

“... while I dig in unexpected corners of our world”

Zur Kunst des Anthony Cragg

Peter Anselm Riedl

„Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern; / Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz, / Auf ein heiliges Rätsel“. Wenn einem im Zusammenhang mit der Kunst Anthony Craggs diese Verse aus Goethes Gedicht „Die Metamorphose der Pflanzen“ in den Sinn kommen, mag hinter der sich aufdrängenden Frage nach dem Verbindenden zunächst mehr die Erfahrung offensichtlicher Uneinheitlichkeit als die Wahrnehmung von Ähnlichkeitsbeziehungen stehen. Man braucht nur einige der jüngst entstandenen Arbeiten ins Auge zu fassen, um einen Eindruck von der Vielfalt der von Cragg entwickelten formalen Möglichkeiten zu gewinnen.

Da ist ein Werk wie „Early Forms: Meander“ von 1998, eine Bronze, die mit ihrer welligen Schalenstruktur den Charakter des Modellierten in herkömmlichem Sinne besitzt und zugleich eigentümlich zwischen Technisch-Gefäßhaftem und Organischem angesiedelt ist. Da ist „Eroded Landscape“, ebenfalls von 1998, eine Assemblage, die sich als mehrgeschossiger Aufbau aus Glasscheiben und mattierten Glasgefäßen diverser Art beschreiben läßt. Da ist weiter „Silent Conversation“ von 1999, ein Ensemble aus Keramik, dem um so mehr Züge einer ins Bizarre gewendeten Chinoiserie eignen, als die beiden unterschiedlich dimensionierten und einander die Rückseiten zukehrenden Figuren so durchlöchert sind, daß ihre Hohlkörperverfassung nachdrücklich zum Sprechen kommt. Und da ist die vierteilige Gruppe mit dem Titel „Calendar“ von 1997, eine Ansammlung von Holzobjekten – darunter Gebrauchsgegenstände wie ein Leiterwagen und eine Stehleiter sowie eine Serie häuschenförmiger Blöcke –, deren Heterogenität dadurch gemindert wird, daß sie mit gewöhnlichen Schraubhaken und -ringen übersät sind; ineinander verfangen, verwahren sie sich andererseits auf drastische Weise gegen ein unmittelbares Berührtwerden.

Nun führt die zuletzt erwähnte Eigenschaft auf eine Spur, die einem dem „geheimen Gesetz“ der Kunst Craggs näherbringen kann. In einem Interview hat Cragg die Haltung Henry Moores – dessen herausragende Rolle für die Kunst der zweiten Generation der Moderne er selbstverständlich einzuschätzen weiß – einmal als zu romantisch kritisiert und bemerkt: „Man kann seine Skulpturen anfassen, was ich nicht sehr mag“, und zwar „weil das Auge befähigt ist, Informationen auf Distanz wahrzunehmen. Eine Fähigkeit, die sich mit haptischer Sensibilität nicht vergleichen läßt“.* Solche Ablehnung des zum taktilen Umgang einladenden Kunstgegenstandes hat eine doppelte Wurzel: den Argwohn gegen zu unumwundene Naturnähe – Henry Moore, so Cragg, habe sich zu sehr „auf das Erlebnis von Strandgut“ beschränkt – und die Skepsis gegenüber der gleichsam unhinterfragten Präsenz einer plastischen Masse.

Nun war es ja gerade Moore, der die Höhle als bildnerischen Wert entdeckt und vielfältig thematisiert hat. Nach dem Verständnis Craggs war diese Art von Höhle aber stets das Ergebnis eines Naturerlebnisses, wie es unserer auf komplexere Wege der Wirklichkeitserkundung und neuartige synthetische Materialien eingeschworenen Zeit nicht mehr angemessen

sei. In der Tat gilt für Craggs Arbeiten eine sonderbare Ambivalenz von Körperhaftigkeit und Körperhaftigkeitsunterlaufung. Bei den genannten Beispielen erscheint plastische Masse nach jeweils anderem, aber auf ein Prinzip verweisendem Modus in Richtung aufs Hüllenhafte, wenn nicht Zugriffsverweigernde, umgestimmt. Und noch ein anderes Moment verbindet – wenn auch auf wiederum sehr verschiedene Weise – die Werke, nämlich die Nutzung von Ausgangsformen, die zumindest grundsätzlich vordefiniert sind, oder von vorgefundenen Materialien. Bei „Meander“ ist der Formenablauf aus Gefäßprofilen entwickelt, „Eroded Landscape“ summiert sich aus industriellem Glasmaterial; „Silent Conversation“ ist dadurch zustande gekommen, daß zwei sich altertümlich gebende Porzellanfiguren aus aktueller chinesischer Massenproduktion mit dem Sandstrahl ihrer Glasur beraubt und siebartig perforiert wurden; bei „Calendar“ bedarf die profane Herkunft der Bestandteile keiner näheren Erklärung. Die bildnerische Leistung läßt sich in jedem Falle als Verwandlung von bekannten Formen in Formen und Formzusammenhänge bislang unbekannter Art verstehen.

