

Lona, 1969-70

Tarpaulin

Madera pintada y lona

169,5 x 72,5 x 13 cm.

Lona, 1969

Tarpaulin

Madera pintada y lona

120 x 120 x 13 cm.

Perfil, 1966

Profile

Madera pintada

Medidas variables

El minimalismo, como Juan Manuel Bonet apuntó en un texto publicado con motivo de la exposición de Nacho Criado en la galería Céspedes de Córdoba, fue para este artista “una buena escuela de fortalecimiento frente al medio”. Las piezas que realizó desde mediados los años 70 hasta el final de esa década revelan una singular pureza conceptual, un atractivo por la fabricación neutral y también una acotación del espacio con un mínimo de elementos. Las maderas “abatidas”, las denominadas “lunas” o las piezas biseladas planteaban problemas plásticos novedosos y apenas abordados por otros artistas en España. Los cuadros realizados con lonas dan cuenta de la preocupación de Nacho Criado por superar el concepto convencional de la pintura en una línea que aunque tiene coincidencias con algunos planteamientos de *support-surface*, sin embargo, está más decantada hacia problemáticas del espacialismo italiano que a preocupaciones específicamente pictoricistas. Este grupo de obras revela a un artista que asume riesgos y no se pliega a las tendencias imperantes en ese momento en nuestro país, dialogando con tendencias artísticas internacionales pero adentrándose en una zona que será inevitablemente de gran soledad.

As Juan Manuel Bonet pointed out in a text published for the Nacho Criado exhibition at the Céspedes Gallery in Córdoba, for this artist minimalism “was a good school that taught him to be strong in the face of the medium”. The pieces produced between the mid-1970s and the end of that decade reveal a singular conceptual purity, an attraction to neutral manufacture, and an attempt to delimit the space using the fewest possible elements. The “beaten” pieces of wood, the so-called “moons” and the bevelled pieces address novel plastic problems that other artists in Spain had barely touched upon. The pictures created using tarpaulin strips testify to Nacho Criado’s preoccupation with moving beyond the conventional concept of painting, taking a line which, despite the overlaps with certain support-surface issues, is nevertheless more oriented towards questions typical of Italian Spatialism than towards specifically pictorialist preoccupations. This group of works shows an artist who took risks and refused to bow to the prevailing trends in our country at the time, dialoguing with international art trends yet venturing into a territory that would inevitably be a space of intense solitude.

Homenaje a Rothko, 1970

Tribute to Rothko

Maqueta de madera pintada

20 x 70 x 3,5 cm.

Homenaje a Rothko, 1970

Tribute to Rothko

Boceto a lápiz sobre papel, 32,5 x 25 cm.

Boceto a tinta sobre papel 29,5 x 28 cm.

En la primera temporada de la galería Sen debutó Nacho Criado con una exposición titulada *Homenaje a Rothko*. La obra principal, de la cual podemos ver una maqueta, era una serie de tablones en ascenso para volver al color de partida. Según Carmen Bernárdez esa obra funciona como una progresión física que afecta al color en su luminosidad y provoca una serie de gradaciones en la escala del negro, contenidas en sus extremos con las maderas pintadas de rojo que actúan como su límite visual. Esta obra fue una manifestación de la crisis del objeto artístico tradicional, una obra inaugural que a veces se vincula con el arte conceptual pero que en realidad tiene que ver con la expansión de la pintura y con aquella noción de sublimidad que estaba formulada en el seno del expresionismo abstracto.

Nacho Criado made his debut during the Sen Gallery's first season with an exhibition entitled *Homenaje a Rothko* (Tribute to Rothko). The centrepiece, a model of which we can see here, was a series of ascending boards that began and ended with the same colour. According to Carmen Bermúdez, that work operates as a physical progression that affects the luminosity of colour and creates a sequence of shades on the black scale, flanked at either end by the red-painted wood pieces that serve as their visual demarcation. This piece eloquently illustrated the crisis of the traditional art object, an inaugural work that is occasionally linked to conceptual art but in reality has more to do with the expansion of painting and the notion of the sublime that was at the heart of Abstract Expressionism.

FERNANDO CASTRO

Homenaje a Rothko I, 1970-1999

Tribute to Rothko I

Acrílico y cartón

107 x 77 cm. c/u.

Homenaje a Rothko II, 1970-1999

Tribute to Rothko II

Acrílico y cartón

107 x 77 cm. c/u.

En la primera temporada de la galería Sen debutó Nacho Criado con una exposición titulada *Homenaje a Rothko*. La obra principal, de la cual podemos ver una maqueta, era una serie de tabloncillos en ascenso para volver al color de partida. Según Carmen Bernárdez esa obra funciona como una progresión física que afecta al color en su luminosidad y provoca una serie de gradaciones en la escala del negro, contenidas en sus extremos con las maderas pintadas de rojo que actúan como su límite visual. Esta obra fue una manifestación de la crisis del objeto artístico tradicional, una obra inaugural que a veces se vincula con el arte conceptual pero que en realidad tiene que ver con la expansión de la pintura y con aquella noción de sublimidad que estaba formulada en el seno del expresionismo abstracto. En estas piezas de finales de los años 90 Nacho Criado retoma su trabajo escultórico fundacional por medio de sencillos recortes en cartón, convirtiendo el hueco y las leves marcas de color en una evocación de la antigua materialidad.

Nacho Criado made his debut during the Sen Gallery's first season with an exhibition entitled *Homenaje a Rothko* (Tribute to Rothko). The centrepiece, a model of which we can see here, was a series of ascending boards that began and ended with the same colour. According to Carmen Bermúdez, that work operates as a physical progression that affects the luminosity of colour and creates a sequence of shades on the black scale, flanked at either end by the red-painted wood pieces that serve as their visual demarcation. This piece eloquently illustrated the crisis of the traditional art object, an inaugural work that is occasionally linked to conceptual art but in reality has more to do with the expansion of painting and the notion of the sublime that was at the heart of Abstract Expressionism. In these pieces of the late 1990s, Nacho Criado returned to his sculptural roots with simple cardboard cut-outs, turning the void and the faint colour markings into an evocation of the old materiality.

De izquierda a derecha:

Abatimiento, 1969

Beating

Madera pintada
120 x 40 cm.

Sin título, 1970

Untitled

Madera pintada
70 x 100 x 130 cm.

Luna, 1969

Moon

Madera pintada
120 x 1,3 cm.

Sin título, 1966

Untitled

Madera pintada
55 x 50 x 26 cm.

Sin título, 1970

Untitled

Madera pintada
70 x 100 x 130 cm.

Sin título, 1966

Untitled

Madera pintada
46 x 46,5 x 13 cm.

El minimalismo, como Juan Manuel Bonet apuntó en un texto publicado con motivo de la exposición de Nacho Criado en la galería Céspedes de Córdoba, fue para este artista “una buena escuela de fortalecimiento frente al medio”. Las piezas que realizó desde mediados los años 70 hasta el final de esa década revelan una singular pureza conceptual, un atractivo por la fabricación neutral y también una acotación del espacio con un mínimo de elementos. Las maderas “abatidas”, las denominadas “lunas” o las piezas biseladas planteaban problemas plásticos novedosos y apenas abordados por otros artistas en España. Los cuadros realizados con lonas dan cuenta de la preocupación de Nacho Criado por superar el concepto convencional de la pintura en una línea que aunque tiene coincidencias con algunos planteamientos de *support-surface*, sin embargo, está más decantada hacia problemáticas del espacialismo italiano que a preocupaciones específicamente pictoricistas. Este grupo de obras revela a un artista que asume riesgos y no se pliega a las tendencias imperantes en ese momento en nuestro país, dialogando con tendencias artísticas internacionales pero adentrándose en una zona que será inevitablemente de gran soledad.

As Juan Manuel Bonet pointed out in a text published for the Nacho Criado exhibition at the Céspedes Gallery in Córdoba, for this artist minimalism “was a good school that taught him to be strong in the face of the medium”. The pieces produced between the mid-1970s and the end of that decade reveal a singular conceptual purity, an attraction to neutral manufacture, and an attempt to delimit the space using the fewest possible elements. The “beaten” pieces of wood, the so-called “moons” and the bevelled pieces address novel plastic problems that other artists in Spain had barely touched upon. The pictures created using tarpaulin strips testify to Nacho Criado’s preoccupation with moving beyond the conventional concept of painting, taking a line which, despite the overlaps with certain support-surface issues, is nevertheless more oriented towards questions typical of Italian Spatialism than towards specifically pictorialist preoccupations. This group of works shows an artist who took risks and refused to bow to the prevailing trends in our country at the time, dialoguing with international art trends yet venturing into a territory that would inevitably be a space of intense solitude.

Desprendimientos (bóvedas), 1998

Detachments (Domes)

Dibujo

122 x 77 cm. c/u.

Nacho Criado comenzó en los años 70 a estudiar arquitectura y mantuvo, a lo largo de los años, un interés constante por los procesos constructivos, prestando especial atención a la cuestión de la ruina en una clave post-romántica. La serie de los *Desprendimientos* tiene que ver con una serie de proyectos escultóricos que finalmente no llegó a materializar pero que enlazan con la importante instalación *No es la voz que clama en el desierto* que instaló en el salón de baile del Círculo de Bellas Artes y alegorizaba precisamente la caída de la cúpula. Estos dibujos esquemáticos de tipo geométrico tienen extremada sutileza y transmiten un tono de franco reduccionismo que ha sido entendido como un retorno de los aspectos minimalistas que asimiló en los años 60. Más allá del mero aspecto formal hay una cuestión básica meditativa en torno al sentido del habitar, a un destino fatal que nos lleva a soportar una existencia a la intemperie.

Nacho Criado began studying architecture in the 1970s, and over the years he maintained a constant interest in constructive processes, with a particular focus on the theme of ruins from a post-Romantic perspective. His series of *Desprendimientos (Detachments)* has to do with a series of sculpture projects that were never actually produced but are linked to the large installation *La voz que clama en el desierto (This Is Not the Voice of One Crying in the Wilderness)* which he created in the ballroom of the Círculo de Bellas Artes, an allegory for the collapse of the dome. These schematic geometric drawings are very subtle and convey a tone of candid reductionism that has been interpreted as a return to the minimalist aspects he embraced in the 1970s. Aside from their mere formal appearance, they also engage in a fundamental meditation on the meaning of habitation, on a fatal destiny that forces us to eke out an existence exposed to the elements.

FERNANDO CASTRO

Conmemoración, 1995-1999

Commemoration

Técnica mixta

3 piezas de medidas variables

Las conmemoraciones surgieron a mediados de los años 90 y se presentaron por vez primera en la exposición que realizó en 1996 en diálogo con su amigo Walter Marchetti en la galería A+A en Madrid. Realizadas con tubos de PVC destinados al uso agrícola estas piezas convocan la proyección de la rueda de bicicleta de Marcel Duchamp en el cuadro de Marcel Duchamp *Tu m'ó* o el disco rotatorio de *Maquine optique*. Las coronas son círculos que no terminan de cerrarse, figuras precarias y paródicamente monumentales. Guardan relación con proyectos como *Círculos que generan circunferencias y circunferencias que generan círculos* (1995) que proyectó para una obra pública no ejecutada finalmente en el MEIAC de Badajoz. En su muestra en el Centro del Carmen del IVAM (1999) una pared entera estaba ocupada por esas piezas que venían a plantear la pregunta de qué hay que conmemorar en un tiempo de precariedad cuanto todo lo que es sólido se disuelve en el aire.

Criado's commemorations appeared in the mid-1990s and were presented for the first time at a joint exhibition with his friend Walter Marchetti, held in 1996 at the A+A Gallery in Madrid. Made out of PVC pipes designed for agricultural use, these pieces conjure up the shadow of Marcel Duchamp's bicycle wheel in his work *Tu m' or* the spinning disc in *Maquine optique*. The crowns are circles that never quite manage to close, precarious and paradoxically monumental figures. They are related to projects like *Círculos que generan circunferencias y circunferencias que generan círculos* (Circles that Generate Circumferences and Circumferences that Generate Circles, 1995) which he designed for a public work that was never produced at the MEIAC in Badajoz. In his show at the IVAM's Centro del Carmen (1999), an entire wall was occupied by those pieces, which posed an interesting question: what do we have to commemorate in this time of precariousness, when everything solid dissolves into thin air?

FERNANDO CASTRO

A partir de Matthias Grünewald, 2008

From Matthias Grünewald

Técnica mixta (collage)

112 x 155 cm.

A partir de Mathias Grunewald, 1996

From Matthias Grünewald

Madera y escaleras de madera

Medidas variables

A partir de Matthias Grünewald II, 2008

From Matthias Grünewald II

Hierro y plomo

295 x 550 cm.

En la exposición en la galería Joan Prats de Barcelona (1996), Nacho Criado realizó una escultura con dos escaleras y maderas relacionada con la instalación que había realizado ese mismo año en el Espacio Caja Burgos, desplazando la atención de los desprendimientos hacia un homenaje al retablo de Grünewald que se encuentra en Colmar, considerado como una “anatomía sentidas del dolor tanto como una fidelidad empática al amor”. La referencia a los cuerpos torturados y casi putrefactos ha desaparecido para quedar una torturada geometría con carácter ascético. No hay evocación trascendente ni apología del sacrificio sino un desnudamiento nihilista o, en otros términos, una crudeza simbólica que nos remite a un ateísmo en clave nietzscheana. Nacho Criado apuntó que las personas dependen de las estaciones más que de un Dios que, en última instancia, no existe. Esas escaleras en las que a veces los peldaños están serrados aluden a lo que incluimos y a aquello que se excluye, al fracaso inevitable y a la necesidad de encontrar una salida aunque sea a riesgo de caer.

