

Metamorfosis como fenómeno estético en la escultura de Tony Cragg

Metamorphosis as a aesthetic fact in Tony Cragg's sculpture

GUILLERMO AGUIRRE-MARTÍNEZ
Universidad Complutense de Madrid
guillermo-aguirre@hotmail.com

Recibido: 12 de abril de 2012

Aprobado: 9 de mayo de 2012

Resumen

A través de la obra de Tony Cragg (Liverpool, 1949), vamos a acercarnos a una propuesta escultórica tendente a mostrarnos formas a medio camino entre lo orgánico y lo inorgánico. De este modo, perfiles humanos se van a confundir con contornos ajenos tanto a la representación como a la abstracción. Lo metamórfico, lo no formalizado, se comprenderá como fenómeno verdadero frente a una elaboración apolínea apenas esbozada.

En consecuencia, caos y orden, fondo y forma, convergerán en un único cuerpo nunca descifrado por completo en tanto que su absoluta descentralización va a dotarle de una plurivalencia singular, haciendo de la obra un perfecto exponente de las búsquedas estéticas realizadas desde el ámbito de la plástica contemporánea.

Palabras clave: Tony Cragg, abstracción, metamorfosis, escultura.

Aguirre-Martínez, G. (2013): Metamorfosis como fenómeno estético en la escultura de Tony Cragg. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (2) 247-259

Abstract

Tony Cragg's work is developed by means of sculptures between organics and inorganics models. Neither representation nor abstraction will be valid for defining Cragg's human forms. Metamorphic objects will be employed and understood as a real-world phenomenon compared to an Apollonian tendency perceived as false. Thus, the spiritual-dynamic will be imposed on a bourgeois, static idea of the aesthetic experience, which will be depicted as a passing, fleeting moment.

As a result, all we can see in Tony Cragg's sculpture is a unique object hardly noticed due to its constantly transformation and its multiple faces in line with aesthetic proposes of contemporary sculpture.

Key Words: Tony Cragg, abstraction, metamorphosis, sculpture.

Aguirre-Martínez, G. (2013): Metamorphosis as a aesthetic fact in Tony Cragg's sculpture *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (2) 247-259

Sumario: 1. La forma disolutiva como modelo propio de la estética contemporánea, 2. Noción de metamorfosis en la escultura de Tony Cragg, 3. Conclusión final. Referencias

1. La forma disolutiva como modelo propio de la estética contemporánea

Una comprensión de la obra de arte como objeto dinámico, como modelo inacabado e inacabable en tanto que cuerpo orgánico y vivo, en constante superación de su singular forma y tendente a exponer de modo explícito el doble proceso de disolución y coagulación del que participa, comenzará a emerger con fuerza a partir del cisma surgido a raíz de la brusca renovación de valores con que la corriente modernista dio paso a las primeras vanguardias ya a inicios del siglo XX. Estas transformaciones llegarían acompañadas, en el ámbito de la plástica, de una serie de conceptos proclives a comprender la obra de arte como objeto natural, como fruto del espíritu absolutamente original, de modo que la concepción de la creación como segunda realidad pasaba a perder fuerza en detrimento de su validez como realidad primera y plena de individualidad. La obra, de este modo, pronto se presentaría desde su singular presencia y no ya desde su imitación de un mundo exterior del que ahora ella también formaba parte. Cada realización artística, en consecuencia, se generaba como objeto plausible de gozar de cualquier nueva forma o estructura, siempre de acuerdo con ciertas proporciones que ponían en relación la creación espiritual con unas leyes naturales estudiadas por el artista y orientadas, en último término, a la renovación de la conciencia estética de la época.

Las concepciones que Wassily Kandinsky desarrolló en torno a la obra de arte van a resultar definitorias en lo relativo a las cuestiones que en este punto iremos tratando:

Each genuine new work of art expresses a new world which has never before existed. Thus every genuine work constitutes a new discovery. A world which was not known up to this point takes its place alongside the world that we know already. Every genuine work of art must announce: 'Here I am' [Cada nueva y original obra de arte expresa un nuevo mundo hasta entonces no existente. De este modo, toda obra original constituye un nuevo descubrimiento. Un mundo desconocido hasta ese momento toma su lugar junto al mundo que conocemos. Cada obra de arte original debe anunciar: 'Aquí estoy'] (Watts, 1986: 239-240).

