en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia en el 78. De alguna forma prolongaste un período de arte experimental que en España casi nadie mantenía en ese momento.

N.C. Sí, sí, pero lo del tono experimental necesita una aclaración. Lo de experimental es una calificación que pone la gente para definir tu trabajo. Cuando ya tienes tu propia inercia de trabajo estás siempre experimentando contigo mismo, pero es una experimentación en el sentido de conocerte, incluso si quieres de desconocerte, pero no de ir rompiendo nada, no de experimentar en el sentido de ser original. Si haces lo que crees que debes hacer, lo tuyo, siempre serás un artista original, diferenciado. A mí todo esto de fa originalidad hace muchísimos años que no me preocupa.

J.D. Rosa Queralta decía que a partir de este momento tienes una producción dilatada porque produces en tiempos muy largos, y además, porque casi toda tu obra se convierte en proyectos inacabados que sólo muestras en parte.

N.C. Bueno lo que ocurre es que hay, por un lado, unos condicionantes y cierto desinterés por este tipo de trabajos en España, por otro lado, trabajar con tiempos largos permite que la obra repose, no acosarla, no agobiarla. De ese modo trabajas con más tranquilidad, no estás tan obsesionado, puedes pensar en otras cosas a la vez. Al tiempo que trabajo sobre una obra durante equis tiempo puedo estar trabajando con otra, me da tiempo de olvidarme, de pasar a otra, recoger luego la primera... aquí volvemos a Duchamp, creo que determinados tipos de trabajo requieren un tiempo dilatado, porque tienen problemas de tipo técnico, de realización, o incluso porque pensarlo de inmediato hace que te obsesiones y no veas las cosas con claridad, en cambio, dejarlas reposar te permite verlas con más calma. Además no son obras sometidas a un tiempo concreto, a situaciones de moda. Hay obras que me da igual hacerlas ahora que dentro de catorce años si me siguen interesando, del mismo modo que hay otras que he desistido en hacerlas porque ya han cumplido su función y me han proporcionado ideas para otro tipo de cosas. Yo tengo un sentido del tiempo, tú lo sabes, como muy especial. Es como la memoria, que en realidad es algo atemporal, y muchas de estas obras tienen una gran dosis de memoria, son un poco atemporales.

J.D. Esta forma tan especial que tienes de trabajar, hace que en muchas ocasiones presentes versiones de ese proyecto irrealizado, como en el caso de «El trasvase» o de otras piezas.

N.C. Dijéramos que serían un intermedio entre lo que sería el proyecto y su realización definitiva, en parte debido a los condicionantes exteriores. La situación del mercado del arte en España no es nada propicia para estas experiencias. Quizás sean las instituciones las únicas que puedan realmente proporcionar las condiciones para este tipo de trabajo. De aquí el interés de la iniciativa de los Talleres en Canarias. Corres

el peligro de que la obra acabe en una especie de situación fantasmal, que presiona sobre tu propia memoria y que a lo único que conduce es que estas cosas se instalen en una situación de leyenda.

J.D. En este momento, ¿cuáles son tus intereses?, ¿qué es lo que más te preocupa?

N.C. En este momento me gustaría cerrar un tiempo pasado, con una serie de obras, las últimas de las cuales serían el proyecto para el «Anís del Mono» y «El Pasaje en Piscis». Cerrar este capítulo y empezar con un tipo de obra más puntual, menos ligada al tema de la instalación. Me interesa una obra físicamente más reducida, en muchos aspectos un resumen de los 70 con ciertas recuperaciones de los 60. Aplicar cierto reduccionismo, sintetizar algunos aspectos reflexivos de corte conceptual con un sentido más escultórico.

J.D. Más formal.

N.C. No exactamente, serían como ensamblajes de varias cosas, de distintos momentos, pero el resultado ya no será exactamente la instalación, ni tampoco un planteamiento formal estricto; ahí estarían las texturas, el juego de materiales, y unos planteamientos espaciales muy fuertes.

J.D. Es curioso, casi contradictorio, que las últimas obras tuyas que he visto, la de Zamora, la del Canal de Isabel II, tiendan más bien a todo lo contrario, al espacio abierto, y que sean más escenográficas y aparatosas que nunca.