For the exhibition at the Joan Prats Gallery in Barcelona (1996), Nacho Criado created a sculpture with two ladders and pieces of wood that was related to an installation he had produced that same year at Espacio Caja Burgos, shifting his focus from detachments to a tribute to the Grünewald altarpiece at Colmar, regarded as both a “sensible anatomy of pain and an empathetic loyalty to love”. Here the reference to tortured, almost decaying bodies has disappeared, replaced by an ascetic tortured geometry. There is no transcendental evocation or apologia of sacrifice but a nihilistic denuding or, in other words, a symbolic rawness with connotations of Nietzschean atheism. Nacho Criado noted that people depend more on the seasons than on a God who, in the end, does not exist. Those ladders on which the rungs are sometimes sawn in two allude to what we include and what we exclude, to inevitable failure and the need to find a way out even at the risk of falling.

Ante la Hoz del Huécar + Vértigo, 1971

Before the Hoz del Huécar + Vertigo

Fotografía, collage

84 x 113 cm.

Nacho Criado indica que cuando estaba trabajando en las piezas sobre el vértigo ya conocía algunos trabajos del *land-art*, tanto americanos cuanto europeos y que no estaba sólo interesado por la escala física sino por las sensaciones ante las obras. A comienzos de los años 70 va a trabajar en Cuenca estableciendo una intensa relación con la naturaleza, formulando lo que denomina “espacios de contemplación”. Pensaba en trabajo para “un territorio utópico de escala adimensionada”, donde pudiera llegarse a la gran escala del micropaisaje o a esa “inmensidad íntima” de la que hablara Bachelard en su *Poética del espacio*. Más cercano a los planteamientos de Long o de Fulton que a los de Heizer o Morris, lo que encontramos en Nacho Criado es una inmersión corporal en el paisaje que es sometido a deformaciones anamórficas, como si quisiera acentuar el desconcierto óptico que aparece en la experiencia del vértigo.

Nacho Criado has commented that when he was working on his pieces about vertigo, he was already familiar with certain land art works, both American and European, and that what interested him was not just their physical scale but also the sensations one experienced when facing them. In the early 1970s he went to work in Cuenca, where he forged an intense relationship with nature, formulating what he called “spaces of contemplation”. He dreamed of creating something for “a utopian territory on an adimensional scale”, capable of achieving the immense scale of the micro-landscape or that “intimate immensity” of which Bachelard wrote in his *Poetics of Space*. Philosophically closer to Long and Fulton than to Heizer and Morris, what we find in Nacho Criado is a full-body immersion in the landscape which is subjected to anamorphic deformations, as if he wanted to accentuate the optical disconcertion inherent to the experience of vertigo.

FERNANDO CASTRO

Excavación Zaj (facsimil), 1972

Zaj Excavation (facsimile)

Fotografía y dibujo

52 x 22,5 cm.

Cortesía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Para los *Encuentros de Pamplona* (1972) Nacho Criado planteó la realización de una excavación a partir de la sombra de los miembros de Zaj: Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Walter Marchetti. En ellos encontró unos compañeros de viaje cruciales que le pusieron en contacto con la galaxia Cage y con los procesos fluxus. *Los Encuentros* fueron para Nacho Criado una ocasión única para conocer propuestas creativas como la de los músicos minimalistas o el Trio Bussoti que rememoraba con pasión. Fue también el momento en el que se desmarcó, literalmente, tanto del conceptual lingüístico cuanto de la peculiar “inversión ideológica” que se marcaba en las propuestas desarrolladas por artistas catalanes de su generación. Nacho Criado se sentía más próximo a la mentalidad ácrata de Marchetti que a los discursos conceptuales que terminaban por caer en lo panfletario. Tenía razones de sobra para rendir homenaje a músicos que confiaron en el azar y supieron que cuando hay sed en el oído a veces hay que arrojar la música a los cerdos.

For the Pamplona Encounters (1972), Nacho Criado came up with the idea of conducting an excavation under the influence of the members of Zaj: Juan Hidalgo, Esther Ferrer and Walter Marchetti. They became crucial travelling companions who introduced him to the Cage galaxy and the Fluxus processes. For Nacho Criado, the Pamplona Encounters were a unique chance to discover other creative proposals such as those of the minimalist musicians or the Bussoti Trio, an event he recalled with passionate enthusiasm. It was also then that he literally broke away from both the “art as language” trend and the peculiar “ideological inversion” evident in the proposals developed by Catalan artists of his generation. Nacho Criado felt closer to Marchetti’s anarchistic mentality than to the conceptual discourses that ended up relegated to the realm of the pamphleteer. He had more than enough reasons to pay tribute to musicians who confided in chance and knew that when the ear is thirsty, sometimes the music must be tossed to the swine.

FERNANDO CASTRO

Fotografías de izquierda a derecha:

Lectura corporal, 1974

Corporeal Reading

Fotografía

117 x 93 cm.

Lo que no se escucha se oye, 1974

What Can't Be Heard is Listened To

4 fotografías

83,5 x 28,5 cm. c/u.

Dos horas con el viento, (Álbum del artista), 1974

Two Hours with the Wind, (Artist's Album)

Fotografía

117 x 93 cm.

Distancia mínima, 1974

Minimum Distance

Fotografía

8 fotografías 11,7 x 18 cm. c/u.

¿Es la memoria una estrategia del tiempo?, 1974

Is Memory a Strategy of Time?

Fotografía

83,5 x 28,5 cm.

Fijaciones gestuales, 1974

Gestural Fixations

Fotografía

39 x 31 cm.

La primera vez que Nacho Criado utilizó el cuerpo como presencia en sus obras fue en *Recorridos*, en una relación del sujeto con un mural fantasmal. Posteriormente realiza trabajos con la desnudez en *Ajustes* o inmersiones en un territorio fangoso en *Recorrido blando* y en la proyección temporal de la cabeza en la serie *¿Es la memoria una estrategia del tiempo?* Simón Marchán ha definido estas obras como “conceptual performance” siendo decisivos los gestos mínimos y la relación especular, en una clave de cercanía con artistas como Vito Acconci o Dennis Oppenheim. No se trata tanto de una narración autobiográfica cuanto de un uso de la corporalidad como elemento de escala. El elemento de secuencia y temporalidad está presente en casi todas estas obras siendo una de las más representativas la titulada *6 asimétrico* que introduce en el seno de la poética conceptualista el elemento corporal y también la experiencia de lo cotidiano en un desplazamiento de sus intereses hacia la eventualidad fluxus que, en su caso, surgía de la familiaridad con los miembros del grupo ZAJ.

The first time that Nacho Criado used the body as a presence in his works was in *Recorridos* (Routes), where he related the subject to a ghostly wall. He later worked with nudity in *Ajustes* (Adjustments) and immersions in a boggy territory in *Recorrido blando* (Soft Route) and in the temporal projection of the head in his series *¿Es la memoria una estrategia del tiempo?* (Is Memory a Strategy of Time?). Simón Marchán has defined these pieces as “conceptual performance art” in which minimal gestures and mirror images are decisive, with certain similarities to the work of artists such as Vito Acconci and Dennis Oppenheim. More than an autobiographical narrative, it is the use of corporeality as an element of scale. Sequence and temporality are present in virtually all of these works, most obviously in *6 asimétrico* (Asymmetrical 6), which takes the essence of conceptualist poetics and injects it with a corporeal element and the experience of the ordinary in a shift of focus towards Fluxus eventuality which, in Criado's case, was a product of his familiarity with members of the ZAJ collective.

***In/digestión*, 1973-76**

In/digestion

Revista apolillada

34 x 44 x 5 cm.

Durante tres años (1973-1976) Nacho Criado dejó que actuaran unas termitas sobre un taco de ejemplares de la revista *Gazeta del Arte*, devorando páginas y realizando un dibujo o proceso escultórico extraordinario. Nacho Criado conservó uno de los ejemplares como un “libro de artista”, realizado, en este caso, por *agentes colaboradores* (una noción central en su obra que da título a esta exposición) obstinados y hambrientos. En este número, dedicado, entre otros asuntos a Watteau, el arte chino o Rufino Tamayo, se salvaron nombres como el de Tàpies o el dadaísmo que sobrevive en la esquina de una página. Un breve texto de Nacho Criado describe esta obra: “*In/digestión: agentes colaboradores para una cartografía del vacío. Que ellos la configuren*”. El componente humorístico es indudable, al mostrar la revista de arte como algo indigesto para las termitas, adquiriendo la crítica de arte el rango de nulidad. Esta obra está relacionada con el trabajo que realizó sobre la revista *Vogue* titulado *Dissección de un standard*, donde procedió meticulosamente a recortar y hacer desaparecer la ropa de las modelos haciendo que los cuerpos fueran, de nuevo, un vacío.

For three years (1973-76), Nacho Criado allowed termites to infest a stack of old copies of the journal *Gazeta del Arte*, devouring pages and creating an extraordinary drawing or sculptural process. Criado saved one of the copies as an “artist’s book”, in this case produced by stubborn, ravenous *collaborating agents* (a central concept in his oeuvre and the title of this exhibition). In this issue, which included features on Watteau, Chinese art and Rufino Tamayo, the termites spared words like Tàpies or Dadaism, which survived in the corner of a tattered page. A short text by Nacho Criado described this work: “*In/digestion: collaborating agents for a map of the void. Let them draw it.*” The humorous element is undeniable; in presenting an art journal as something indigestible for termites, art criticism is lowered to the status of nullity. This work is related to Criado’s piece for *Vogue* magazine entitled *Dissección de un standard* (Dissection of a Standard), in which he proceeded to painstakingly cut out and remove the models’ clothing, making their bodies a void once again.

FERNANDO CASTRO

En ausencia de incógnitas, 1995

In the Absence of Unknowns

Técnica mixta

81 x 69 x 11 cm.

Este es, sin ningún género de dudas, el mejor múltiple que realizó Nacho Criado, conectado con las preocupaciones de su impresionante exposición *Piezas de agua y cristal* en el Palacio de Cristal (1991). La gran instalación con botellas blancas y negras, con tabloncillos en los que estaba escrita la palabra “SIGLO” y el vídeo con las botellas de esos dos colores llenándose queda sintetizado en esta pieza que juega con la canónica obra conceptual de Kosuth *Una y tres sillas*. La estantería y la balda enlazan con el ciclo de los *paisajes endémicos* aunque en este caso lo que puede “soportarse” es casi algo espectral. En un gesto que tiene algo de camino de retorno de la “estrategia del ready-made”, Nacho Criado regaló a La Benencia, un bar con solera del centro de Madrid del que era habitual, ese múltiple que, fuera del contexto artístico, adquiere un aire todavía más inquietante.

This is, without a shadow of a doubt, the best multiple ever made by Nacho Criado, linked to the preoccupations of his impressive exhibition *Piezas de agua y cristal* (Pieces of Water and Glass) at the Palacio de Cristal (1991). The huge installation of black and white bottles with planks on which the word “SIGLO” (CENTURY) was written and the video of bottles in those two colours being filled are synthesized in this piece, which plays on Kosuth’s seminal conceptual work *One and Three Chairs*. The shelf and the ledge are related to his series of “endemic landscapes”, although in this case what can be “borne” is something almost ghostly. In a gesture that seems rather like a return to the “readymade strategy”, Nacho Criado presented this multiple as a gift to La Benencia, a picturesque pub in the centre of Madrid which he regularly patronized. Removed from an artistic context, the tone of the work became even more unsettling.

FERNANDO CASTRO

Trasvase, 1996

Decantation

Técnica mixta

300 x 45 x 8 cm.

Las botellas tuvieron una presencia importante en la muestra *Piezas de agua y cristal* (Palacio de Cristal, MNCARS, 1991) y se mantuvieron como un elemento obsesivo en el imaginario de Nacho Criado a lo largo de los años noventa. *Trasvase* tiene algo de vuelta de tuerca sobre el *ready-made* duchampiano, encontrándose alusiones al escurrobotellas y al “último” cuadro *Tu m'* en el que aparece un sacacorchos. Nacho Criado que planteó durante años una serie de piezas “para la defensa” de Marcel Duchamp recurre, en esta obra, a la estrategia de la repetición para-minimalista desplazándose más allá de la banalidad o de lo cotidiano para sugerir una suerte de multiplicación de lo enigmático. Ignoramos si las botellas están llenas o vacías, si estamos asistiendo al absurdo intento de abrirlas todas a la vez o acaso se trata únicamente de un tributo irónico a todo el placer que la bebida proporcionó.