Toda realización será comprendida como un nuevo ser llegado al mundo y, por lo tanto, como individualidad poseedora de belleza por sí misma, sin que deba influir en lo relativo a este último juicio su mayor proximidad o lejanía con el mundo de formas e ideas estéticas hasta entonces observado. Por otra parte, la comprensión de la obra como ente orgánico cobrará vigor con el renacimiento de la noción de autogeneración material, sin que esta idea se muestre necesariamente enfrentada a una espiritualidad definida. Sin extendernos en esta cuestión, cabe señalar el advenimiento en torno al cambio de siglo de unas nuevas propuestas religiosas vinculadas a un misticismo paulatinamente recuperado por una serie de doctrinas herméticas y órficas que el artista, gustosamente, habrá de asimilar, caso del antroposofismo de Rudolf Steiner o el teosofismo de Helena Blavatsky, quien ya en 1888 indicará en su obra de carácter iniciático *The Secret Doctrine* la siguiente afirmación: “Everything is the product of one universal creative effort [...]. Everything is organic and living, and therefore the whole world appears to be a living organism” [Todo es el producto de un esfuerzo creativo universal [...]. Todo es orgánico y viviente, y por lo tanto el mundo entero se presenta como un organismo vivo] (Blavatsky, 1994: 281).

La noción de metamorfosis, de la mano de este recién aludido florecimiento espiritual, acompañará en todo momento unas ideas en torno a la creación desde entonces asentadas permanentemente en el seno del artista hasta el punto de echar por tierra aquellos planteamientos orientados a la plasmación de una realización totalmente acabada, cristalizada, quedando el arte como proyección de una humana necesidad llamada a consumir la sustitución de una religiosidad apagada, por una estética de aires trascendentales y, por ello mismo, fracasada en tanto que su intento de rebasar sus límites naturales vendrá acompañado de la imposibilidad de consumir el salto a lo trascendental desde un ámbito puramente estético. El arte, como fusión de opuestos dada su situación entre lo fugaz y lo perenne, se mostrará capacitado de cara a preparar la experiencia religiosa, pero en ningún caso posibilitado de propiciar el salto hacia dicha trascendencia desde la materialidad de la obra, dado que esta incursión hacia lo espiritual requerirá del despojamiento último de toda realidad sensible en tanto que la mera representación del proceso de metamorfosis material no vendrá a satisfacer los deseos metafísicos propios de quien comprende lo absoluto como disolución completa de la individualidad. Por todo ello, el mundo anagógico, simbólico, retratado por el fenómeno estético, podrá comprenderse como apertura hacia un sentir espiritual, sin duda, pero nunca como feliz superación de ese último marco, pues la convicción religiosa debe preceder a la elaboración estética de cara a la feliz realización del consabido salto hacia lo trascendental.

Por otra parte, la creación, a través de su naturaleza dinámica, participará de una traslación entre diferentes formas o configuraciones naturales, tal y como desde las vanguardias nos propondrá la escultura de Jean Arp o, ya en fechas recientes, la tarea realizada por Tony Cragg. Cabe decir que cuanto prevalezca en torno a este modo de construir, será un espíritu de transformación constante en la medida en que al artista, desde su deseo de aproximarse a lo verdadero, “le importa más la naturaleza naturante que la naturaleza naturada” (Klee, 2008: 29), pues, como el mismo Klee consignará en otro pasaje, el ser de la forma es el devenir, “y la forma como apariencia no es más que una maligna aparición, un peligroso fantasma. [...] La forma es fin, muerte. La formación es vida” (Klee, 2008: 70). La comprensión de un orden estático, en definitiva, comenzará a ser percibida como una reivindicación del dogma, de todas aquellas estructuras propias de un orden vital no creativo, burgués, asentado y acomodado, en contra del cual el artista se levantará reivindicando un orden de fuerzas acorde no a cuanto se ha ido heredando sino a cuanto se va continuamente gestando.