Die Serie der „Early Forms“, zu der „Meander“ gleich zahlreichen anderen Werken gehört, hat ihren Ursprung in der Bekanntschaft mit einer vor einigen Jahrzehnten erfolgten paläontologischen Entdeckung. Die Auffindung von Resten urtümlicher Tiere, die einem plötzlichen Vulkanausbruch zum Opfer gefallen waren, ließ Formen ins Bewußtsein treten, die von den uns vertrauten in dramatischem Maße abweichen und folglich die zeitbedingte Relativität menschlicher Erfahrung bezeugen. Was Cragg in den „Early Forms“ eigener Prägung erreicht, ist sozusagen eine auf Archetypen gestützte Verlängerung der Evolution in eine utopisch anmutende Kunstwirklichkeit hinein. Durch eine Art Anamorphose von Vasenformen werden Gebilde von kraftvoller Schlüssigkeit gewonnen: strikt organisierte Bronzen wie „Can“, „Conical Flask“ oder „Transmission“ von 2000, drei Arbeiten, die von gegensinnigen Bewegungsmomenten beherrscht werden, und verwickelt angelegte Stücke wie „Meander“ und „Taurus“ von 1998, „En block“ und „Box“ von 1999 sowie „Rod“ von 2000. Die Titel deuten auf das Verweispotential der Werke, aber was bei „Taurus“ an die Wuchtigkeit eines Stiers oder bei „Transmission“ an die Kapsel einer Umlenkeinrichtung erinnern kann, bleibt in den Grenzen sehr allgemeiner Gestaltbeziehungen. Tatsächlich hat man es mit Formsachverhalten völlig origineller Art zu tun – fern funktionaler Tauglichkeit und dem Organischen auf einer Ebene verwandt, auf der sich Direktvergleiche verbieten.

Die allen Werken der „Early Form“-Gruppe eigene, straff-präzise plastische Form verdankt sich einem schwierigen Herstellungsprozeß. Am Anfang steht jedesmal ein auf einer Scheibe gedrehtes vassen-, flaschen- oder schalenartiges Gefäß, dessen Binnenraum ebenfalls durch einen Rotationskörper geformt ist; von einer median abgetrennten Gefäßhälfte aus sind die Wandungen in kurviger oder welliger Streckung verlängert, bis sie auf eine gefäßhafte Gegenformation treffen. Durch Vervielfachung solcher, an sich schon intrikater Verbindungen können sich ungemein aufwendige Gebilde ergeben. Diese perfekt zu verwirklichen, verlangt den Einsatz von Hilfskonstruktionen aus Styropor, die zwischen den gedrehten Teilen vermitteln und die im zweiten Arbeitsschritt mit einem Gipsmantel überzogen werden. Die den schließlichen Bronzeuß bestimmende, gleichermaßen der Exaktheit wie der Sensibilität verpflichtete Formung bleibt der modellierenden Hand überlassen. Was die Dimension vieler „Early Forms“ erwarten läßt, wird durch die Realität eindrucksvoll bestätigt: Nur ein Werkstattbetrieb mit Manufaktureigenschaften ist diesen herstellungstechnischen Anforderungen gewachsen. Craggs Wuppertaler Atelier hat alle Charakteristika eines arbeitsteilig

s. 31, 33, 29

s. 27, 23, 35, 39

geordneten und maschinell umfassend ausgerüsteten Betriebes. Die Säle, in denen Gußmodelle aus Gips oder synthetischen Werkstoffen gefertigt oder Werke aus allen möglichen Materialien aufgebaut werden, sprengen gängige Vorstellungen vom Arbeitsumfeld eines Künstlers. So gewiß Cragg viele Aufgaben an Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter delegiert: Er ist nicht nur Regisseur, sondern im Großen wie im Kleinen Ideenstifter und Impulsgeber. Erfinderisch nicht zuletzt auch in technischen Dingen, verkörpert er einen Typ des innovativen Gestalters, der sich den Naturwissenschaften ebenso öffnet wie dem gegenwärtigen Kunstgeschehen.

