

## In Camera



Tony Cragg en el taller del EKWC

## Tony Cragg

Soy inglés. Nací en 1949 no muy lejos de Liverpool. Mi abuelo era granjero y mi padre ingeniero y estuvo diseñando circuitos eléctricos para aviones toda su vida. Fue de esa generación que creía que la ciencia y la tecnología podían resolver todos nuestros problemas, y creo que yo crecí más o menos con la misma actitud al menos hasta los 15 ó 20 años de edad.

En un momento dado fui a una escuela inglesa donde todos los niños tenían pequeñas radios japonesas y solíamos

escuchar radio Luxemburgo, lo cual en aquel tiempo era una cosa extraordinaria. Cuando un día de cumpleaños mi padre me preguntó qué quería, no me fue difícil decidir. Le dije que quería una pequeña radio, y él me replicó ¡yo mismo te haré una!. Él era un hombre de palabra y un año más tarde, en mi siguiente cumpleaños, recibí la radio que había hecho para mí.

La radio no era tan pequeña como la de los otros chicos; era aproximadamente del tamaño de un ladrillo y tenía dos proble-

mas: uno que cuando uno estaba en el dormitorio, una radio pequeña tenía la ventaja de que se podía meter debajo de la almohada cuando se apagaba la luz y, otro, que mi radio sólo recibía la BBC Home Service y para conseguirlo necesitabas mantener dos cables por encima de tu cabeza. A los 11 ó 12 años, pequeños sucesos como éste comenzaron a hacer zozobrar mi fe en la tecnología. Más tarde, a finales de los sesenta, cuando tenía 18 años comencé a trabajar en un laboratorio donde era, con diferencia, el más joven de todos. Como todos sabemos éstos eran años gloriosos, buena música de rock, sucesos políticos y en cierto sentido, especialmente en Gran Bretaña, de alternativas. Aunque al final no se consiguieran.

A pesar de las circunstancias yo sentía que trabajar en un laboratorio era aburrido, visualmente sin interés, por no hablar del olor, y probablemente comparable a trabajar en una pescadería. Cuando la gente se largaba era cuando tú te dabas cuenta que habías estado trabajando con productos químicos todo el día. Cuando me quedaba sólo comenzaba a hacer dibujos y cosas así. Por primera vez -pues, particularmente, no me habían incentivado en ello ni en casa ni en el colegio- comencé a interesarme por el arte, no en un sentido histórico, sino como algo interesante qué hacer con mi tiempo.

Decidí dejar el laboratorio y hacer algo más antes que perseguir algo con la ciencia. Tuve la posibilidad de ir a una escuela de arte en el Oeste de Inglaterra, lo cual fue realmente una experiencia fantástica. Por primera vez estaba con el grupo de jóvenes, más liberal y qué conocía más de arte, con el que había estado jamás. El primer año hice un curso general y al terminar éste encontré un trabajo en una fábrica cerca de Bristol, donde hacía las piezas fundidas de los motores eléctricos. Fue una experiencia fantástica para mí porque actualmente, la fábrica donde trabajábamos, es un hall muy grande de 200 ó 300 metros de largo, muy alto y muy negro. Nosotros trabajábamos 10 horas por la noche, pues había turno nocturno. Recuerdo la forma de hacer



Fotografía del taller: Els van den Boorn

los moldes en arena: se disponían encima de un anaquel y el metal se vertía en ellos. Los moldes se movían muy despacio por el corredor para su enfriamiento aunque a veces alguna vibración provocaba que alguno se cayera al suelo. Las piezas al rojo vivo caían a un lado y la arena al otro, quedando un colosal cráter de arena negra. Era un oficio que me encantaba, muy físico, de mucha tensión. De alguna manera, el propio proceso con los materiales lo encontraba increíblemente excitante.

Cuando volví a la escuela de arte, a otra diferente, en Wimbledon, comencé un curso de pintura que me resultó muy incómodo. Me sentía demasiado encasillado, demasiado tenso, poco relajado, simplemente por estar delante de un caballete y pintar un cuadro o hacer un dibujo junto a 30 personas. Sentía que era una actividad aburrida y pensé que quizá no era realmente lo que quería hacer. Era justamente lo contrario del recuerdo que tenía de la fábrica, sentía una especie de deseo de encontrar aquella energía, esa dinámica de los materiales con los que empecé a hacer mis propios objetos, los cuales no podrían llamarse hoy en día esculturas, pero por lo menos había empezado a trabajar con un material, usando procesos de trabajos como piezas de cuerda anudada durante tres semanas, hasta que conseguí una gran cantidad de ellas para empezar a trabajar. Después de hacerlo por algún tiempo, oí hablar del Arte Povera y, por casualidad, encontré un catálogo que de hecho

fue un suceso significativo para mí, porque realicé las cosas que obviamente me interesaban, trabajando en un simple nivel perceptivo con los materiales, intentando inventar con ellos algún tipo de significado, algo parecido a los trabajos del grupo llamado Povera. Fue una experiencia ambivalente el descubrir estas cosas. Por un lado, me sentía protegido, porque obviamente había un montón de gente en ello con intereses similares. Pero por otro lado, mis primeras realizaciones eran justamente las mismas que las de ellos y ellos estaban ya formulando una posición, eran ya un grupo identificable de artistas que exponían sus trabajos. Pienso que, a lo largo de los setenta, los admiraba tanto y estaba tan influenciado por los trabajos del Arte Povera y en particular por los minimalistas, que vi en el periodo de 1973-75 el momento de intentar formular mi propios intereses más allá de dicha influencia.