De esta manera, lo no delimitado, lo difuso, lo sometido al cambio, como fenómeno dialéctico acorde con una justicia natural y no con una moral comprendida de manera artificial, encontrará acomodo en esta concepción que el artista observará, dada su naturaleza indagadora, como necesario modelo de desarrollo ético-estético: “Sí, la vivencia tiene algo de vago. [...] Atribuirle contornos, ‘delimitarla’ como se dice, ya es reducirla asimilándola a lo concebible, identificado por hipótesis con la forma conceptual. No es menos criticable el planteamiento inverso, que proyecta la vivencia en la profundidades abismales” (Lefevre, 2006: 245). La primera opción -delimitarla-, como sabemos, nos llevará a la observación de un modelo artificial que, en tanto que ajeno a las leyes naturales inherentes a la dialéctica propia de la materia,

será comprendido como falso, como representante de una apelmazada ortodoxia; la segunda -la incesante transformación de lo fenoménico-, será presentada como estéril abocamiento a un mundo vacío, sin forma, en el que una estática nada se va a proponer como falsa respuesta a cuanto se percibe desde el sordo mundo de la materia.

Tratando de trascender ambas limitaciones, el verdadero creador, según se comprenderá por las vanguardias, participará a través de la obra tanto de una transformación remitente a un orden real y racional, como de una atracción ejercida desde su apego innegable a lo espiritual, tal y como comenta Harriett Watts a la hora de indagar en la obra de Kandinsky:

Spiritual energies reveal themselves in discrete, materialized forms in nature, and the physical universe, which includes man's artifacts, is the means through which the divine spirit may make itself manifest. With each new instant of materialization, the divinity discovers yet another facet to its limitless potential [Las energías espirituales se revelan a través de formas diferenciadas, materializadas en la naturaleza, y el universo físico, que incluye los instrumentos humanos, es el medio a través del cual el espíritu divino se manifiesta. Con cada nuevo instante de materialización, la divinidad descubre otra faceta de su ilimitado potencial] (Watts, 1986: 240).

Podemos comprender en todo este proceso cómo un desarrollo dionisiaco irá -desde poco más de un siglo atrás- desenmascarando una comprensión apolínea del fenómeno estético, de modo que el artista se muestre capaz de poner en relación el universo solar y estático hasta entonces representado, con aquel otro lunar o caótico paulatinamente asentado.

De esta manera, como vamos observando, la clásica noción de inspiración entendida como herencia divina, comprendida desde la realidad de un Dios único de rasgos patriarcales, comenzará a ser sustituida por un modelo de inspiración subterránea, arquetípica, denotativo de un divinidad material de índole pagano y matriarcal, puesto que, desde un acercamiento antropológico, la adoración del universo sensible vendrá a desarrollarse a través de cultos a la Gran madre en los que la presencia de un orden inefable quedará sustituido por una divinidad plural remitente a una religiosidad de naturaleza sensorial. Paralelamente, este desvío desde lo etéreo hacia lo subterráneo va a quedar emparentado con el derrocamiento de una esfera apolínea y representante de la imposición del desarrollo técnico a lo largo de la humanidad, así como, desde su término opuesto, con el advenimiento de un orden neptúneo comprendido en función del constante flujo con que resulta observable el desarrollo de todo lo sensible dentro de una cosmovisión apegada, ya desde las teorías de Rutherford, al dinamismo inherente a la propia materialidad.

En consecuencia, de nuevo dentro de la esfera de la creación estética, formas circulares, remitentes a un orden infinito y en permanente transformación, van a comenzar a desarrollarse como repuesta a una comprensión del universo ahogada en el seno de la historia desde una corriente positivista y mecanizada, impuesta ya con el auge del razonamiento acaecido durante el periodo de esplendor de la Grecia Clásica. Con todo ello, la aproximación a lo permanentemente dinámico, a aquello ajeno a una forma definida o a una idea como fondo de cuanto se observa en continuo desarrollo, terminaría por abocar al arte contemporáneo a un continuo ir y venir sin

fin y sin posibilidad de saltar a lo cualitativo desde lo cuantitativo, presentando de la vida su voluntad pero no su representación, quedando como fruto de este continuo vaivén la plasmación de un vago e informe universo incapaz de solidificar en grandes nociones o pensamientos y, en consecuencia, en grandes realidades o concreciones de esos mismos deseos.