Wenn er im Gespräch bemerkt, daß er in einem Werk wie „Rod“ seine individuelle Antwort auf die Minimal Art formuliert habe, wird die Originalität seines Ansatzes sichtbar: Radikale Verknappung – bei Cragg kann das nur formale Reduktion innerhalb eines immer noch hochkomplexen Formensystems bedeuten! Solche Komplexität mag sich in eine eher geschlossene Gestalt zurückziehen, wie bei „Zufuhr“, einer mit Carbon- und Polyamidfasern armierten Plastik von 1996, die organoide Züge mit technisch-artifiziellen vereint und sich gegen jedes Symmetrieansinnen verwahrt. Und sie kann so heftig auftrumpfen wie die in jüngster Zeit entstandenen und sofort in das Formengedächtnis der Kunstöffentlichkeit eingegangenen „Wirbelsäulen“. „Wooden Crystal“ von 2000 repräsentiert diese Werkgruppe, ein extrem bewegt wirkendes Objekt, das gewissermaßen die entfesselte Spielart einer lotrechten Stütze darstellt oder, wenn man so will, die Turbulenzvariante einer Spiralsäule. Konstruktiv sind die „Wirbelsäulen“, Vertikaltürme aus schräggestellten Ovalscheiben unterschiedlicher Größe und Umrißform. Im Falle von „Wooden Crystal“ sind viele derartige Sperrholzelemente miteinander verklebt, verschraubt und anschließend so verschliffen, daß man ein modelliertes Gebilde vor sich zu haben meint. Was man wahrnehmen kann, wenn man dem eigenen Assoziationsinstinkt folgt, sind Gesichtsprofile, die sich mit wechselndem Standpunkt aus den Konturen herauslesen lassen – und menschliche Profile standen, wie die Entwurfszeichnungen überraschenderweise belegen, tatsächlich am Anfang der jeweiligen Werkplanung.

S. 73

S. 85

Sowohl „Zufuhr“ als auch „Wooden Crystal“ sind für den Blick undurchlässig. Die faktische Massivität von „Wooden Crystal“ wird freilich durch die virtuelle Dynamik der Formgebärde mit allen ihren kühnen Unregelmäßigkeiten aufgehoben. Bei „Zufuhr“ läßt das Fließend-Nachgiebige der Gestalt die Existenz eines luftigen Binnenraumes spüren. Eine acht-einhalb Meter hohe Variante dieses Formtyps – sie steht seit 1996 vor der Stadtparkasse in Wuppertal – hat eine von unten nach oben in zunehmender Dichte durchlöchernde und derart zur atmenden Grenzschicht zwischen Außen- und Innenraum werdende Schale. Solche Porosität ist das Merkmal mehrerer Bronzen, deren Serientitel „Thin Skin“ die Nähe zu Naturhervorbringungen anzuzeigen scheint. Daß „Thin Skin I“ und „Thin Skin II“ von 1997 mit ihren Verwindungen und Ausstülpungen oder „Pothole“ von 1998 mit seiner sich an einer Seite weit öffnenden, blasenartigen Großform freie Inventionen sind, gibt sich der prüfenden Betrachtung aber schnell zu erkennen. Um eine präzise und wirtschaftlich praktikable Lochung der Hüllen zu erreichen, hat sich Cragg ein Verfahren einfallen lassen, das man verkürzt als Bestückung der Sandform mit zylindrischen Rohrsegmenten, die nach dem Guß aus dem Rohling herausgezogen werden, beschreiben kann.

S. 45, 47

S. 49

Durchsiebung als Mittel zur Relativierung der plastischen Masse und Aufbrechung der Grenzen zwischen Außen- und Innenraum kennzeichnet auch Arbeiten aus anderen Werk-