Bottles played a prominent role in the show *Piezas de agua y cristal* (Pieces of Water and Glass) (Palacio de Cristal, MNCARS, 1991) and remained obsessively present in Nacho Criado's imagery throughout the 1990s. *Trasvase* (Decantation) is something of a twist on the Duchampian readymade, with its allusions to the bottle drying rack and the “last” picture, *Tu m'*, in which a corkscrew appears. In this work Criado, who spent years devising a series of pieces “in defence” of Marcel Duchamp, resorts to the strategy of para-minimalist repetition, moving beyond the banal or the commonplace to suggest a kind of multiplication of the enigmatic. We do not know if the bottles are empty or full, if we are witnessing some absurd attempt to open them all at once, or if it is simply an ironic tribute to all the pleasure that the beverage provided.

FERNANDO CASTRO

***Paisajes endémicos*, 1992**

Endemic Landscapes

Técnica mixta

35 x 45 cm.

“Nada que apoyar, nada que soportar, nada que objetar” es la divisa de los *Paisajes endémicos*, una serie de estanterías de cristal y escuadras que ya no sujetan nada. El peso de la historia, la gravedad de los discursos, los intentos de afirmarse y legitimarse se desploman en una línea de resistencia estética, en esa reducción que convierte a los depósitos en algo que se sostiene a sí mismo. Los paisajes surgen de una polaroids y unas frases, así como de determinados gestos (uno de fuerza, otro de relax y otros de presentación de las palmas de las manos abiertas) que han sido realizados por el propio artista. En cierto sentido, esta obra es un programa estético vertebral para Nacho Criado que va a prolongarse en infinidad de trabajos de los años 90. Aluden a la inmaterialidad, a las visitas a las regiones devastadas, las preguntas sobre la opinión de los demás y, al mismo tiempo, dan cuenta de la ausencia de crítica y los escasos apoyos. Son el testimonio más condensado de su nihilismo activo.

“Nothing to support, nothing to bear, nothing to object” is the motto of the *Paisajes endémicos* (Endemic Landscapes), a series of shelves made of glass and brackets that no longer hold anything. The weight of history, the gravity of discourses, the attempts at enunciation and legitimization all collapse in an aesthetic line of resistance, in that reduction that transforms containers into something self-supporting. The landscapes are provided by Polaroid prints and phrases, as well as by certain gestures (one of force, another of relaxation and still others presenting open-palmed hands) performed by the artist himself. In one sense, this work was a defining aesthetic programme for Nacho Criado which he continued to develop in countless works throughout the 1990s. They refer to intangibility, visits to devastated regions, questions about the opinions of others and, at the same time, they reveal the absence of criticism and lack of support. They are the most condensed testament to his active nihilism.

FERNANDO CASTRO

L.S.D, 1990-95

Técnica mixta
Medidas variables

Esta instalación surgió a partir de una propuesta que el espacio Terrain de San Francisco realizó en 1990 a una serie de artistas internacionales para que plantearan obras que tenían que tener una conexión mínima entre la idea y su fisicidad hasta el punto que se solicitó que se enviaran por fax o carta las instrucciones para que en la galería, sin la participación directa del artista, pudieran ser “ejecutadas”. Nacho Criado asumió el título general del proyecto *Light, Spirit, Dream* e hizo *L.S.D*, una pieza sobre la inmaterialidad, la invisibilidad y la idea de espejismo: tres escuadras que se soportan a sí mismas, sosteniendo el vacío. La propuesta establecía que alguien subiera hasta las escuadras y depositara sobre la “balda invisible” objetos de vidrio transparente que inevitablemente se precipitarían y romperían al chocar contra el suelo. Las escuadras son, para Nacho Criado, paisajes interiores, depósitos del conocimiento que propiamente imponen una dimensión de interrogación constante ante lo que acontece en el mundo. El montón de cristales en el suelo simboliza tanto lo diamantino cuanto la catástrofe, la esperanza en que podamos soportar algo y la certeza de que todo se precipita tarde o temprano.

This installation came about in response to an invitation issued by the Terrain Gallery of San Francisco in 1990, asking a number of international artists to devise pieces whose concept and physicality were so tenuously linked that the gallery would be able to “execute” the works without the artist’s direct involvement based on instructions sent by fax or letter. Nacho Criado appropriated the project’s general title, *Light, Spirit, Dream*, and came up with *L.S.D*, a piece about intangibility, invisibility and the notion of mirage: three brackets supporting themselves, propping up empty air. His instructions stated that someone should climb up to the brackets and place objects of transparent glass on the “invisible shelf” that would inevitably fall and shatter on hitting the floor. For Nacho Criado, the brackets were interior landscapes, repositories of knowledge that impose a new dimension in which everything that happens in the world is constantly called into question. The pile of shattered glass on the floor symbolizes both the sparkle of optimism and the shards of catastrophe, the hope that we can bear something and the certainty that everything falls sooner or later.

FERNANDO CASTRO

Trasvase (escala), 1985

Decantation (Scale)

Botellas, vidrio, acero
60 x 1500 cm.

A mediados de los años 80 Nacho Criado está desplegando una intensa actividad como *performer*, participando en festivales como Milano-Poesía, y realizando pocas exposiciones individuales. Sin embargo, no deja de *idear* instalaciones ambiciosas que muestran a las claras su voluntad de sustraerse a las pautas del mercado. Ajeno al postmodernismo y a la dinámica del “entusiasmo”, presenta piezas muy potentes como *Pasaje en Piscis* (Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983) o *Tras la ruina algo queda* (Canal de Isabel II, Madrid, 1987). La pieza que titula *Trasvase (escala)* anticipa series que desarrollará a lo largo de la década de los 90. Las botellas están dispuestas en un sentido escultórico más que como *ready-mades* aunque el aliento duchampiano es evidente. La estrategia minimalista de repetición está socavada por el paso de lo geométrico-industrial al uso de un objeto común. Nacho Criado plasma aquí uno de sus signos estilísticos decisivos: el uso reduccionista de elementos y materiales, la plasmación contundente de una idea, la ocupación espacial sin grandilocuencia.

In the mid-1980s Nacho Criado was actively developing his skills as a performer, participating in festivals like Milano Poesia and holding few solo exhibitions. However, he did not stop *dreaming up* ambitious installations that clearly revealed his determination to ignore the rules of the market. Steering clear of post-modernism and the dynamics of “enthusiasm”, he presented tremendously powerful pieces such as *Pasaje en Piscis* (Passage in Pisces) (Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983) and *Tras la ruina queda algo* (There’s Something Left after Ruin) (Canal de Isabel II, Madrid, 1987). The work he called *Trasvase (escala)* (Decantation [Scale]) foreshadowed series that he would develop in the 1990s. The bottles are arranged more like sculptures than readymades, although the Duchampian shadow looms large. The minimalist strategy of repetition is undermined by the transition from the industrial-geometric to the use of an ordinary object. It was here that Criado introduced one of his central stylistic devices: the reductionist use of elements and materials, the unequivocal expression of an idea, spatial occupation without grandiloquence.

FERNANDO CASTRO

***Paisajes endémicos*, 1997-2003**

Endemic Landscapes

Hierro

325,5 x 1332 x 80,5 cm.

Los *Paisajes endémicos* enuncian la estabilidad de situaciones en las cuales la caída en el tiempo produce una escena sin alteraciones, como una disuasión de lo catastrófico. La tensión de olvido y memoria se realiza en un afuera radical, con esa preocupación por lo ínfimo y la soberanía de lo accidental, característica de los planteamientos de Nacho Criado. Lo fragmentario, el desacomodo, aquello que es insoportable se presenta en un desplazamiento absoluto. Las escuadras metálicas trazan una retícula sombría en la pared, en ausencia, una vez más, de baldas que permitan depositar algo allí. En 1996, en el espacio Sibila de Sevilla formuló, por vez primera esa contundente instalación que volvería montar en el CGAC con motivo de la exposición *En tiempo furtivo. Piezas desde la mesita de noche*. “Construimos –declaró Nacho Criado en una entrevista en 1993- grandes estructuras capaces de sostener 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 la nada*”. Esas estanterías desérticas son el descarnado testimonio de que tenemos que aprender a soportar lo insoportable.

Criado's “endemic landscapes” enunciate the stability of situations in which a fall into time produces an unaltered scene, as a deterrent to the catastrophic. The tension between oblivion and memory is created in a radical external context, with that preoccupation with the minimal and the sovereignty of the accidental that characterizes Nacho Criado's approach. The fragmentary, discomfiture, the unbearable is presented in absolute dislocation. The metal brackets describe a shadowy grid on the wall, once again in the absence of shelves that might allow something to be placed there. Criado first formulated this categorical installation in 1996, at the Sibilia exhibition hall in Seville, and later recreated it at the CGAC for the exhibition *En tiempo furtivo. Piezas desde la mesita de noche* (In Furtive Time: Pieces from the Nightstand). In a 1983 interview, Nacho Criado stated, “We build huge structures capable of supporting that which cannot be borne, and that is precisely what pressures and distresses us. Anguish and ruin reappear as a process of time that is not objectual but a *great preparation for nothing*.” Those deserted shelves are an emaciated reminder that we must learn to bear the unbearable.

FERNANDO CASTRO

YZ, 1968

Madera apolillada
170 x 70 x 7 cm.

Pieza de funcionamiento autónomo donde las polillas, agentes colaboradores, continúan creando la obra. Telar de Penélope: en la ausencia del artista, la acción sobrevive hasta mostrarse como polvo. Termitas, polillas, hongos son ejemplos evidentes de agentes colaboradores, externalizadores de la identidad que pudiera existir en la autoría de la pieza, dicha siempre a través de lo otro, de los otros. Gérmenes de un impenitente proceso de construcción y destrucción, eterno, en que el tiempo no se define como acabado sino como apertura constante, hendidura, herida pendiente de una resolución abismática que nunca llega. Segundos antes del olvido y la desaparición se colocarían estas maderas destinadas a ser serrín, ofrenda seglar a los rigores de un tiempo que –tenso, extremo, concentrado– comparece en la desaparición de la materia. El público también es un agente en la obra, necesario en un proceso volcado afuera, donde tiempo y espacio quieren hacerse autónomos y, al modo bergsonian, tan solo permanece un encuentro errante, un pliegue espacio temporal en brutal intercambio: la memoria.

In this self-operating piece, the moths – collaborating agents – carry on the artist's work. Penelope's loom: in the absence of the artist, the action continues until it turns to dust. Termites, moths and fungus are some obvious examples of collaborating agents, participants that externalize any identity that might exist in the authorship of the piece, always stated via the other, the others. They are the seeds of an unapologetic, eternal process of construction and deconstruction in which time is not defined as finished but as a perpetual opening, a gash, a wound waiting for a closure that will never come. Seconds before they are forgotten and vanish, these pieces of wood doomed to become sawdust are presented as a layman's offering to the ravages of the tense, extreme, concentrated time that colludes in the material's disappearance. The audience is also an agent in this work, a necessary accomplice to an outward-moving process where time and space yearn to become autonomous and, in the best Bergsonian fashion, leaves only a roving encounter, a spatiotemporal wrinkle in brutal exchange: memory.

MIGUEL COPÓN

***Excentricidad*, 1968**

Eccentricity

Hierro

160 (diámetro) x 14 cm. (variable)

Paradoja simbólica que reúne, como en una energía potencial, dos parámetros equidistantes. Geometría radical, sumida en sus límites, que contrapone al centro su desconfiguración, junto a un agonista principal, el tiempo como agente colaborador, ruina, óxido, transcurso, fractura. Diálogo alejado con dos tendencias coetáneas, el *minimal* concentrado en la coagulación del transcurso temporal por la geometría, y el *povera*, centrado en el valor simbólico del material concreto. Lejano de la pasividad *minimal*, estas piezas pueden tomarse como una crítica activa de posiciones formalistas, en donde los procesos de constitución de la obra, la abstracción extrema y el alejamiento aséptico de los materiales es sustituido por una imantación energética de las presencias, con ecos de Joseph Beuys, mezclados con una ácida y personal escala de destrucción, una escenificación conceptual de la idea a través de distintos escenarios, constante en toda su obra posterior.

A symbolic paradox that combines, as if in a kind of potential energy, two equidistant parameters: radical geometry, taken to its absolute limit, which juxtaposes the centre with its own disconfiguration, and a principal agonist, time as a collaborating agent, ruin, rust, passage, fracture. A distant dialogue with two contemporary trends: minimalism, concentrated in the coagulation of the temporal passage through geometry, and Arte Povera, centred on the symbolic value of the concrete material. Far removed from minimalistic passiveness, these pieces can be seen as an active criticism of Formalist positions, in which the processes of constituting the work, extreme abstraction and aseptic detachment from the materials is replaced by an energetic magnetization of presences, with echoes of Joseph Beuys, combined with a caustic, personal scale of destruction, a conceptual staging of the idea with different backdrops, a constant in all of Criado's subsequent work.

MIGUEL COPÓN

Flexión, 1967

Flexion

Hierro

9,5 x 500 x 2 cm.

Flexión, 1967

Flexion

Boceto a lápiz sobre papel

32 x 25 cm.