Este arte informe o disuelto, en cualquier caso, podrá comprenderse como desarrollo necesario, ablución pertinente o tabula rasa, de un hipertrofiado orden derribado con fuerza desde un siglo atrás pero combatido con firmeza desde una concepción exclusiva y positiva de la historia; cara y cruz, como señalaba Lefebvre, de una realidad necesitada de la fusión de ambos contrarios de cara a la satisfactoria convivencia de lo humano, lo orgánico, y lo espiritual a un mismo tiempo. Por todo ello, un reino solar, jerárquico, ortodoxo, dominado por la creencia en un utópico estadio ideal, sería combatido por un reino lunar, indeterminado, y ajeno a aquella trascendencia última hacia una idea pura cuyo entrelazamiento con el orden material posibilitaría el hegeliano advenimiento de lo cualitativo desde el reino de la cantidad, de lo meramente material.

Este último término de logrado autoconocimiento quedará abortado en la tendencia dominante de la estética moderna toda vez que el creador no logrará superar la disolución de la individualidad en lo informe, quedando comprendida desde la psicología arquetípica como regresión no superada que habrá de remitir permanentemente al sujeto al mundo insuficiente de los arquetipos, de las formas aún no elaboradas, conformando un arte frecuentemente dominado por el abocamiento ya a lo puramente material, ya a un primer esbozo de superación de esta informidad a través de la forma geométrica. Este hecho propiciará, cabe indicarlo, la asimilación entre una estética contemporánea y aquellas primeras manifestaciones estéticas realizadas en el Paleolítico, en la medida en que no se logrará atisbar la luz propia del mundo preclaro de lo apolíneo, las unas desde el ocaso de cuanto ya gozó de su total esplendor, las otras desde la aurora de cuanto aún se habría de levantar. La presente cercanía estética a lo primario, por otra parte, se presentará como paralelo lógico a su tendencia opuesta, a un arte abocado a la absoluta intangibilidad, al vacío espiritual, dada la ceguera que el solo brillo de lo inmaterial, de lo abstracto, habrá generado impidiendo la reunión plena y lograda de la luz con la sombra que ella misma sustenta.

Dejando de lado este análisis teórico en torno a aquellas dualidades o conflictos entre sustancia e idea, acudiremos de nuevo a la fuerza propia de lo tangible, de lo concreto, para observar cómo los aludidos vínculos con un orden subterráneo van a surgir ya a inicios del pasado siglo para cristalizar en formas vivas comprendidas entre lo geométrico inerte y lo vegetal, o incluso lo zoomórfico, como primera superación de una informidad en su camino hacia lo totalmente individualizado, estadio aún lejano a la plenitud de lo humano entendido a modo de descubrimiento o autoconocimiento del ser como núcleo de reunión entre lo material y lo espiritual. Tomando como modelo la obra del escultor francoalemán Jean Arp, podemos observar cómo la

Sculpture became the means by which he renewed his earlier investigation of biomorphic forms. Suggesting organic growth without defining any specific organism, biomorphic forms capture life [...] and convey its potential for metamorphosis rather than representing any end form of physical development [La escultura llega a ser el medio por el cual renueva sus anteriores investigaciones sobre las formas biomórficas. Sin especificar ningún organismo concreto, sugiere un crecimiento orgánico mediante el cual las formas biomórficas capturan la vida [...] y transmiten su potencial metamórfico en lugar de representar una forma terminada de desarrollo físico] (Watts, 1986: 240).

Esta comprensión relativa a una realización estética surgida del espíritu humano del mismo modo a como el fruto nace del árbol, apoyará, sin duda, su intención de desarrollar un arte vivo y procedente directamente del sustrato arquetípico, en el que ningún conato de racionalización alterará cuanto deviene directamente de un pozo onírico de la obra comprendido como pura naturaleza. En función de estos postulados florecerá una estética biomórfica comprendida como modelo innegable de una escultura metamórfica contemporánea, cuyos modelos, por citar algunos ejemplos, los podremos encontrar en las obras pictóricas de Max Ernst, Yves Tanguy, o en la escultura de Maria Martins, participantes todos ellos de las características ya señaladas que vendrán a emparentar la creación estética con una esfera espiritual de orden lunar o protoformal.