N.C. Lo que pasa es que el que te diga que ahora mi interés está en estas obras no significa que eso sea excluyente para otro tipo de trabajo. Date cuenta también que, tanto lo de Zamora como lo del Canal son proyectos de encargo. Quizás la última obra con este tipo de planteamientos sería «Pasaje en Piscis», pero fíjate que es una obra casi de balance, que incluye un repaso de mi vida dentro del arte e incluso de mi vida familiar. A partir de aquí empiezo a pensar en este otro tipo de trabajos que estarían ligados a aquellas tres piezas «discoidales» que presenté en la exposición de la Caixa de Barcelona. Eran bastante minimalistas...

J.D. No sé si estarás de acuerdo, pero creo que tenían un corte casi constructivista.

N.C. Sí, hay cierto constructivismo, pero en el fondo sería como el escenario, el fondo es siempre circular, la forma del disco, pero como un apantalla; un escenario sobre el que se desarrollan otra serie de cosas, otro tipo de ingredientes, narrativos, de relación entre materiales, e incluso ciertas estructuras que pueden tocar el tema de la instalación, pero sin ese planteamiento tan disperso, sino en una especie de concentración de todos los elementos que integran la obra.

J.D. Hoy asistimos a una recuperación, sobre todo en los últimos años, de algunos aspectos del conceptualismo y de la abstracción. Algo de esto se ha visto en la exposición «El Arte y su Doble» en la Caixa, ¿qué piensas?

N.C. No sé, todo esto de las técnicas de apropiación, de la idea del plagio, lo hacía ya Tim Ulrichs hace mucho tiempo. Por otro lado el plagio siempre ha existido en el mundo del arte. Esa especie de apropiación del lenguaje creo que viene pasando en los últimos tiempos en el campo del diseño. Me parece que en USA, aparte del Pop, el Mínimal y el Conceptual, lo que hay es una especie de fárrago, de buceo por aguas turbulentas. Este tipo de historias es fácil presentarlas desde la prepotencia económica y cultural. El imperio tiene mucho poder, pero desde otras perspectivas no se pueden presentar con excesivo rigor. Si me apuras me parece más divertido el Elmyr de Hory.

J.D. Bien, hablemos de tu relación con las islas. Ya habías venido en otra ocasión a Tenerife.

N.C. Creo que fue en el 81. Fui a hacer una exposición en la galería Rodin en Santa Cruz. Como no se había visto nunca nada mío llevé una obra casi documental de mi trabajo. También hice unas performances organizadas por Boabab.

J.D. En La Laguna.

N.C. Sí, en La Laguna. Boabab era una especie de grupo de activación cultural donde estaban Carlos Gaviño, Carlos Díaz y un poco como elemento asesor Juan Hidalgo. Fue interesante el contraste entre el público más heterogéneo de la galería y el público joven de La Laguna.

J.D. ¿Cómo vas a plantear tu Taller de Plástica que va a ser el primero de esta nueva etapa?

N.C. Sí, parece que se van a hacer cuatro talleres al año. El mío va acompañado de una exposición y una publicación como proyecto conjunto. Para la exposición me he planteado dar una visión de lo que podrían ser los ingredientes de mi trabajo, en sus aspectos formales, temporales, materiales...

J.D. Habrá obras de distintos años, ¿no?

N.C. Sí, casi todo serán obras anteriores, de casi todos los períodos hasta el presente. Llevaré también obras fotográficas, de acciones, etc. En la publicación intento hacer un recorrido por mi obra, como documento más completo. El Taller se enfocará como se hizo aquí en el Círculo de Bellas Artes, sobre la idea y su puesta en escena. Será un lugar para el intercambio de ideas y de aclaración sobre el estado actual de los trabajos, allí.

J.D. Trabajarás me imagino en función de las personas que vayan, intentando que salgan propuestas conjuntas.

N.C. Exactamente, a través de las propuestas de todos los participantes. Una de las cosas que pido a los que se inscriben es que haya interés mutuo e intercambio de propuestas y un mínimo de responsabilidad de cada cual con su trabajo. Estos tres niveles: publicación, catálogo y exposición, puede permitir una relación estrecha con el público de Canarias, y también en el trabajo. Va a ser una experiencia interesante. Fíjate, es de las pocas veces que tengo vía libre para hacer lo que quiera, sin ningún tipo de condicionantes. Sólo recuerdo el Taller de Madrid y dos ocasiones en Italia: en la Bienal de Venecia del 78 y en Milán, en el festival de Milano-Poesía de hace dos años. Incluso en el Palacio de Cristal me pusieron pegas y tuve que corregir el proyecto inicial. Esta iniciativa en Las Palmas dice mucho en beneficio de la institución y de sus asesores. Espero que el resultado sea tan interesante como en Madrid.