Proceso estético de destrucción de sentido en donde la forma se adelgaza hasta sus extremos, jirón para el ojo, contenedor de sombras antes que de brillos, de formas que no buscan un acomodo facsimilar en la realidad, sino desdibujar el sistema de relación mimética con ella, mostrándola en su radical desnudez. Análisis extremo de los componentes de la representación, llevados hasta su forma esencial, presentados en un modo duchampiano, antiretiniano, cristalizaciones del polvo en que se transforma la memoria al enfrentarse sin más a los datos silentes de la percepción. Al igual que el vaciamiento de la percepción del color hacia un contexto prelingüístico, preformal, como sucede en Rothko, aquí no cabe lógica sino balbuceo, formas básicas, microfuerzas y estructuras de constitución de los cuerpos mostradas con la más directa mediación, sin escenografías o temas, con intensidad monumental, no dependiente del tamaño sino de la capacidad de poblar un espacio. Posibilidad de concentrar en la expresión más reducida el mayor movimiento posible para una idea.

An aesthetic process of deconstructing meaning in which the form is slenderized to its extremities, a rag for the eyes, a container of shadows rather than glimmers of light, of forms that do not seek the comfort of facsimiles in reality but rather attempt to blur the boundaries of their mimetic relationship with that reality, revealing it in all its radical nakedness. An extreme analysis of the components of representation, reduced to their most essential form, presented in a Duchampian, anti-retinal way, crystallizations of the dust that memory becomes when suddenly faced with the quiet facts of perception. Like the draining of the perception of colour into a prelinguistic, preformal context, as we find in Rothko's work, here there is no room for logic, only babble, basic forms, micro-forces and structures of the constitution of bodies shown without intermediation, without backgrounds, props or themes, with monumental intensity, depending not on size but on the capacity to fill a space. The possibility of condensing the greatest possible amount of movement for an idea into the most concise expression.

No es la voz que clama en el desierto, 1992

This Is Not the Voice of One Crying in the Wilderness

Tela, madera, cuero y hierro
110 x 25 cm.

Restos de un naufragio sujetos a una cita evangélica, las piezas son restos salvados de la travesía, pedazos de la energía de un relato, reconstrucciones o predicciones residuales de una aventura, a la que reenvían constantemente desde su nudo *status* energético, como contenedores de fuerzas o talismanes en los que el azar de un encantamiento hubiera arrancados a los objetos de la rutina de su cotidianeidad, mostrándolos heroicos en su comportamiento ante el tiempo, cómplices en el relato en el que se insertan, *errancia a través de los signos del mundo*, en donde necesitamos paradas que nos permitan repostar frente a la fragilidad e inconsistencia de cuanto hay. Lo que nos rodea posee un ácido sabor eléctrico, en donde el encuentro de materiales sencillos, pobres, provoca la excitación eléctrica de encuentros y miradas. Como si fueran altavoces, los objetos se agitan en su silencio, emiten un sentido rumor, signos consentidos por el autor, pilas en las que resuena la energía de encantamiento del arte y de la armonía de su improbable, casi imposible pero magníficamente presente encuentro: tela, madera, cuero, hierro. Extrañeza real de lo maravilloso.

Remnants of a shipwreck tied to a gospel quote, these pieces are the salvaged detritus of the crossing, fragments of the energy of a tale, reconstructions or residual predictions of an adventure to which they constantly remit from their energetic status node, like containers of forces or talismans in which a random spell has torn the objects away from their daily routine, revealing their heroic nature in the way they react to time, accomplices in the narrative into which they are dropped, a wandering journey through the signs of the world, where we need rest stops that will allow us to refuel in order to face the fragility and inconsistency of all that exists. Everything around us has an electric acid taste, where an encounter between simple, poor materials generates the electrical excitement of meetings and exchanged glances. Like loudspeakers, the objects throb in their silence, emitting a heartfelt murmur, signs permitted by the author, batteries that hum with the energy of the enchantment of art and the harmony of its improbable, almost impossible yet magnificently present encounter: canvas, wood, leather, iron. The real strangeness of the marvellous.

MIGUEL COPÓN

***Espacio desértico*, 1973**

Desert Space

Instalación con ventiladores y arena

Medidas variables

***Espacio desértico*, 1973**

Desert Space

Esquema de montaje

33,5 x 22 cm.

Deserere significa deshilarse, deshacerse, de donde *desierto*, imagen central de esta poética, deviene una forma en constante fluidez, deshecha a cada segundo, formada por aquello que la destruye, con una cohesión frágil, hecha de argumentos que se reconstruyen en cada instante. Un desierto es una fuerza creada por un exceso de posibilidad, donde todo muda a cada instante. La imagen de la duna es la de esa inestabilidad proteica, extrema, un ente en constante cambio, desleído, siempre parcial. La antiarquitectura se concentra en esta idea, que reaparece como un cristal, sombra de estructura, trabajado en distintos grados de transparencia, coherencia frágil, movediza, cambiante, insegura, formulada desde los procesos mismos de su constitución. Sobre las dunas, motores como discursos, sobre los que las materiales revuelan, revolotean, se posan y producen formas frágiles, siempre tensas, siempre a punto de disolverse. Palabras y formas, polvo en el viento, escritura sobre vidrio.

Deserere means to unravel, to undo – hence *desert*, the central image of this poetics, gives rise to a constantly fluid form that comes undone with each passing second, made of the very thing it destroys, with a fragile cohesion consisting of arguments that are reconstructed at every moment. A desert is a force created by a surfeit of possibility, where everything is forever shifting and mutating. The image of a dune is one of protean, extreme instability, a being in constant evolution, unread, always partial. Anti-architecture is concentrated in this idea, which re-emerges as a piece of glass, the shadow of a structure, worked in different degrees of transparency, fragile coherence, moving, changing, uncertain, formulated by the very same processes that originally constituted it. On the dunes, the motors operate as discourses over which the materials flutter, tumble, pose and generate fragile forms that are always in tension, always on the verge of disintegrating. Words and forms, dust in the wind, writing on the glass.

¿Por qué no? Bésale el culo al mono, 1991

Why Not? Kiss the Monkey's Ass

Vidrio, hierro, ciprés, arena

250 x 1080 x 60 cm.

¿Por qué no? Bésale el culo al mono, 1991

Why Not? Kiss the Monkey's Ass

Boceto a lápiz sobre papel

90 x 42 cm. c/u.

Conversar, etimológicamente, significa dar vueltas alrededor de algo, frecuentar mediante el discurso. Una anécdota, como la de compartir una copa con un amigo, puede elevarse mediante la concentración compulsiva del discurso en ella, en un lugar donde el mundo se complique, se pliegue generando sentido: más aún, la fidelidad a una obsesión puede hacer que el más insignificante y pasajero de los sucesos pueda tomar el aspecto más heroico, de modo que *toda* la vida pueda depender de él. La copa de Anís del Mono compartida con Juan Hidalgo y la expresión coloquial de besar el culo a la botella convoca una serie de reflexiones temporalmente escaladas en las que la imagen experimenta con una plétora de sentidos que le acompaña: imágenes que se convierten en emblemas, repitiendo el beso ritual; la experimentación visual, con el uso de las anamorfosis y las distintas dilaciones, correcciones y aberraciones del espacio aplicado sobre el punto de vista; la instalación en donde la totalidad de los recorridos, en todos los planos concebibles, se conjugan para crear un juego de perspectivas móviles en los que juega una baza principal el tiempo.

Etymologically, to converse means to go in circles around something, to frequent through discourse. A trivial occurrence, such as sharing a drink with a friend, can be elevated to a higher plane by the compulsive concentration of discourse in that moment, at a place where the world becomes more complex, develops wrinkles and folds that generate meaning: moreover, loyalty to an obsession can cause us to see even the most fleeting, insignificant event in a heroic light, to the degree that *all* of life may hinge upon it. The glass of Anís del Mono (a Spanish brand of anisette with a monkey on the label) shared with Juan Hidalgo and the colloquial expression “kissing ass” applied to the bottle conjures up a series of chronologically staggered reflections in which the image experiments with a plethora of accompanying meanings: images that become symbols, repeating the ritual kiss; visual experimentation, with the use of anamorphosis and the various dilations, corrections and aberrations of space applied to the point of view; the installation in which all possible routes, on all conceivable levels, converge to create a play of shifting perspectives in which time plays a leading role.

Domus Omnia ó Gran paisaje convulso, 1996

Domus Omnia or Large Turbulent Landscape

Dibujo

112 X 302 x 1,5 cm.

En sus encajes de los años 60, el cuerpo escenificaba diálogos con el entorno, ajustado a una grieta, sintiendo el viento, valorando la velocidad, el peligro, conversando con la complejidad de una explosión o de un vapor. El cuerpo es el *medium* de una relación, evocación completa de los componentes de un paisaje, de una ordenación exterior de hechos que debieran en este proceso saltar las vallas que ese relato metafísico de división entre interioridad y exterioridad parece proponer. El cuerpo se transforma en ámbito, el paisaje se articula en carne, cada una de las fronteras hará guiños a su corresponsal. *Domus Omnia*, retrato de la frontera de lo doméstico, interior, y su expansión panteísta hacia un todo que se desdibuja como una fuga paisajística, una duda mantenida en trazo, devuelta como un temblor de la mano en un soporte, sismografía que conserva la memoria del gesto. Dudas en grafito. Piezas que socavan su presencia tradicional para abrir nuevos espacios, a menudo en detrimento de las *sacras arcas* en las que se guardan las ortodoxias de la representación.

In Criado's assemblages of the 1960s, the body staged dialogues with its surroundings: nestled against a crack, feeling the wind, gauging the speed, the danger, conversing with the complexity of a blast or a mist. The body is the medium of a relationship, a complete evocation of the components of a landscape, of an exterior organization of facts that in this process had to leap over the walls which that metaphysical narrative of interior-exterior division seemed to throw up. The body is transformed into setting, the landscape becomes flesh, and each of the borders nods to its corresponding partner. *Domus Omnia*, a portrait of the border of the domestic, the interior, and its pantheistic expansion towards a totality that blurs like a scenic fade-to-black, a doubt preserved in a stroke, returning as the tremble of a hand passing across a support, a seismograph that preserves the memory of the gesture. Doubts in graphite. Pieces that undermine their traditional presence to open up new spaces, often to the detriment of the *sacred coffers* in which the orthodoxies of representation are stored.

MIGUEL COPÓN

Entre la partida y la llegada la única aventura posible es el naufragio, 1997
Between Departure and Arrival, a Shipwreck Is the Only Possible Adventure

Técnica mixta
37 x 50 cm.

La obsesión del artista por Glenn Gould ha dado como fruto una gran cantidad de obra inacabada, irrealizada e irrealizable, lo que pudiera aparecer como una antonomasia de toda su producción. De Gould le interesaba la arquitectura espacial y conceptual de un autor volcado obsesiva y literalmente en perseguir a través del piano una arquitectura integral del sonido, como expresa Bernhard en *El Malogrado*. Acentúan el papel del intérprete, extendido, volcado a un sacrificio completo, heroico hacia una imbricación ordenadora, cósmica, totalidad en la que cualquier atisbo de absoluto ya ha huido. Todos somos intérpretes, los signos nos dicen, las palabras y las imágenes nos producen. Somos el resto de un discurso que nos atraviesa, y parece que los músicos, en su comportamiento extático y delirante son plenamente conscientes de este estado de plena transitoriedad, de pliegue en un flujo desordenado, violento de energía. La mirada y el oído nos crean, volcándonos en algo otro, siempre exterior.

The fruit of Criado's obsession with Glenn Gould is a large amount of unfinished, unproduced and unviable work, which might sound like an accurate description of his entire output. What interested him about Gould was the spatial and conceptual architecture of an author who obsessively and literally tackled the mission of using the piano to build an integral sound architecture, as described by Bernhard in *The Loser*. These pieces underscore the role of the performer: overextended, bent on making a total, heroic sacrifice for the sake of a cosmic imbrication capable of imposing order, a totality from which every last shred of the absolute has already fled. We are all performers: the signs tell us, the words and images produce us. We are the remnant of a discourse that flows through us, and it seems as though the musicians, in their ecstatic, delirious conduct, are fully aware of this state of total transience, of folding in a chaotic flow raging with energy. The eye and the ear create us, turning us into something other and always exterior.

MIGUEL COPÓN

Vidas prestadas (en caída), 2003
Borrowed Lives (in Free Fall)

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

La identidad es una construcción convulsa, nunca un proceso de identificación, sino un recorrido retórico, una jornada de búsqueda, un espacio siempre vacante. “Las personas en su intento por serlo, acaban pareciéndose a sí mismas”, recita uno de los títulos de Nacho Criado, intentando alejarse de toda construcción preestablecida, simétrica, esperable, circunscribible. Contra todo, contra él mismo, contra todos, ese es el ideario de quien abrazaría el deseo de Cioran, *una palabra capaz de destruir el mundo*, cuando destruir sea encontrar las bases en que se fundamenta su rigidez, la irrealidad de lo que encontramos normal o natural y la tabla rasa de una identidad que no dice cómo deben ser las cosas, sino –en la mejor lógica de Walter Marchetti, que se maravilla de ver aparecer a las cosas desde el fondo de sí mismas, renovadas, desnudas– como son en su radical indisponibilidad, y no como debieran ser esculpidas por nuestro deseo, nuestras esperanzas, nuestras predicciones. *Vidas prestadas (en caída)* semeja un cruce de caminos entre estas reflexiones y un metatema que mezcla descripciones arquitectónicas arruinadas y descendimientos asimétricos devastados, reducidos a eternos cruces irregulares, desequilibrios medidos, rupturas y caídas en estrépito tácito, conexiones desgajadas, toda una plétora de cortocircuitos sobre un marcado fondo clásico, formalidad desgajada de contenido. Las imágenes clásicas de sustento, tanto arquitectónico como simbólico, tanto imaginario como temático, son despojadas, en el mismo modo que los soportes ya no poseen ningún fin. Irónicos contenedores de vacío, de dioses e imágenes huidos, de trascendencias cálidas, de cúpulas hechas añicos, de bosques de cruces sin brazos, agotadas, de tiempos sin espera, tan sólo teñidos de memoria como estrategia de alivio para quien sabe que tras el tiempo *nada* queda.