Todas estas nociones permanecerán dentro del imaginario de un periodo que, ya al término de la I Guerra Mundial, se comprendería como incipiente afirmación de una estructura antropomórfica, social, política, etc., en constante renovación a través de la cual un fondo onírico hasta entonces constreñido desbordaba de súbito todo marco para presentarse ante la realidad de forma desnuda y germinal, tal y como indicará el propio término -Earthly Forms- empleado por Arp para designar sus realizaciones escultóricas. Cabe señalar, al respecto, la comprensión que Michel Foucault realizará en torno a este aspecto primigenio como

pliegue en el que el hombre trabaja con toda ingenuidad un mundo laborado desde hace milenios. [El origen] vive en la frescura de su existencia única, reciente y precaria, una vida que se hunde hasta las primeras formaciones orgánicas [...]. En este sentido, el nivel original es para el hombre, sin duda, aquello que le está más cercano (Foucault, 2010: 321),

y como tal, como objeto rescatado de sus estratos preformativos, surgirá la obra poniendo en relación al sujeto creador con un sustrato comprendido como fuente de verdad en tanto que ajeno a una intencionalidad nacida de ideas reiteradas de manera constante desde el esplendor de la ya lejana Antigüedad Clásica.

2. Noción de metamorfosis en la escultura de Tony Cragg

Partiendo de esta comprensión del fenómeno estético como proceso paralelo al desarrollo natural, cabe observar la evolución del artista inglés Tony Cragg (Liverpool, 1949) desde su inicial acercamiento tanto al Arte povera como al Land art, hasta su

posterior aproximación a un modelo de creación que, mediante el empleo de materiales no nobles y la reivindicación de leyes naturales como pauta de su creación, se va a ir adentrando en el mundo de las formas orgánicas de modo similar al defendido por una estética surrealista o, más próxima a nosotros, por un arte biomórfico tal y como podemos observar a través de la obra de Henry Moore. Cabe indicar, por otra parte, la elaboración de una escultura sorprendentemente próxima a la elaborada por Cragg en la obra de Renato Bertelli, cuyo acercamiento a un objeto antropomórfico desde el modelo de la vasija -alternancia lograda entre formas inorgánicas y formas orgánicas-, manifestará en torno a finales del primer tercio del siglo XX una concepción escultórica comprendida desde lo orgánico, donde los conceptos de representación y de abstracción resultarán insuficientes de cara a definir el objeto, abriéndose, no obstante, una brecha en cuanto al propósito mismo de la representación, nacida en los casos de Cragg y Bertelli de ideologías marcadamente opuestas.



Figura 1. Giuseppe Bertelli, *Profilo continuo. Testa di Mussolini*, 1933.
(Imperial War Museum, www.iwm.or.uk)

En lo referente a la concepción del modelo, la obra de Bertelli, del mismo modo a cuanto observamos en Cragg, propondrá un mismo uso del pliegue como gráfica plasmación de un proceso transformativo que logrará representar el perfil de la imagen desde cualquier perspectiva, tal y como podemos apreciar en su conocido rostro de Mussolini (fig.1), denotativo de la permanente ubicuidad del tirano. Más allá de esta asimilación válida en algunos aspectos e ineficaz en otros -aquellos relativos a la ideología, los fundamentos, o la estructura interna de la obra, por ejemplo-, la presente comprensión del yo individual como sujeto poliédrico, la invalidez de la perspectiva única, quedará perfectamente retratada en esta obra paradigmática en lo relativo a una escultura de apariencia afín a la presentada por el artista inglés.

Este último, en su serie *Racional Beings*, se va a aproximar a la forma humana partiendo de unos modelos tendentes a la presentación de cuerpos curvilíneos y orgánicos próximos a los propuestos por las vanguardias casi un siglo atrás. Su experimentación por medio de figuras cóncavas, de formas circulares cuidadosamente calculadas, dará paso progresivamente a modelos antropomorfos en los que va a resultar indiscernible el punto donde se originará un perfil y finalizará otro. En estos casos, los diferentes perfiles quedarán fusionados en formas inagotables, dinámicas, dando la impresión de una constante traslación entre lo formado y lo informado, atravesándose de este modo un cúmulo de contornos que, en definitiva, expresarán un estado de continua e infinita metamorfosis, de constante realización. Al respecto, en referencia a estas propuestas escultóricas, el propio Cragg afirmará:

I always thought that it was erroneous to think of them as portraits; I mean, they're not portraits. We have an ability to look at a cloud and see a face, because we have the enormous facility to recognise profiles and faces, so it's almost inevitable that when there are no faces to look at, our brain is reviving all the time, looking for parameters for two eyes and a nose and a mouth and some ears [Siempre creí que fue equivocado tomarlos como retratos; considero que no son retratos. Tenemos una habilidad para mirar una nube y ver una cara, porque poseemos la enorme facilidad de reconocer perfiles y caras, así que es casi inevitable que cuando no hay caras que mirar, nuestro cerebro las vivifique, buscando parámetros de dos ojos, una nariz, una boca y orejas] (Wood, 2005: 53),

quedando sobre nosotros un objeto cercano pero no abarcado con el término “representación”.