- s. 71 stoffen. „Silent Conversation“ als ein Beispiel aus keramischem Material wurde schon erwähnt, Exempel aus Stein ließen sich hinzufügen. Aus Gips sind die „Forminifera“ von 1996 modelliert. Zum Teil auf dem Boden ruhend, zum Teil von einfachen Stahlgestellen getragen, muten deren von Rotationskörpern abgeleitete Formen wie unheimliche Blow-up-Projektionen ihrer Namensgeber an. Aus den mikroskopischen Foraminiferen, den Urtierchen mit den löcherigen Kalkschalen, die zu den Hauptgesteinsbildnern und Leitfossilien unserer Erde zählen, sind übermächtige Gebilde geworden – markante und gewichtige Formen, die dank ihrer Weißtonigkeit und ihrer Porosität zugleich seltsam ungreifbar und entstofflicht wirken.
- s. 65 Will man einem Werk wie „Secretions“ von 1999 näherkommen, muß man bereit sein, sich in naturgeschichtliche und naturwissenschaftliche Zusammenhänge hineinzudenken. Morphologisch ist „Secretions“ gleich einigen anderen Werken dieses Typs ein bewegt-unregelmäßiges Komposit aus miteinander verschliffenen krummflächigen, welligen, gefalteten und blasigen Formen. Eine kolbenartige Bekrönung mag an einen Kopf erinnern, doch verweist die Mehrzahl der Formen auf eine Kreatürlichkeit, die sich einengender Bestimmung entzieht. Ebenso ungewohnt wie faszinierend ist die Beschaffenheit der Oberfläche: Über und über ist der aus glasfaserverstärktem Kunststoff geformte Grundkörper mit Spielwürfeln beschichtet, und zwar so, daß auch an schärferen Kanten und Ecken nur unerhebliche Fugen entstehen. Den Formen ist sozusagen wie einem lebendigem Wesen ein Code auf den Leib geschrieben, der quantitative Lückenlosigkeit mit aleatorischer Offenheit vereint. Die Spielwürfel, an sich schon Requisite des Zufalls und hier zu Tausenden nach dem Zufallsprinzip an- und übereinandergereiht, bestehen aus einem Material, das Elfenbein imitiert, und sind damit Zeugnisse einer Synthese auf doppelter Ebene.
- s. 79 Es ist interessant, daß Cragg – der vor Beginn seiner künstlerischen Aktivität als Labor-techniker in einer biochemischen Forschungseinrichtung tätig war – auch das Verhakungssystem von „Calendar“ mit mikro- und molekularbiologischen Vorstellungen in Verbindung bringt. Wenn er es im Gespräch mit Phänomenen wie der Zellaggregation oder der Zell-anheftung vergleicht, ist ihm selbstverständlich bewußt, daß Kunst auf Wirklichkeit immer nur metaphorisch zu antworten vermag, doch beflügelt eben das seine formschöpferische Phantasie. Im übrigen läßt die Art, wie in „Calendar“ banale Gegenstände ins Spiel gebracht sind, an frühere Entwicklungsphasen des Künstlers zurückdenken. Fundobjekte, nicht zuletzt aus Materialien ohne besonderen künstlerischen Anspruch und ohne das Gütesiegel der Tradition, waren es, die er schon in den späten siebziger Jahren in Werke von höchster Suggestivität eingehen ließ.
- s. 61 Wie Craggs Imaginationskraft Formen und Stoffe in Bedeutungsträger zu verwandeln versteht, beweist als früheste der in dieser Ausstellung vertretenen Arbeiten „Bodicea“ von 1989. An deren Anfang stand ein traubenartiger Komplex von Kunststoffteilen, der Assoziationen an eine vielbrüstige Magna Mater weckte. Der nächste Erinnerungssprung führte zur keltischen Fürstin Boadicea oder Boudicca; ihr, der Römerbekämpferin des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, und ihren Töchtern wurde um 1900 an der Londoner Westminster Bridge ein Denkmal gesetzt. Es war das Formenpathos dieses historistischen Monuments, das Cragg zu einem Ensemble anregte, in dem sich Weiblichkeits- und Kriegermythos – repräsentiert durch die zahlreichen Brüste und durch ein hölzernes Stangensegment – auf eine Weise begegnen, welche die Interpretationsrichtung anzeigt, ohne sie festzulegen.
- s. 67 Weniger rätselvoll in der Semantik als „Bodicea“ ist „Complete Omnivore“ von 1993, eine

riesenhafte, wie zur paläontologischen Vorführung aufbereitete Gipsparaphrase auf ein menschliches Gebiß, der man die Allesfressereignung ohne weiteres abnimmt.