Identity is a shaky construct, never a process of identification but a rhetorical journey, a day of searching, a perpetually vacant space. “In trying to be themselves, people end up resembling themselves” one of Nacho Criado’s titles intones, striving to move away from any semblance of a pre-established, symmetrical, expectable, encompassable construction. Against everything, against himself, against everyone: this is the mantra of a man who would second Cioran’s *wish for a word that could blow up the world*, if blowing up means finding the pillars that support its rigidity, the unreality of what we find normal or natural and the blank slate of an identity that doesn’t dictate how things should be, but – according to Walter Marchetti’s best logic, amazed to see things appear from the depths of themselves, renewed and naked – how they are in their radical unavailability, and not how they should be sculpted by our desire, our hopes, our predictions. *Vidas prestadas (en caída)* (*Borrowed Lives [in Free Fall]*) is like a crossroads between these reflections and a meta-theme that mixes dilapidated architectural descriptions with devastated asymmetrical descents, reduced to eternal irregular intersections, measured imbalances, breaks and falls in a tacit din, severed connections, a whole slew of short circuits against a sharply defined classical background, formality dissected from content. The traditional images of support, both architectural and symbolic, both imaginary and thematic, are ravaged and ransacked, in the same way that the supports no longer serve any practical purpose. Ironic containers of emptiness, of gods and images that have long since fled, of warm and weighty significances, of shattered domes, of forests of armless crosses, depleted, of tempos without pause, only tinged with memory as a measure of relief for those who know that there is *nothing* beyond or after time.

Dos lenguas ¿y la otra que dice?, 2008
Two Tongues, and What Does the Other Say?

Hierro galvanizado
200 x 292 x 775 cm.

Una imagen enfrentada a lo ajeno, a lo que la contradice, produce una ignición de sentido al descolocarnos, al provocar incomodidad, obligados ahora a reconstruir nuestras razones sobre lo que aparece, como si estas fueran previsibles o tan sólo reconociéramos lo que tenemos delante. Lenguas cordillera, paisaje y montaña, descontextualizadas por su forma y formato. Lenguas antonomasia de lo retraído y silente: símbolos del discurso calladas, potencialmente verbosas en su sinuosidad. Volcadas hacia el (lo) otro, cortadas por su sinrazón de cuerpo hecho paisaje, transformadas en preguntas curiosas, no en respuestas a nuestra espera. Diálogo sobre el diálogo. La pieza opera y pregunta lo que el espectador piensa *¿el espectador qué dice?* Radical volcado de las experiencias y expectativas del proceso estético, respuesta conceptual al criterio de *improvisación* sonora y obra abierta del arte contemporáneo. Vacío, destrucción, deconstrucción, antiarquitectura adelgazada hasta su extrema invisibilidad, imprevisión excéntrica. Extrema estrategia de negación de posibilidad, que destruye los comportamientos previsibles de cualquier composición para esperar, asombrado, el nacimiento desde las cenizas de nuevas formas de discurso.

An image faced with the alien, with its contradiction, ignites a spark of meaning because it throws us off balance, makes us uncomfortable, forces us to reconstruct our reasoning about what appears, as if it were predictable or we merely recognized what was in front of us. Mountain-range tongues, landscape and peak, de-contextualized by their form and format. Tongues as the embodiment of withdrawal and silence: hushed symbols of discourse, potentially verbose in their sinuousness. Leaning towards the (that) other, severed by their nonsensical body-cum-landscape, transformed into curious questions rather than answers at the ready. Dialogue upon dialogue. The piece operates and asks what the audience thinks: *What does the viewer say?* A radical inversion of the experiences and expectations of the aesthetic process, a conceptual response to contemporary art's criteria of sonorous *improvisation* and open-ended work. Emptiness, destruction, deconstruction, anti-architecture stretched thin to the point of invisibility, eccentric lack of foresight. An extreme strategy of negating possibility that destroys the foreseeable behaviours of any composition and waits, in awe and wonder, for new forms of discourse to rise from the ashes.

MIGUEL COPÓN

Zócalo, 2003

Plinth

Hierro

300 x 930 x 73 cm.

El zócalo es el descanso del edificio, el espacio de sustento, su fundamento. *Nada que soportar* es la condición de esta radiografía de la falta, descripción de la fragilidad y dibujo de la extrema ilusión sobre la que se produce todo cuanto vemos, por ende, nuestro modo de conocer, fabricado de ilusiones, espejismo y que busca equilibrio donde sólo hay formas arquitectónicas, estructuras desnudas que con dificultad se soportan a sí mismas y que conciertan un modo coreográfico y formal de presencia. Sustraída toda función, sacrificada por la inutilidad o aún la irónica inmersión en el absurdo, las formas sólo se representan a sí mismas, sin identidad, en un abismo de caída libre. Figuras coreografiadas en cada pared describen acre un espacio desfundado, hecho no de sostenes sino de ecos. Cada espacio es un reflejo del anterior, cada huella en el paso, un estrato de la ceremonia de la nada y la destrucción más salvaje. Queda en la raíz una base sonora, un conjunto de fuerzas que apuran sinfónicamente un ritmo, generado por el orden del espacio. Sonido nihilista de las carencias, reducción extrema, como con el color en Rothko, desde la máxima distancia sobre cualquier significado. Reducción a las estructuras mínimas de lo escultórico, a sus restos y exequias. Residuo de rumor.

The plinth is the building's resting place, the support that bears its weight, its foundation. *Nothing to bear* is the status of this X-ray of what is missing, a description of the fragility and sketch of the fantastic illusion that is the stage for everything we see – and, by extension, our way of understanding and knowing, made of illusions and mirages, which seeks balance where there are only architectural forms, naked structures that can barely support themselves and have agreed upon a formal, choreographic kind of presence. Stripped of all functionality, sacrificed because of their uselessness or even their ironic immersion in the absurd, the forms only represent themselves, free-falling without identity into the abyss. Choreographed figures on each wall acridly delineate an unfounded space made not of supports but of echoes. Each space is a reflection of the previous one, each footstep along the way a layer in the ceremony of nothingness and the most savage destruction. At the root remains a sound base, a group of forces that symphonically churn out a rhythm generated by the order of the space. The nihilistic sound of what is lacking, reduction taken to the extreme, as Rothko does with colour, at the greatest possible distance from any meaning. Reduction to the minimal structures of the sculptural, to its vestiges and mortal remains. The residue of a whisper.

Ellos no pueden venir esta noche, 1985

They Can't Come Tonight

Cobre, hierro, plomo, cristal y objetos
500 x 150 x 80 cm.

Las obras son residuos de una acción, con la que coinciden en espacio y tiempo. Si el arte predispone hacia una actividad es la de dialogar constantemente con el flujo incontrolable de lo vital; si tuviera un fin, sería el de intentar atrapar sin pérdida un instante *completo* de vida. *Sola raíz de lo cantable*, para Celan. Las acciones sobre las que se arman las piezas quedan desplazadas por su indisponibilidad, una de las condiciones estéticas centrales de la obra del último periodo del artista y que cristaliza en la exposición *No existe*. En un mundo que ofrece una ubicuidad promiscua, una accesibilidad completa, hay fragmentos que conservan un carácter cerrado, hermético, como un susurro oído en otra habitación, sobre el que soportamos no tener su imagen clara al tiempo que nos atrae por su secreto, su misterio. El discurso no se hace voluntariamente hermético, sino que es una invitación a comprender que la realidad resiste en una posición donde gran parte transcurre en una zona oculta, oscura y aún reacia a la luz. Los títulos se refieren a la idea, a la representación que continúa indisponible tras las piezas como entrega parcial, latente, de una acción irónicamente completa a la que alude con una expresividad extrema, obsesa con preservar su intimidad más reticente a la luz: *el sentimiento de lo resistente* que Adorno sitúa en la mandorla de lo artístico. Así, los escenarios nombrados por los títulos son una continuidad donde las piezas son caídas: *Los demás*, *Cazadores furtivos*, *Pasaje en Piscis*, *Cordillera alpina*. Presentaciones esquemáticas del diálogo convulso del autor con los espacios mentales de la representación completa, con las condiciones en las que pueden producirse esquemáticamente, con su propia y continua contradicción.

The artworks are residues of an action with which they coincide in time and space. If art predisposes us towards any activity, it is that of constantly dialoguing with the uncontrollable current of life; if it had one purpose, it would be to capture a *complete* moment of life without losing one iota of its essence. As Celan put it, *the only root of the singable*. The actions on which the pieces are assembled are sidelined due to their *unavailability*, one of the central aesthetic conditions of the artist's oeuvre from his final period which crystallized in the exhibition *No existe* (Does Not Exist). In a world that offers a promiscuous ubiquity, total accessibility, there are still fragments that remain sealed, hermetic, like a whisper heard from another room: we do not have a clear image of them, but we are drawn by their secrecy, their mystery. The discourse does not become hermetic voluntarily; rather, it is an invitation to understand that reality is holding its ground in a place where a great deal unfolds in a concealed, dark area that is still reluctant to embrace the light. The titles refer to the idea, to the representation that remains unavailable behind the pieces as a partial, latent delivery of an ironically complete action to which it alludes with exaggerated expressivity, obsessed with guarding its light-shy privacy: *the feeling of resistance* which Adorno upholds as the core of the artistic. Thus, the scenarios named in the titles are a continuum where the pieces are falls: *Los demás* (The Others), *Cazadores furtivos* (Poachers), *Pasaje en Piscis* (Passage in Pisces), *Cordillera alpina* (Alpine Range). Schematic presentations of the author's tumultuous dialogue with the mental spaces of the entire representation, with the conditions in which they can be produced schematically, with their own continuous contradiction.

Cuerpo de Acción: Blanca (Despellejamiento), 1974
Body of Action: White (Skinning)

Película de super 8 mm. transferida a DVD, color, sin sonido
11' 24"

La complicidad de un objetivo super 8, testigo indirecto de la acción, nuevo agente creador de una objetividad desplazada, nuevo ojo para descubrir un acto ritual, narrada con una concentración quirúrgica, a vida o (y) muerte. A la frontera del desnudo se suma el valor de una ceremonia nupcial y gastronómica, antropológica en su médula, repetición mántrica en *performance*, representación silente que recontextualiza una acción extrañada, supra o metafísica. Derribar la membrana al otro, el velo blanco que sintetiza la piel titánica, que nos abre en canal, erotizado, sin barreras, en fusión, comunión y compañía, decoración litúrgica. Abrir el espacio del mayor misterio, expuesto en lo que nos separa y comunica con él. Exterior puro cerrado, misterio insondable, afuera descuartizado, operación apolínea de inserción con bisturí sobre la voz de un Dionisos carnal.

Here the accomplice is a Super 8 lens, an indirect witness to the action, a new creative agent that produces a shifted objectivity, a new eye for discovering a ritual act narrated with surgical, life-or/and-death intensity. The frontier of the nude is united with the value of a nuptial and gastronomic ceremony, anthropological to the core, a mantric repetition in performance mode, a silent representation that recontextualizes an uprooted, supra or metaphysical action. Tearing away the membrane of the other, the white veil that synthesizes the titanic skin, that slices us open, eroticized, without obstacles, in fusion, communion and company, liturgical decoration. Opening up the most mysterious space, exposed in what separates us from and links us to it. Pure closed exterior, fathomless mystery, dismembered outside, Apollonian scalpel-inserting operation on the voice of a carnal Dionysius.

MIGUEL COPÓN

In the Corner (Jim y Reyes), 1977

En la esquina (Jim y Reyes)

Película de super 8 mm. transferida a DVD, color, sin sonido
3' 23"

Variante ampliado de los ajustes corporales realizados en Cuenca, *In The Corner* mide un espacio mediante un *metro* corporal, aplica las reglas geográficas y geométricas al pie de la letra, describiendo la colisión entre la carnalidad de torsos y genitales con la abstracción vaciada de espacios definidos por líneas que, en su pureza, no pueden existir. Presente contra inexistente, como en otras obras, la tensión se produce en los cruces, contactos de líneas y fuerzas, trayectorias y recorridos, línea de los ojos y perspectiva, ojo de la cámara y espectador. Simetría multieje aplicada para elaborar intercambios simbólicos entre la desnudez substancial de la carne y la obscena abstracción de las líneas, en su concreción arquitectónica, cruce de planos, esquina. Ballet de elementos que se repelen, imanes contrarios, al buscarse.