Figura 2. Tony Cragg, *Bad Guys*, 2005. (Foto: Lothar Schnepf)

Como vamos viendo, un orden entre lo realizado y lo desrealizado se va a imponer en estas esculturas denotando una comprensión de la individualidad en continua formación, dándose relieve a una idea dinámica de la naturaleza lejana a la herencia dejada por una escultura clásica, delimitada, representativa de un orden vital más cercano a la idea, a lo apolíneo, que a la materia. Desde estos mismos presupuestos Cragg comprenderá su creación al afirmar que “It [la escultura] gives us the pos-

sibility to engage ourselves with the material without having an ulterior utilitarian motive. So, making sculpture is a very good way of arriving at new emotions and new knowledges” [Ella [la escultura] nos da la posibilidad de interaccionar con el material sin motivo utilitario alguno. Por lo tanto, esculpir es una modo fantástico de alcanzar nuevas emociones y nuevos conocimientos] (Otany, 1997: 107). Cuanto se observe, en definitiva, será una creación más atenta a lo fugaz que a lo eterno, a la realidad sensible y natural del ser que a aquel conocimiento categórico erigido por el individuo mediante su lógica. En este punto, Cragg continuará indicando:

There's an idea that sculpture is something solid and static, and that it's a frozen moment of time [...] However, looking at sculpture somehow the world can suddenly fix up again. [...] There is some sense of passage, there is a sense of flow: there is an intuition of flow in the sculpture. I do like a certain sense of fluidity in the work [Existe la idea de que la escultura es algo sólido y estático, y que es un momento congelado de tiempo [...] Sin embargo, mirando la escultura de alguna manera el mundo puede repentinamente organizarse [...] Hay una sensación de transición, hay una sensación de fluidez: hay una intuición de flujo en la escultura. Me gusta una cierta sensación de fluidez en la obra] (Wood, 2005: 54).

La solidez de la forma se va a hundir así en las aguas amnióticas donde continuamente se generará la creación, constituyéndose así una estética de lo protoformal en detrimento de aquella otra próxima a lo conceptual, a la idea dominante.

Continuando con este aspecto relativo a lo que podríamos señalar como preponderancia de la forma formante sobre la forma estática (Pareyson, 1988), cabe decir que a través de la escultura de Cragg nos vamos a acercar a una representación desde la interioridad del objeto y no ya desde la mera superficialidad con que aquella usualmente se nos muestra. En consecuencia, la superficie o piel mostrada por la figura, como representación última de un aspecto interno, quedará determinada por una tectónica profunda desde donde se regirán las diferentes configuraciones que van tomando los modelos, manifestando una sensación de indeterminación, de aleatoriedad, observable en la cristalización final. Por ello mismo, podemos comprender, junto a Castro Flórez, que las formas de Cragg “se vuelven para dentro de sí mismas -su superficie no es, ni mucho menos, la que vemos exteriormente-, se prolongan en soluciones de continuidad indistinta interior y exterior, adentro y afuera, para prolongarse en un juego de sucesivos pliegues y repliegues” (Castro Flórez, 1995: 62). El propio escultor, en lo relativo a este fenómeno, comprenderá sus esculturas desde la configuración de un eje central que irá vertebrando la forma completa del objeto de manera orgánica, tal y como si diese a entender que cuanto se manifiesta no va a ser sino la coagulación devenida de una vibración cuyo epicentro lo podremos encontrar en el interior de la obra. Desde esta estructura interna, en consecuencia, se ejercerá una presión propagada a modo de ondas, lo que acabará conformando formas circulares organizadas y fluctuantes en torno a un eje oculto a los ojos del espectador. La construcción, de esta manera, quedará desarrollada como por capas, como ensamblaje de formas superpuestas cuya apariencia de unidad, de organicidad, la conferirá la última capa o piel superficial. Esta piel, estrato último del ser, poseerá, como resulta comprensible, una relevancia fundamental en el conjunto ya que actuará a modo de