En 1975 estaba todavía trabajando en la escuela de arte y gasté siete años peleando desde la protección ofrecida por las escuelas de arte inglesas y al final (alrededor de 1976-77) comencé a hacer las primeras cosas, que sentí como mi primer trabajo, mis primeros descubrimientos.

Algunas de las actitudes latentes del trabajo iban directamente en contra de esta generación que acabo de describir. Había también un sentimiento general de que el trabajo de estos artistas estaba sutilmente dormido en un género formal. Uno quería ver más contenido y quizá más subjetividad y, de hecho, hacia el final de los setenta, hubo una nueva explosión de energía entre una nueva generación de artistas que llegaron a hacerlo evidente. No estaba basada en el trabajo de aquellas personas, sino básicamente en la forma de pintar, primero los pintores italianos, después los alemanes y al final de los setenta había una nueva dinámica y un nuevo deseo de pruebas y cambios respecto a las tendencias generales.

En 1977 me mudé a Wuppertal en Alemania y comencé a realizar una serie de trabajos utilizando materiales encontrados. La razón de ello fue su origen, en parte, en

estuos económicos. Algunos de los materiales que usé en ese tiempo fueron fragmentos de plástico. Un trabajo era muy importante en el tiempo y simplemente consistía en un montón de fragmentos de plástico, de los bancos del Rhine, coleccionados. Era un simple espectro que iba del azul al rojo. El trabajo intentaba establecer una relación con el de Richard Long, alguien con quien trabajo y a quien admiro mucho, pero al mismo tiempo sentía la necesidad de ir un poco más allá. La obra tenía por título *New stones Newton's tones*. No me gustaba el hecho de que fuera rectangular y posteriormente decidí usar una específica pieza como plantilla, al principio era un pequeño Indio Rojo bailando. Cogí la forma del pequeño Indio Rojo y lo representé en el suelo con plásticos rojos. La relación entre el objeto, la imagen y el material era interesante.

En ese momento comencé a hacer exposiciones. La primera vez viajé por Europa y fui a Estados Unidos. Muchas de las exposiciones estaban basadas sólo en el hecho de ir a alguna parte, no en ideas ni materiales, simplemente miraba el espacio, la ciudad, intentaba comprender algo sobre la

Portada del catálogo



*"Desde octubre de 1992 hasta enero de 1993 Tony Cragg ha estado trabajando en el EKWC en una serie de obras que ofrecemos en este volumen. Son el resultado de un proceso más específico y planeado que la experiencia en Heusden. Más reflexivo, más atento al detalle, realizando referencias directas a la historia de su propio trabajo. Hay también más humor". (Xavier Toubes)*

estructura de ella y después realizar la obra para la exposición. De hecho, fue una época fantástica para mí. Hice esto hasta 1982 por placer. Fue algo muy satisfactorio durante un tiempo, el único problema era que después de un cierto periodo de tiempo estaba muy cansado. Es muy difícil viajar todo el rato y reinventarse a sí mismo. La capacidad de aprendizaje de la actividad cada vez era menor, hasta cierto punto, porque cuando tenía que hacer una exposición empezaba por planear un repertorio de posibilidades de cómo podría hacer las cosas. Esto es algo que no añoro, porque lo que realizaba tenía que desarrollarlo mucho más en mi estudio y con tantos cambios caí en crisis.

Es muy fácil empezar, hacer exposiciones como artista. El mundo está hambriento de nuevos artistas y si se ve a un artista emerger, inmediatamente es solicitado por las galerías y los medios y eso ocurre muy deprisa. Pero a los pocos años los artistas han de aprender a desenvolverse con su trabajo usando su energía inherente, intereses e inquietudes, independientemente de las influencias externas.

Mis inquietudes e intereses siguen siendo el objeto y los materiales que producimos, que la humanidad ha producido fuera del mundo natural, para intentar averiguar algo sobre las relaciones con dichos materiales y objetos. La razón de ello es simplemente que el lenguaje y el pensamiento

que tenemos sobre las cosas naturales, como la madera, las piedras o el fuego, es una especie de burbuja de información y asociaciones. Las cosas tienen sus cualidades físicas, unos aspectos que aportamos de este objeto: su historia, mitología, significado y estética. Hemos crecido durante millones de años en el mundo natural, hemos tenido tiempo de desarrollar una relación con los objetos, pero por la manera y la velocidad en la que hemos producido nuevos materiales y objetos no hemos tenido tiempo de desarrollar una relación significativa con ellos. Intentar darle a las cosas más significado, mitología y poesía, es el claro cometido del arte en este siglo.