An extended version of the corporeal adjustments performed in Cuenca, *In the Corner* measures a space in bodily *metres* and applies the rules of geography and geometry to the letter, describing the collision between the carnality of torsos and genitals and the emptied abstraction of spaces defined by lines which, in their purity, cannot exist. Present versus non-existent; as in other works, the tension emerges at the intersections, at the convergence of lines and forces, trajectories and routes, sight line and perspective, eye of the camera and spectator. A multi-axis symmetry used to orchestrate symbolic exchanges between the substantial nudity of the flesh and the obscene abstraction of the lines, in their architectural concretion, intersection of planes, corner. A ballet of elements that repel each other, like opposing magnetic poles, even as they seek each other out.

MIGUEL COPÓN

Carrera, 2006

Race

Vídeo, color, con sonido

1' 06'

Las acciones alejadas de su sentido se transforman a la vez en patéticas y heroicas. El hecho más habitual se trastorna y convierte en enigma cuando concentramos nuestra atención sobre él. Éste es el papel del artista, tornar interesante una zona hasta el momento inexplorada, volver lo inédito imprescindible para comprender nuestro intercambio habitual con el entorno, que se magnetiza cuando encontramos una variante aplicable a nuestro devenir diario. El deshilachamiento de cualquier sentido es el trabajo central del autor, sacar los hilos o los colores de aquello que consideramos normal y mostrarlo maravilloso y monstruoso, digno de sospecha, de miedo, de espera. Destrucción como trabajo contra la cohesión y la coherencia de todo sentido, sea subir una escalera, moverse ante un espejo, escuchar tras una puerta, dibujar una sombra, seguir una línea, escuchar un rumor, sentir el paso del aire. El tiempo es una de las mayores herramientas de destrucción, como catástrofe, medio perverso de giro en los acontecimientos previsibles. El tiempo deshace el espacio, el espacio se multiplica en tiempo, el sonido agujerea silencioso la escucha, el oído se altera al convertirse en espera, enloquece, se sale de sus jambas, delira. La espera culmina en un bucle donde cada vuelta es idéntica y nos provoca la sensación de que todo ha cambiado desde el lugar en el que se imagina el sentido y el significado: una espera convulsa destruye la identidad, la trastoca en juego de espejos.

Actions separated from their meaning become simultaneously pathetic and heroic. The most commonplace act can be distorted into an enigma if we focus all our attention on it. This is the artist's mission, to make a hitherto unexplored moment interesting, to make the unheard-of a necessity for understanding our habitual interaction with the environment, which is magnetized when we find a variation that can be applied to our daily lives. The author's primary task is to fray all sense and meaning, to pull out the threads or colours of what we consider normal and reveal it as something both marvellous and monstrous, worthy of suspicion, of fear, of waiting. Destruction as an act against the cohesion and coherence of all meaning, whether it be climbing a staircase, moving in front of a mirror, listening behind a closed door, drawing a shadow, following a line, listening to a murmur or feeling a breath of air. Time is one of the greatest tools of destruction, as a catastrophe, a perverse means of twisting foreseeable events. Time unravels space, space is multiplied in time, sound silently pokes holes in listening, the ear is altered when it becomes a wait, it maddens, comes off its hinges, rants deliriously. The wait culminates in a loop where each time around is identical, giving us the feeling that everything has changed from the place where we imagine meaning and significance to be: a turbulent wait destroys identity, warping it in a game of mirrors.

MIGUEL COPÓN

***La herida alpina*, 1996**
The Alpine Wound

Hierro, cristal y mármol
115 x 350 x 170 cm.

Cuando la cohesión de lo que vemos se desvanece en el quicio del olvido, todo se convierte en travesía. El mundo flota alrededor, los signos vuelan intentando pararse, la conciencia se refleja en ella y se desvanece, como en un sueño lisérgico. Los personajes de la travesía, auténticos agonistas, luchadores en un mundo que ya no es sólido, sino tejido por la inestabilidad, el reflejo, el espejismo, el fracaso. Beckett y Gould son máscaras, los camellos, una imagen simbólica de una travesía iniciática, epítome de la *Ruta de la Seda*, del traslado sin memoria. El cuerpo es otra transfiguración de esta agonía, lucha contra el tiempo, los cristales del tiempo, lucha contra el espacio, transido en cada grieta, contra el sentido, soportándose en la caída. El camello trasparece su cuerpo como homenaje a la deconstrucción estructural de Bruno Taut.

When the cohesion of what we see vanishes into the dark doorway of oblivion, everything becomes a crossing, a journey. The world floats around us, the signs fly by, trying to stop, and conscience is reflected in it and fades away, like an acid-induced dream. The characters on the crossing are true agonists, fighters in a world that is no longer solid but held together by threads of instability, reflection, mirage and failure. Beckett and Gould are masks; the camels are a symbolic image of a rite of passage trek, epitome of the *Silk Road*, of movement without memory. The body is another transfiguration of this agony, the struggle against time, the glass shards of time, the struggle against space, suffering in every crack, against meaning, supporting itself in the fall. The camel's body becomes transparent in a tribute to Bruno Taut's structural deconstruction.

MIGUEL COPÓN

De trampas y mentiras, 1999

Of Snares and Lies

Hierro

1085 x 465 x 202 cm.

Arquitecturas, escenarios, espacios, recorridos. Personajes, agonistas, agentes, cuerpos. La ilusión es a la imagen como las trampas a un recorrido. Doble necesario, irrealidad, exceso. Para el desierto, espejismo. Para la identidad, duda, locura. Para la voz, silencio y potencia. Trampas, mentiras, enigmas devuelven a la palabra hipocresía su sentido etimológico: escondido tras la máscara de una acción. Recorrido cambiante, enigmático, *carcere* circense ironizada por sus fugas. Red de vacíos, jaula metafísica habitacional, celda abierta como un dado vano en sus puntos. Construcción basilical en espera de una cúpula-pozo, demandada por un espacio abierto y cerrado a la vez, engaño que intenta atrapar lo que se disgrega entre sus tejidos. Malla nihilista para un salto sin red, de trama trampeada, detención hecha de transcurros. Transepto derribado, cúpula en revolución. Trama, tramoya y malla defraudada, malversada donde quisiera anidar la expresión de extrema falsedad, sólo queda el furtivismo de agazaparse para capturar, al paso, su esencial y deshilado vacío. La trama de la nada.

Architectures, stages, spaces, routes. Characters, agonists, agents, bodies. Illusion is to image as snares are to a route. Necessary duality, unreality, excess. For the desert, mirage. For identity, doubt, madness. For the voice, silence and power. Snares, lies, enigmas reunite the word "hypocrisy" with its etymological meaning: hidden behind the mask of an action. A changing, enigmatic route, a circus *carcere* rendered ironic by its yawning gaps. A net of voids, a metaphysical cage of habitation, an open cell, useless as a die without its dots. A cathedral construction waiting for a dome-pit, demanded by a space that is at once open and closed, a deception that attempts to ensnare that which is disintegrating in its fabric. Demolished transept, dome in revolution. Plot, scheme and net defrauded, cheated where the expression of ultimate falsehood hoped to nest; all that remains is the furtive ploy of lying in wait to ambush its essential, unravelled emptiness. The web, the plot of nothingness.

MIGUEL COPÓN

Desprendimiento, 1995

Detachment

Hierro, espejo y estaño
250 x 150 cm.

Contra la arquitectura, apasionado por ella, se acumulan las imágenes del fracaso de los espacios. *Ser artista es atreverse a fracasar como nadie más se atreve a ello* sería el lema prestado por Beckett. Caída, hundimiento, destrucción, desierto, nada, ruina... todo denota la fragilidad substancial de cualquier construcción conceptual. Radical descenso a la ceniza: lo insoportable como sinsentido provocado por el creador. Como un actor acabada la representación en un escenario desmontado, sólo un rumor permanece, un recuerdo desvaído lo acompaña. Una voz que antes que entregar identidad o certeza provoca bilocación, precariedad, vibración, duda. El dibujo tridimensional cinético que Criado construye remite a una escenografía de Beckett interpretada por Duchamp con música de Walter Marchetti interpretada por Glenn Gould. Un vacío que concentra una explosión, la extrañeza, el fracaso de toda razón.

Against architecture, impassioned by it, the images of the failure of spaces pile up. Beckett might lend an appropriate slogan: *To be an artist is to fail, as no other dare fail*. Falling, sinking, destruction, desert, nothing, ruin... all denote the substantial fragility of any conceptual construction. Radical descent to ashes: the unbearable as meaningless nonsense caused by the creator. Like an actor after the play on a dismantled stage, only a rumour remains, accompanied by a faded memory. A voice which, rather than bestowing identity or certainty, causes bilocation, instability, vibration, doubt. The kinetic three-dimensional drawing constructed by Criado suggests a stage designed by Beckett, with a play performed by Duchamp set to music by Walter Marchetti played by Glenn Gould. A void that concentrates an explosion, strangeness, unfamiliarity, the failure of all reason.

MIGUEL COPÓN

ÁLBUM DEL ARTISTA ARTIST'S ALBUM

De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Rastreos, 1971

Trackings

Fotografías y tinta sobre cartón
36,5 x 39,5 cm.

Huella de Caja, 1972

Trace of a Box

Fotografías y tinta sobre cartón
36,5 x 39,5 cm.

Huellas lineales, 1972

Linear Traces

Fotografías y tinta sobre cartón
36,5 x 39,5 cm.

Respuesta natural a una acción humana, 1973

Natural Response to a Human Action

Fotografías y tinta sobre cartón
36,5 x 39,5 cm.

Huella concéntrica, 1973

Concentric Trace

Fotografías y tinta sobre cartón
36,5 x 39,5 cm.

Dominio del aire, 1973

Domain of Air

Fotografías y tinta sobre cartón
30 x 36,5 cm.

Situación de peligro permanente, 1974

Situation of Constant Danger

Fotografías y tinta sobre cartón
39 x 31 cm.

Amputación de una camisa, 1974

Amputation of a Shirt

Fotografías y tinta sobre cartón
36 x 29 cm.

Dinamización del ser inanimado, 1974

Dynamization of the Inanimate Being

Fotografías y tinta sobre cartón
35,5 x 29,5 cm.

A Nacho Criado le interesaba contar una historia, ilustrar una idea. Las meditaciones sobre la naturaleza presentan un espacio devastado, en el que la muerte está dejando su implacable signo. La exposición de *Los cuatro elementos* (1973) fue una posibilidad para desplegar un conjunto de consideraciones sobre la tierra y, en el sentido heideggeriano, sobre el origen de la obra de arte. Simón Marchán ha señalado que el contacto del cuerpo con la tierra en los rastreos y recorridos, dejan a un lado la fenomenología de la orientación para involucrar una experiencia del ser en cuanto tal. La tierra es algo que se retrae, un fondo de provisión del que el mundo no es más que una modulación, una de las posibilidades sustentadas por aquel espacio en el que memoria y olvido (verdad en el sentido griego de *aletheia*) no se excluyen. El pensamiento visual de Nacho Criado confía en las *huellas*, en lo accidental, esto es, en el rastro de una experiencia que tiene que ser despojada de lo anecdótico.

Nacho Criado wanted to tell a story, illustrate an idea. His meditations on nature reveal a devastated space on which death is leaving its implacable imprint. The exhibition *Los cuatro elementos* (The Four Elements, 1973) represented an opportunity to develop a whole series of considerations about the land and, in the Heideggerian sense, about the origin of the work of art. Simón Marchán pointed out that the body's contact with the land in Criado's trackings and routes, avoid the phenomenology of orientation and instead involve an experience of the self as such. The land is something that retracts, a sustaining background of which the world is merely one modulation, one of the many possibilities supported by that space from which memory and oblivion (truth in the sense of the Greek *aletheia*) are not excluded. Nacho Criado's visual thoughts place their trust in the tracks, the imprints, the accidental – in the traces of an experience that must be stripped of all incidentals.

Escalera, 2006

Stairs

Vídeo, color, con sonido

1' 41"

Las acciones alejadas de su sentido se transforman a la vez en patéticas y heroicas. El hecho más habitual se trastorna y convierte en enigma cuando concentramos nuestra atención sobre él. Èste es el papel del artista, tornar interesante una zona hasta el momento inexplorada, volver lo inédito imprescindible para comprender nuestro intercambio habitual con el entorno, que se magnetiza cuando encontramos una variante aplicable a nuestro devenir diario. El deshilachamiento de cualquier sentido es el trabajo central del autor, sacar los hilos o los colores de aquello que consideramos normal y mostrarlo maravilloso y monstruoso, digno de sospecha, de miedo, de espera. Destrucción como trabajo contra la cohesión y la coherencia de todo sentido, sea subir una escalera, moverse ante un espejo, escuchar tras una puerta, dibujar una sombra, seguir una línea, escuchar un rumor, sentir el paso del aire. El tiempo es una de las mayores herramientas de destrucción, como catástrofe, medio perverso de giro en los acontecimientos previsibles. El tiempo deshace el espacio, el espacio se multiplica en tiempo, el sonido agujerea silencioso la escucha, el oído se altera al convertirse en espera, enloquece, se sale de sus jambas, delira. La espera culmina en un bucle donde cada vuelta es idéntica y nos provoca la sensación de que todo ha cambiado desde el lugar en el que se imagina el sentido y el significado: una espera convulsa destruye la identidad, la trastoca en juego de espejos.