membrana, de nexos de unión, entre dos órdenes entendidos desde nuestra naturaleza racional como opuestos: uno interno y dinámico, y el otro externo y estático, noción ratificada por el propio escultor: “What had interested me in the sculptures was how an organic, irrational shape married with the rigid geometric element made forms which I found full of exciting references and sensations” [Lo que me interesó en las esculturas fue cómo una forma orgánica e irracional combinaba con el elemento rígido y geométrico dando lugar a formas que encontraba llenas de referencias y sensaciones emocionantes] (Cragg, 2005: 56). Lo liminar, consecuentemente, se convertirá en uno de los elementos centrales de la estética desarrollada por el artista, generando un mundo dual pero aunado desde su interior por una energía latente que va a aproximar su cosmovisión a una teoría de la naturaleza afín a la postulada desde la corriente romántica con el descubrimiento de la protoforma, próxima a su vez a una comprensión de la voluntad dionisiaca como fuente de toda representación.

Esta representación, en su forma estática, firmemente delimitada y constreñida, será tomada por Cragg como reino de lo irreal, de lo falso, motivo de engaño frente a una realidad que superará, con mucho, cuanto pueda manifestar un mero acercamiento sensorial, toda vez que una correcta aproximación a dicha realidad requerirá de una visión interna, espiritual, que permita la integración de toda forma no ya desde su superficialidad sino desde su energía íntima, interna. El creador, crítico con un mundo observado desde la apariencia externa, pugnará así por lograr “an elimination of the difference between natural and artificial reality” [una eliminación de la diferencia entre la realidad natural y la artificial] (Wilmes, 2003: 464), quedando en consecuencia su obra como puerta de acceso desde el orden de lo fenoménico hasta el reino de lo espiritual.

Según vamos viendo, dada esta comprensión de la superficie como membrana de unión entre el interior y el exterior, en la obra de Cragg, la forma, en lugar de constreñir, será presentada como apertura, como ventana a una realidad menos definida y, consecuentemente, más embriagada de caos, de dionisiaca vida. Cuanto Cragg pondrá ante nosotros no será, evidentemente, una forma definida, así como tampoco la materialidad pura de la obra, sino un estrato intermedio comprendido, en palabras del escultor, como un “in-between”, naturaleza formante participe de ambos extremos puesto que aquello que desde nuestra perspectiva se muestra confrontado, desde el interior en el que se mueve el creador se manifestará aunado. Nuestro orden de comprensión dual escapará así a la realidad de la obra, presentándose ésta como ser vivo y dotado de polivalencia al permitir un acercamiento hacia ella desde múltiples y enriquecedoras perspectivas. Al respecto, Jonah Foncé se va a preguntar:

Is Cragg's sculpture of a figurative or rather of an abstract nature? The (un)equivocal reply is a resounding: (none of) both/(n)either. In other words: one feels that this is not a useful category to approach his work, even though it seems that this bifurcation have some bearing upon this work [¿Tiene la escultura de Cragg una naturaleza figurativa o abstracta? La (in)equivoca respuesta es rotunda: (ninguna de) ambas / (ninguna) ambas. En otras palabras, parece que no estamos ante una categoría apropiada para acercarnos a su obra, incluso aunque pareciera que esta bifurcación tiene alguna relación con esta obra] (Foncé, 2000: 15).

Tomando como base esta afirmación, podremos comprender la obra de Cragg de modo análogo a aquel acercamiento propuesto desde la ya mencionada escultura biomórfica en la medida en que se presenta la obra de arte como primera realidad ajena a cualquier otro fenómeno hasta el momento acontecido. La obra se va a erigir, según hemos ido observando, en verdad viviente al mostrar la realidad del mundo desde una pluralidad de diferentes caras, de diferentes acercamientos, todos ellos verdaderos.



Figura 3. Tony Cragg, *Bent of Mind*, 2002. (Foto: Charles Duprat)

3. Conclusión final

A través de estas páginas hemos podido ir atendiendo al esfuerzo realizado por el artista con el propósito de desprenderse de toda una serie de categorías cosificadas y adheridas sobre el objeto creado. En función de esta reificación antivital, una serie de nociones relativas al valor del lenguaje, de los conceptos, o en general de las múltiples representaciones con que se nos presenta la realidad, fueron rechazadas y suplantadas por nuevas configuraciones estéticas ya a inicios del siglo pasado por parte de los componentes de diversos círculos artísticos de tendencia vanguardista.