Históricamente esto parece comenzar con Duchamp pero no es necesariamente cierto. Existe una maravillosa carta de van Gogh a su hermano que describe, sencillamente, un paseo a través de un paisaje lleno de extraños objetos, formas y colores. Es una descripción de su paseo por el basurero local. Ello muestra que incluso los artistas del final del siglo 19 tuvieron conciencia de que el mundo no era ya tan natural sino que estaba poblado de otros objetos. En efecto, los productos de la sociedad industrial comenzaban a provocar un impacto estético.

Mirado de forma general, se puede ver esta tendencia como si fuera un número de posibilidades, un proceso nominativo. Al final del siglo pasado había sólo un pequeño grupo de materiales con los que poder hacer esculturas y eran todos naturales. Sin embargo ahora, después de cien años de nominación, podemos usar casi cualquier cosa para hacer esculturas, cualquier material puede usarse como portador de información. Esto ocurre no sólo con los materiales sino también con las técnicas -se puede pasear el arte, escupir al arte, amar el arte- y las posibilidades formales. Hemos tenido muchos nuevos medios como el vídeo, happenings e instalaciones; salas rojas, salas negras, salas de tierra, de agua o llenas de caballos. Muchas cosas han



**In Camera.** Obra de cerámica de gran formato expuesta en el EKWC  
Fotografía: Peer van der Kruijs

sido nombradas como posibilidades formales. También, en términos de contenido y uso con los que uno puede hacer arte, ha habido muchas adiciones importantes. El problema es que en un mundo finito hay sólo finitas posibilidades y en estos momentos me parece irrelevante descubrir un nuevo material para hacer arte, aunque todavía ocurre y es bonito cuando sucede pero ya no parece la principal motivación. En los ochenta se comenzó a hablar sobre "postmodernismo", el cual creo que es una forma de describir un estado de crisis, causado, pienso, por el hecho básico de que el significado del método, o la estrategia de hacer arte en este siglo, era el inicio de salirse de la corriente. Y eso porque no había demasiadas cosas sin nombrar. Así, se podría decir en este momento que el arte debe ser otra cosa. Antes tenía que versar sobre la calidad del contenido y el significado, pero algunas veces incluso significar es, creo yo, problemático, pues ello eclipsa otra cuestión, una cuestión que podría parecer poco moderna, la cuestión sobre el sentido. No nos gusta interrogar la cuestión sobre el sentido de las cosas, pues rápida-

mente llegamos a la siguiente cuestión ¿cuál es el sentido de ser? y ésta, como todos sabemos, es una pregunta que causa una gran perplejidad. Pero incluso si uno no trata de plantear esta cuestión directamente, lo cual no se puede y posiblemente no se debe, pienso que es esencial que esta cuestión básica, sobre el intento de hacer sentido, debería continuar en el presente aunque sólo fuera atmosféricamente.

Yo siento que todos los materiales y técnicas que han sido descubiertos, así como formas y alfabetos que se usan para formar palabras, crean un nuevo lenguaje, un nuevo lenguaje visual, que puede usarse para describir el complejo mundo en el que existimos. Y esto es complicado y llegará a ser más complicado en el futuro y describiendo y haciendo cosas más incomprensibles llegaremos a un nuevo conocimiento. ¿Por qué es tan importante encontrar un nuevo lenguaje? porque parece que el lenguaje con el que hablamos diariamente está gastado, exhausto, reducido a un banal utilitarismo dictado por el comercio y otros sistemas de poder. Sólo se han consi-

derado dos aspectos de este problema para comprender que no se puede dejar la creación del lenguaje a los intereses utilitarios. Primeramente, está el hecho de que la palabra "poesía" puede, o debe todavía, ser mirada como el cortante filo creativo del lenguaje, pues originalmente era una palabra griega que significaba "crear" y no era exclusiva de la palabra escrita o hablada. Y en segundo lugar, esta filosofía "del amor al conocimiento", ha sido largamente definida por el lenguaje. La idea es que lo que uno piense lo hable y viceversa. Esto da a la palabra hablada un rol extremadamente dominante para describir el pensamiento y el conocimiento. El problema que tengo con ello es que cuando sueño no sueño palabras sino imágenes y colores, y por eso hay un fantástico lenguaje disponible. Un lenguaje que se forma y se expresa a sí mismo en el mismo nivel sensitivo con el que percibimos. Una pintura, una imagen o una forma no puede ser expresada con mil palabras ni con un millón. En adición, asociado a nuestra percepción tenemos un enorme vocabulario de respuestas, incluso la más pequeña y sutil de las cosas puede ser una respuesta en sentido erótico en el mundo en que vivimos. De eso se trata realmente cuando hacemos esculturas o miramos esculturas. Intentar entender el mundo físico y usarlo como un lenguaje es realmente un signo del amor y respeto por el material en el que subsistimos y estamos hechos.

*Este texto corresponde a una charla que el 17 de diciembre de 1992 Tony Cragg dio en el European Ceramics Work Center sin diapositivas. El texto y las fotos se han extraído del catálogo Tony Cragg In Camera y traducido por Conbarro, con la autorización del director del EKWC Koof de Jong. Desde aquí nuestro agradecimiento.*



**In Camera.** Detalles. Fotografía: Peer van der Kruis