Actions separated from their meaning become simultaneously pathetic and heroic. The most commonplace act can be distorted into an enigma if we focus all our attention on it. This is the artist's mission, to make a hitherto unexplored moment interesting, to make the unheard-of a necessity for understanding our habitual interaction with the environment, which is magnetized when we find a variation that can be applied to our daily lives. The author's primary task is to fray all sense and meaning, to pull out the threads or colours of what we consider normal and reveal it as something both marvellous and monstrous, worthy of suspicion, of fear, of waiting. Destruction as an act against the cohesion and coherence of all meaning, whether it be climbing a staircase, moving in front of a mirror, listening behind a closed door, drawing a shadow, following a line, listening to a murmur or feeling a breath of air. Time is one of the greatest tools of destruction, as a catastrophe, a perverse means of twisting foreseeable events. Time unravels space, space is multiplied in time, sound silently pokes holes in listening, the ear is altered when it becomes a wait, it maddens, comes off its hinges, rants deliriously. The wait culminates in a loop where each time around is identical, giving us the feeling that everything has changed from the place where we imagine meaning and significance to be: a turbulent wait destroys identity, warping it in a game of mirrors.

La montaña madre, 2003

The Mother Mountain

Hierro

322 x 676 x 297 cm.

La montaña madre, 2003

The Mother Mountain

Maqueta de alambre, 45 x 30 x 4 cm.

Boceto (facsimil) 29,5 x 42 cm.

B.T. Desértico, 1984

Desert B.T.

Maqueta de alambre, 20 x 12 x 6 cm.

Boceto (facsimil) 23,5 x 17 cm.

Cuerpos extendidos hasta la piel, relatos de viaje distorsionados por los recuerdos, memoria como perpetua reconstrucción, multiplicados por la psicotropía del sueño, la doblez, la alucinación, la experiencia de percibir llevada a su sutil extremo. *La Montaña Madre* jalona un recorrido integral, *la Cordillera Alpina*, viaje o traslado misterioso. Metáfora del viaje de un camello extraviado, desorientado en su marcha, que confunde el rumbo entre el desierto ecuatorial y los Alpes; del instinto ciego, de la voluntad sin memoria, acción estratégica del espacio, que fagocita la escultura de los cuerpos. Bulto convertido en sospecha. Animal *totem*, como el mono, prefigura un modo de extensión de los cuerpos, una nueva forma de narrar en el espacio. Si el cuerpo se extiende hasta ser piel en, con, sobre, atravesando o incrustado en el paisaje, el recorrido explota hasta comprimirse en cuerpo: el diálogo es un encaje en donde a través de experimentos y peligros se celebra el encuentro del cuerpo despellejado, blanco, titánica crisálida hacia un entorno que se descarna, se contiene a sí mismo –endémicamente– precarizado en las líneas, temblando como en un latido para aparecer e intimar con el cuerpo. Paisaje y recorrido se hacen piel, la montaña, idílicamente mágica, se transforma en camello, al igual que el camello se convierte en trayectoria, se transforma en viaje, señal, dirección lanzada.

Bodies stretched to the skin, travel stories distorted by memories, memory as perpetual reconstruction, multiplied by the psychotropic effects of dreams, double vision, hallucination, the experience of perception taken to its subtle extreme. *La Montaña Madre* (The Mother Mountain) is the salient feature of a larger route, *the Alpine Range*, a mystical journey or relocation. A metaphor for the journey of a wayward camel that has lost its bearings, disorientated on the trail between the equatorial desert and the Alps; for blind instinct, will without memory, strategic action of space that engulfs the sculpture of the bodies. A bulk transformed into suspicion. This totem animal, like the monkey, portends a mode of extension of the bodies, a new way of narrating in the space. If the body is stretched until it becomes skin on, with, over, cutting across or incrustated in the landscape, the route explodes until it is compressed into bodily form: the dialogue is an assemblage where, through experiments and dangers, the discovery of the skinned, white body is celebrated, that titanic chrysalis venturing into a territory that strips away its own flesh, endemically contains itself and balances perilously on the lines, trembling like a heartbeat to appear and become intimate with the body. Landscape and route become skin; the idyllically magical mountain is transformed into a camel; and so the camel becomes a trajectory, transformed into a journey, a sign, a pointer in the right direction.

Escalera doble (confrontación) y Escalera, 1971
Double Staircase (Confrontation) and Staircase
Maqueta de cartón
9 x 25 x 12 cm.

Casa soterrada, 1974
Buried House
Maqueta de cartón
76, 5 x 50 x 17 cm.

Luz abisal, 1972
Abyssal Light
Maqueta de cartón
22 x 50 x 71 cm.

Intersección, 1975
Intersection
Maqueta de cartón
51 x 51 cm.

Espacio de contemplación, 1971
Space of Contemplation
Maqueta de cartón
50 x 50 x 20 cm.

Puente 2 y 3, 1971-1980
Bridge 2 and 3
Maqueta de cartón
130 x 10 x 13 cm.

Se presentan aquí fotografías, maquetas y bocetos de proyectos de arte público planteados por Nacho Criado en los años 70, la mayoría de ellos no realizados. Algunas de las maquetas se presentan en unas mesas-soporte de hierro realizadas por el propio artista.

La intervención de Nacho Criado en la Bienal de Venecia de 1978, titulada *Intersección* es prácticamente la única ocasión en la que pudo materializar los proyectos que llevaba formulados desde comienzos de los 70 para el espacio público. Las maquetas y dibujos del momento revelan que estaba desplazándose desde una peculiar síntesis de minimalización y de su lectura personal del *povera* hacia planteamientos en sintonía con lo que estaba aflorando en ese momento en distintos lugares del mundo en la órbita del *land art*. Nacho Criado pretendía construir zanjas y escaleras simétricas que propiamente no llevaran a ningún sitio, excavaciones anómalas de una escala que era más contenida, por ejemplo, que la de Heizer o Smithson, artista este último al que homenajeó, en los años 90, en la revista *Creación*. Estas maquetas, presentadas con lo que tienen de “objetualidad escultórica” hacen visible un trayecto del imaginario de este artista que no tuvo precisamente facilidades para concretar lo que ideaba.

Presented here are photographs, models and sketches for public art projects designed by Nacho Criado in the 1970s and 80s, most of which never materialized. Some of the models are displayed on iron stand-tables made by the artist himself.

Nacho Criado's intervention at the 1978 Venice Biennale entitled *Intersección* (Intersection) was practically the only occasion on which he was able to materialize the projects for the public space that he had had in mind since the early 1970s. The models and drawings from this period show that he was moving from a peculiar synthesis of minimalization and his personal interpretation of *Arte Povera* towards ideas that were more in line with what was then emerging at different points across the globe in the field of *land art*. Nacho Criado wanted to create ditches and symmetrical staircases that, strictly speaking, would lead nowhere, anomalous excavations on a smaller scale than that used by, say, Heizer or Smithson (though Criado would devise a tribute to the latter in the journal *Creación* in the 1990s). These models, with their element of “sculptural objectuality”, trace the trajectory of the evolving imagery of this artist, who did not find it at all easy to translate his ideas into concrete realities.

De izquierda a derecha :

Intersección II. Proyecto para el jardín del pabellón español –Giardini- de la Bienal de Venecia, 1978

Intersection II. Project for the garden of the Spanish pavilion - Giardini - of The Venice Biennale

Dibujo a lápiz sobre papel

20,5 x 30,5 cm.

Intersección I. Pequeño jardín del pabellón español –Giardini- de la Bienal de Venecia, 1978

Intersection I. Small garden of the Spanish pavilion - Giardini - of The Venice Biennale

Dibujo a lápiz sobre papel

21 x 30,5 cm.

Casa soterrada, 1974

Buried House

Fotografía del proyecto

18 x 35,5 cm.

Puente 2 y 3, 1971-1980

Bridge 2 and 3

Fotografías del proyecto

13 x 35,5 y 14 x 35 cm.

Espacio de contemplación, 1971

Space of Contemplation

Fotografías del proyecto

25 x 35,5 cm. c/u.

Escalera doble (confrontación) y Escalera, 1971

Double Staircase (Confrontation) and Staircase

Fotografías del proyecto

29 x 35,5 y 25 x 35,5 cm.

6 asimétrico, 1974

Asymmetrical 6

6 fotografías

43 x 20 cm. c/u.

La primera vez que Nacho Criado utilizó el cuerpo como presencia en sus obras fue en *Recorridos*, en una relación del sujeto con un mural fantasmal. Posteriormente realiza trabajos con la desnudez en *Ajustes* o inmersiones en un territorio fangoso en *Recorrido blando* y en la proyección temporal de la cabeza en la serie *¿Es la memoria una estrategia del tiempo?* Simón Marchán ha definido estas obras como “conceptual performance” siendo decisivos los gestos mínimos y la relación especular, en una clave de cercanía con artistas como Vito Acconci o Dennis Oppenheim. No se trata tanto de una narración autobiográfica cuanto de un uso de la corporalidad como elemento de escala. El elemento de secuencia y temporalidad está presente en casi todas estas obras siendo una de las más representativas la titulada *6 asimétrico* que introduce en el seno de la poética conceptualista el elemento corporal y también la experiencia de lo cotidiano en un desplazamiento de sus intereses hacia la eventualidad fluxus que, en su caso, surgía de la familiaridad con los miembros del grupo ZAJ.

The first time that Nacho Criado used the body as a presence in his works was in *Recorridos* (Routes), where he related the subject to a ghostly wall. He later worked with nudity in *Ajustes* (Adjustments) and immersions in a boggy territory in *Recorrido blando* (Soft Route) and in the temporal projection of the head in his series *¿Es la memoria una estrategia del tiempo?* (Is Memory a Strategy of Time?). Simón Marchán has defined these pieces as “conceptual performance art” in which minimal gestures and mirror images are decisive, with certain similarities to the work of artists such as Vito Acconci and Dennis Oppenheim. More than an autobiographical narrative, it is the use of corporeality as an element of scale. Sequence and temporality are present in virtually all of these works, most obviously in *6 asimétrico* (Asymmetrical 6), which takes the essence of conceptualist poetics and injects it with a corporeal element and the experience of the ordinary in a shift of focus towards Fluxus eventuality which, in Criado’s case, was a product of his familiarity with members of the ZAJ collective.

FERNANDO CASTRO

De izquierda a derecha:

Ajustes, 1973

Adjustments

Fotografía

63,1 x 53,1 cm.

Recorrido blando, 1973

Soft Route

Fotografía

63,1 x 53,1 cm.

Recorrido subterráneo, 1973

Underground Route

8 fotografías

28,3 x 24, 3 cm. c/u.

Los *Rastreos* formaron parte de la exposición *Los cuatro elementos*, donde se incluían fotografías de fosas con madrigueras de conejos y toda una serie de trabajos realizados en una de las márgenes del río Guadalquivir a su paso por Mengíbar (los *Ajustes*, el salto entre dos piedras titulado *Dominio del aire*) así como una serie de *Recorridos* que tienen el signo de acciones documentadas, como *Recorrido blando* (1973) en el que Nacho Criado se adentra en una zona de barro fangoso hasta prácticamente nadar ahí. *El Recorrido urbano* se incluyó en *Documentos* y era un rastreo en la ciudad de Cuenca un día nublado: aparecen edificios en construcción, con las distintas plantas apuntaladas por vigas de madera, zanjas, fuegos en la calle para trabajadores que están expuestos al clima más crudo, tiendas de campaña, realidades que acaban conformando un gran desorden. Las *Situaciones espacio-temporales* (1974) son meditaciones sobre la ausencia y la presencia en un tiempo concreto. Simón Marchán ha señalado que el contacto del cuerpo con la tierra en los rastreos y recorridos, particularmente en *Recorrido subterráneo* (1974), dejan a un lado la fenomenología de la orientación para involucrar una experiencia del ser en cuanto tal. La tierra es algo que se retrae, un fondo de provisión del que el mundo no es más que una modulación, una de las posibilidades sustentadas por aquel espacio en el que memoria y olvido (verdad en el sentido griego de *aletheia*) no se excluyen. Todas estas piezas fotográficas tienen algo de diario de derivas, modos de percibir el entorno y tomar notas fragmentarias para dar cuenta de lo experimentado.

Criado's *Rastreos* (Trackings) were part of the exhibition *Los cuatro elementos* (The Four Elements), which included photographs of pits with rabbit warrens and a series of works produced on the bank of the River Guadalquivir in the town of Mengíbar (the *Ajustes* [Adjustments] and the leap between two stones entitled *Dominio del aire* [Domain of Air]), as well as a series of *Recorridos* (Routes) that have all the markings of documented actions, such as *Recorrido blando* (Soft Route, 1973) in which Nacho Criado ventured so far into a muddy, swampy patch of land that he was practically swimming in muck. *Recorrido urbano* (Urban Route) was included in *Documentos* (Documents) and was a tracking exercise conducted in the city of Cuenca on a cloudy day: in it we see buildings under construction, with the various floors propped up by wood beams, ditches, fires on the pavement for workers exposed to the harshest weather conditions, tents, realities that together paint a picture of total chaos. His *Situaciones espacio-temporales* (Spatiotemporal Situations, 1974) are meditations on absence and presence in a specific time. Simón Marchán pointed out that the body's contact with the land in Criado's trackings and routes, particularly in *Recorrido subterráneo* (Underground Route, 1974), avoid the phenomenology of orientation and instead involve an experience of the self as such. The land is something that retracts, a sustaining background of which the world is merely one modulation, one of the many possibilities supported by that space from which memory and oblivion (truth in the sense of the Greek *aletheia*) are not excluded. All of these photographic pieces seem rather like diaries of a drifter, ways of perceiving the environment and taking fragmentary notes to document the experience.