Estos postulados, claro está, encontraron su consiguiente presentación artística en modelos nacidos a modo de secreciones naturales, de organismos comprendidos como humanas radiaciones espirituales. En esto ha cabido recordar la importancia que el surgimiento de ciertas doctrinas espirituales -teosofía, antroposofía, etc.- tuvo en lo referente a la nueva comprensión de las interrelaciones entre naturaleza y arte. Pronto, la nueva realización artística se comenzaría a observar como superación de un modelo social burgués que vendría a reconciliar al hombre con el dinamismo renovador propio de la naturaleza. El creador, de acuerdo con esta concepción, pasaba

una vez más a ser comprendido a modo de legislador que entrega a la sociedad un objeto, su creación, propuesto como síntesis de verdades al tiempo que como modelo de una belleza aliada más a un fenómeno real que a un antropomórfico e idealizado canon estético.

La escultura de Tony Cragg, en particular aquella desarrollada hacia finales de los años noventa e inicios del presente milenio, va a recuperar y renovar todos estos ideales estéticos presentándose como espacio de reunión, de reconciliación entre diferentes órdenes, manifestando una predilección por presentar lo fluido, lo orgánico, en detrimento de lo estático. El creador propiciará la superación de un falso equilibrio de fuerzas para manifestar, por un lado, una dialéctica encaminada a la consecución de un hegeliano estado de supraconciencia y, por el otro, a la superación de esa misma dialéctica, en la medida en que en la materia va a convivir, junto al mencionado eterno proceso transformador, un permanente eje o axis protoformal comprendido como fuente eterna de todo cuanto será entregado a la metamorfosis sin fin de la materia: “As a sculptor I am a passionate materialist. I believe that everything we know, the reality around us, our intelligence, and even our emotions are aspects of material and that the material is unimaginably complex and wonderful” [Como escultor soy un ferviente materialista. Creo que todo cuanto sabemos, la realidad que nos rodea, nuestra inteligencia e incluso nuestras emociones, son aspectos de lo material y lo material es infinitamente complejo y maravilloso] (Cragg, 2007: 117). Por todo ello, las formas que hemos podido ir observando, serán entendidas desde la doble mirada de Jano bifronte: orientada hacia una naturaleza constantemente generadora-devoradora en lo relativo a uno de sus horizontes, así como, paralelamente, encauzada a la unidad espiritual comprendida como cónclave de reunión de aquello que se muestra disperso a nuestro entendimiento. Esta orientación estética desarrollada por Cragg, por último, podrá ser comprendida como reconciliación lograda de aquellos principios que ya desde Heráclito y Parménides se mostraron divididos en nuestra cultura occidental, dos principios cuyo excesivo distanciamiento llevaría a diversos creadores modernos o contemporáneos, Cragg entre ellos, a buscar su reconciliación en el crisol de su obra.

Referencias

- Blavatsky, H.P. (1994). *An invitation to The Secret Doctrine*. Pasadena: Theosophical University Press.
- Castro Flórez, F. (1995). “*Paisaje nómada*”, en Cragg. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Cragg, T. (2005). *Tony Cragg. Familiae*. Nürnberg: Neues Museum.
- Cragg, T. (2007). “*Cutting things up*”, en *Tony Cragg. Material Thoughts*. Milano: Electa.
- Foncé, J. (2000). “*Upon closer consideration some introductory remarks*”, en *Anthony Cragg: Sculpturen. Sculptures*. Antwerpen: MUHKA.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- Klee, P. (2008). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.

- Lefebvre, H. (2006). *La presencia y la ausencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Otany, Y. (1997). "Interview with Tony Cragg", en *Tony Cragg. Toyota-Aichi*: Toyota Municipal Museum of Art.
- Pareyson, L. (1988). *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.
- Watts, H. (1986). "Arp, Kandinsky, and the legacy of Jakob Böhme", en *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. New York: Abbeville.
- Wilmes, U. (2003). "Anthony Cragg. Living in a material world", en *Tony Cragg. Signs of life*. Düsseldorf: Richter Verlag.
- Wood, J. (2005). "Interviewed by Jon Wood", en *Tony Cragg. Familiae*. Nürnberg: Neues Museum.