Escalera (rastreo), 1971-2009

Stairs (Tracking)

Fotografía

64 x 156 cm.

Cortesía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El trabajo con la escalera es un sutil juego de positivo y negativo, presentaciones y modificaciones de matices. Lo que se ve es una escalera que no lleva a ninguna parte, en la que el estupor es la reacción común. Nacho Criado trata a ese espacio como una suerte de “*ready-made* arqueológico”, un monumento inútil que le hacía pensar en el acceso vedado a una mastaba o a un zigurat sepultado bajo tierra. En distintos momentos recurrió a la forma de la escalera pero haciendo que perdiera su funcionalidad, señalando que no conducían a ninguna parte ya fuera en *Escala (Espacio triunfales)*, *Excavación* (1971), en el proyecto para el pabellón de España en la Bienal de Venecia de 1978 o en la esculturas en homenaje a Grünewald. También se puede encontrar una conexión con su admirado Marcel Duchamp, concretamente con el desnudo bajando una escalera al que uno de sus vídeos finales rendía explícito homenaje.

The work with the staircase is a subtle game of positive and negative, presentations and modifications of nuances. What we see are stairs leading nowhere, a sight most commonly met with disbelief. Nacho Criado treats this space as a kind of “archaeological readymade”, a useless monument that reminded him of the false doors to mastabas or ziggurats buried beneath the ground. He used stairs on various occasions, but he always stripped them of their usefulness, making it patently clear that they led nowhere, as in his *Escala (Espacios triunfales)* (Scale [Triumphal Spaces]), *Excavación* (Excavation, 1971), in the project for the Spanish Pavilion at the 1978 Venice Biennale, and his sculpture tributes to Grünewald. We can also find a link to his admired Marcel Duchamp, specifically in the explicit tribute paid to his nude descending a staircase in one of Criado’s final videos.

FERNANDO CASTRO

S/T, 1975

Untitled

Película de super 8 mm transferida a DVD, color, sin sonido

2' 48"

La cámara en estas muestras de super 8 tiende a esa objetividad indirecta de la que habla Pasolini, un tercer ojo configurado como un espectador presente, al que se coloca en una específica perspectiva y del que se espera que continúe la narración como un diálogo. La cámara es una segunda lengua o el receptor de una pregunta lanzada por el autor, ejemplificada por su cuerpo. Las condiciones mínimas de expresión de los materiales son testadas en esta nueva situación escenográfica, en el que el formato doméstico del super 8, con sus posibilidades de manipulación rápida, encuentran sentido y confieren una calidez íntima a reflexiones especulares sobre procesos rítmicos básicos en el diálogo entre cuerpo y cámara, entre ojo y espectador, entre comienzo y fin de un ritmo. Los procesos de encendido y apagado son paralelos en varias grabaciones, jugando con la charnela de accesible/imposible, real/virtual, sueño/presencia, encontrando que es la barra espaciadora la que determina la capacidad tensa de crear contenido en los materiales.

In these Super 8 films the camera tends towards that indirect objectivity of which Pasolini spoke, a third eye configured as a present spectator that is positioned at a specific angle and expected to continue the narrative as a dialogue. The camera is a second tongue or the intended recipient of a question posed by the author, exemplified by its body. The materials' minimum conditions of expression are put to the test in this new staged situation, where the home-movie Super 8 format, with its possibilities for rapid manipulation, finds meaning and lends an intimate glow of warmth to specular reflections on processes, basic rhythms in the dialogue between body and camera, eye and viewer, the beginning and end of a rhythm. The turning-on and turning-off processes are parallel in various recordings, playing with the pivot action of accessible/impossible, real/virtual, dream/presence, finding that the space bar is what determines the tense capacity to create content in materials.

MIGUEL COPÓN

Trasvase, 1977

Decantation

Películas de super 8 mm transferidas a DVD, color, sin sonido

Loop

Parábola sobre el tiempo: presentar el movimiento como quietud. La velocidad del fluido, por su cohesión molecular, coagula el transcurso del tiempo, atrayéndonos de manera hipnótica, al igual que un movimiento irregular, o algo que excede en perfil sublime nuestras expectativas, nuestra atención se fija en ello, al tiempo que descansa, pues la espera se comporta en el mismo modo que el agua: se moviliza cuando algo parece que crea un horizonte para nosotros, cuando algo ha de ser concluido en alguna dirección. La espera silente, entendida como proceso de meditación extrema sobre materiales que han sido dejados ser, con la dificultad que ofrece detener nuestras expectativas, es una marca estética de Nacho Criado, el abandono, la ruina, el fracaso, son condiciones de un discurso liberado, que ya no espera, sin miedo ni esperanza. Tan solo un paso. Merece la *pena* nacer por oír pasar el viento, diría Pessoa.

A parable about time: presenting movement as stillness. The velocity of the fluid, due to its molecular cohesion, coagulates the flow of time, drawing us in hypnotically like an irregular movement or something sublime beyond our expectations; our gaze is glued to it, even as it rests, for the wait has the same behavioural qualities as water: it becomes mobile when something seems to create a horizon for us, when something must be concluded in a given direction. The silent wait, understood as a process of extreme meditation on materials that have ceased to exist, with all the difficulty inherent to putting our expectations on hold, is one of Nacho Criado's aesthetic trademarks; abandonment, ruin, failure are conditions of a liberated discourse that no longer waits, fears or hopes. Just one step. Being born is worth the *trouble* just to hear the wind blow, Pessoa would say.

MIGUEL COPÓN

Amnesia de la memoria, 1974

Películas de super 8 mm transferidas a DVD, color, sin sonido

Loop

Resumen especular, es ojo porque te ve. Las reflexiones sobre Rothko, la reducción intensiva de las condiciones de investigación sobre materiales de sus primeras piezas oxidadas por el tiempo o englutidas por los agentes devoradores se complementan con recorridos fotográficos, cuadernos y bitácoras de proyectos y singladuras y la preparación de viajes que ocuparán toda su vida. *Ojo* es un resumen de las condiciones de percepción que se apunta como base para la obra *Film*, de Beckett, donde se ilustran las teorías de Berkeley, “*esse est percipi*”, a través de un Keaton ciego que huye de su literal captura. El ojo se esconde al mostrarse mirando, a través de un hueco duchampiano, como si, emulando a Alicia, hubiéramos atravesado el soporte reflexivo y nos encaráramos a lo que nos mira. El ojo que ves es el ojo de la cámara que te ve y crea tu ojo. Puesta en abismo de ese ser percibido y percibir como eje de todo pensar, de toda espera, de toda condición. En otro de los títulos del autor “La mente abierta, la visión opaca”.

In specular summary, it is an eye because it sees you. The reflections on Rothko, the intensive reduction of the conditions of research on materials in his early pieces, rusted by time or gobbled up by devouring agents, are complemented by photographic routes, notebooks and logs of projects and feats and preparations for journeys that he would spend his whole life taking. *Ojo* (Eye) is a summary of the conditions of perception that formed the basis of Beckett's work *Film*, in which a blind Keaton fleeing from literal capture illustrated Berkeley's theory of “*esse est percipi*”. The eye hides as it reveals itself peering through a Duchampian hole, as if we, like Alice, had passed through the reflective support and come face to face with what is staring at us. The eye you see is the eye of the camera that sees you and creates your eye. *Mise en abyme* of that perceived being and perception as the core of all thought, all waiting, all conditions. To borrow another of the artist's titles, “Open mind, opaque vision”.

MIGUEL COPÓN

La voz que clama en el desierto, 1993

The Voice of One Crying in the Wilderness

Vídeo, color, sonido

2' 8"

Esbozo, apunte videográfico. Al igual que ocurre en el dibujo, asomo hacia un medio de presentación novedoso en aquel entonces, producto de una invitación institucional a un grupo de artistas generacionalmente no vinculados a la infografía para intentar traducir sus poéticas a la especificidad naciente de la construcción numérica. Mientras que el resto de las aproximaciones traducía el lenguaje anterior, Nacho se concentra en las posibilidades de narración tridimensional dentro de su relato de la *Cordillera Alpina*, esbozando cuestiones tan interesantes como el sobrevuelo, la ambientación sonora, la especialidad escultórica y el movimiento confuso, en donde quedan como apuntes un trato de la corpuscularidad, la lógica borrosa, la ubicuidad de la visión, de la soledad frente a la imagen.

Sketch, videographic note. As in the drawing, a first peek into what was a novel medium at the time, the product of an institutional invitation issued to a group of artists with no generational ties to infographics in order to attempt to translate their poetics into the nascent specificity of numerical construction. While the other proposals translated the old language, Nacho focused on the possibilities of three-dimensional narration in his tale of the *Cordillera Alpina* (Alpine Range), delineating such fascinating themes as overhead flight, sound environments, the speciality of sculpture and blurred motion, where musings on corpuscularity, hazy logic, the ubiquity of vision and of solitude become mere side notes when faced with the image.

MIGUEL COPÓN

***Pasaje en piscis*, 1983-2006**

Passage in Pisces

Vídeo, color, sonido

16' 25''

Pasaje es Piscis es una hipótesis de trabajo que confirma que ése es el exacto método de construcción de las piezas de Criado. Las obras poseen una existencia latente, independiente de sus muestras parciales, que es visitada y actualizada por el autor en función de las posibilidades, contextos y tesituras de cada momento. Las piezas no poseen una fecha cerrada, sino que indican el periodo de su primera concepción y su adaptación a un escenario concreto, desde el escenario original, la memoria. La pieza en video narra varias secuencias temporales de reconstrucción de una pieza definitivamente inacabada, como todas, en un proceso de adaptación virtual al espacio del Matadero de Madrid. Reflexión teórica virtual que ahonda en la poética del fracaso creando un documento que se constituye como nueva obra, con una virulencia extrema. Construir la obra de manera novelada, como un espejo recorriendo el borde de un camino, en el pasaje de los recuerdos concretos a la memoria extendida.

Pasaje en Piscis (Passage in Pisces) is a working hypothesis which confirms that this is the precise construction method of Criado's pieces. The works have a latent existence, independent of their partial samples, which is revisited and updated by the author according to the possibilities, contexts and mindsets that exist at that time. The pieces do not have a date of completion; they only indicate the period in which they were first conceived and their adaptation to a specific setting, from the original setting, memory. The video piece narrates various temporal sequences of the reconstruction of a work that, like all of them, is definitively unfinished, in the process of being virtually adapted to the space at Matadero de Madrid. A virtual theoretical reflection that explores the poetics of failure, creating a document that acquires the status of a new work, with extreme virulence. Constructing the work in a novelesque way, like a mirror moving along the roadside, in the passage from concrete recollections to extended memory.

MIGUEL COPÓN

Trasvase, 1977

Decantation

Edición múltiple

Caja de cartón (31 x 16,5 x 8 cm.) con dos botellas de vidrio.

5 fotografías. 13 x 15 cm. c/u.

Trasvase. Proyecto obra serialable (60 ejemplares) + serie fotográfica, 1976

Decantation. Project for a potentially serial work (60 copies) + photographic series

Boceto de la edición múltiple

28,5 x 20 cm.

Dada, 1971-1980

Edición múltiple

Caja de cartón, 8 x 8,5 x 8 cm.

Dado de madera, 7 x 7 x 7 cm.

Dada, 1971

Boceto de la edición múltiple

29,5 x 21 cm.

Cazadores furtivos, 1978-88

Poachers

Boceto de la edición múltiple

22 x 30 cm.

Nacho Criado realizó algunas obras de edición múltiple. Tanto *Trasvase*, donde utiliza su recurso recurrente de las botellas, como *Dada*, un dado cuyos puntos son agujeros, tienen algo de vuelta de tuerca sobre el *ready-made* duchampiano, mientras que *Cazadores furtivos* sigue la senda de obras relacionadas con su lapidaria frase “Ya no existen presas, sólo cazadores furtivos”.

Nacho Criado produced a few multi-edition works. Both *Trasvase* (Decantation), where he used the recurrent bottle theme, and *Dada*, a die with holes instead of dots, are something of a twist on the Duchampian readymade, while *Cazadores furtivos* (Poachers) follows the example of other works related to the categorical statement, “There is no more prey, only poachers”.

Opinión standard, 1975

Standard Opinion

Pieza sonora en cinta de casete transferida a mp3, 10'

Propuesta de Opinión standard, 29,5 x 21 cm.

Una de las facetas menos conocidas de Nacho Criado son sus piezas sonoras. En este caso, el artista entregaba a varias personas las instrucciones o “propuesta” de *Opinión Standard* para que las fueran contestando y grabando en una cinta de casete.

One of Nacho Criado's least-known facets is his sound pieces. In this case, the artist gave various people the instructions or “proposal” of *Opinión Standard* and had them provide answers and record them on a cassette tape.