In Arbeiten wie „Eroded Landscape“ von 1998 und anderen, wie „Pacific“ oder „Glass Stack“ von 1999, zeigt sich Craggs formkombinatorische Gabe von einer poetisch-fragilen Seite. Das Allerweltsmaterial Glas verliert dadurch seine Trivialität, daß die planen Stücke und die Gefäße in Zusammenhänge gebracht sind, die man als Allianzen des Regellosen mit dem Geordneten auffassen kann: Versammlungen von unterschiedlichen, aber doch durch Verwandtschaftsbeziehungen verknüpften Objekten, deren Binnenraum mit dem Umraum kommuniziert und die das Licht zu unendlich vielen Reflexions- und Brechungserscheinungen einladen. Der Brückenschlag zu flüssigen Medien oder, im Falle der eingetrübten Flaschen und Vasen von „Eroded Landscape“, zu einer entrückten Geschichtsdimension ereignet sich ganz intuitiv.

Schon diese, einer durchaus begrenzten Werkauswahl gewidmeten Betrachtungen sollten das herausragende Gestaltungspotential Craggs deutlich gemacht haben. Nimmt man das gesamte Schaffen in den Blick, wird man meiner Überzeugung nach sagen dürfen, daß Cragg, was Besonderheit des Ansatzes und inventive Vielseitigkeit angeht, unter den dreidimensional arbeitenden Künstlern unserer Zeit eine Ausnahmeposition behauptet. Gewiß haben manche seiner Formulierungen ihre Voraussetzungen in Strategien der Klassischen Moderne und der Kunst des mittleren zwanzigsten Jahrhunderts, aber immer erscheinen Fremdanregungen einer Sprache anverwandelt, die unverwechselbar die Craggs ist. Das Geheimnis dieser Unverwechselbarkeit, die auch das Unterschiedliche, ja für das Auge zunächst Gegensätzliche zusammenbindet, ist die – als Basis für die fruchtbare sinnliche Aneignung unersetzliche – kognitive Neugier: „I am continuing to search for more knowledge, while I dig in unexpected corners of our world“, hat Cragg bemerkt.** Und er benennt damit seine Fähigkeit, auf der Suche nach so etwas wie einer von Bewußtheit getragenen Ursensibilität vermeintlich Vertrautes in der Welt neu zu bewerten und Neues aufzuspüren. Es ist dieser Fähigkeit zu danken, daß er das vermocht hat, was einem Künstler äußerst selten gelingt: den allgemeinen Erfahrungshorizont entscheidend zu erweitern – konkreter gesagt: Formen in die Welt treten zu lassen, die wir nicht mehr aus ihr wegdenken können.

Anmerkungen:

* Tony Cragg im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. in: Tony Cragg – „Spiel nach draußen“, Katalog der Ausstellung im Ulmer Museum, Ostfildern-Ruit 1998, S. 24

** Zitiert nach: a new thing breathing – recent work by tony cragg, Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery Liverpool, 2000, S. 71

"... while I dig in unexpected corners of our world"

On the Art of Anthony Cragg

by Peter Anselm Riedl

translated by Jeremy Gaines

"All shapes are similar and not one resembles another; / And so the chorus alludes to a hidden law, / to a holy enigma." If this verse from Goethe's poem "On the Metamorphosis of Plants" comes to mind in the context of Anthony Cragg's art, then behind the obvious question, namely from the viewpoint of linkage, we may perhaps intuit more the evident disparity rather than any perception of elective affinities. One need only view one of Cragg's most recent works to gain an impression of the variety of the formal possibilities which he unravels.

Take a work such as "Early Forms: Meander", dating from 1998, a bronze which, with its wave-like shell structure exhibits the qualities of a sculpture that has been modeled in the customary sense – and yet at the same time is somehow part technical vessel and organic being. Take "Eroded Landscape", likewise made in 1998, an assemblage which could be described as a multitiered structure made of panes of glass and many opaque glass vessels of different shapes and sizes. Take "Silent Conversation", dating from 1999, a ceramic ensemble which decidedly possesses traits of a chinoiserie taken to a bizarre point, given that the two differently sized figures with their backs to each other are so perforated that their hollow nature is expressly given voice. Or take the multiple group entitled "Calendar" dating from 1997, a collection of wooden objects, including utilitarian objects such as a cart and a step-ladder as well as a series of cottage-like blocks: here, the heterogeneity is lessened by the fact that all the objects are covered in common screw-in hooks and eyelets; caught up in one another, they nevertheless quite dramatically refuse to be touched.

Now this last quality points us in a direction which may bring us a little bit closer to one of the "secret laws" of Cragg's art. In an interview, Cragg once criticized Henry Moore (of whose outstanding role for the second generation Modernists Cragg is acutely aware) for being too romantic and remarked: "I do not much like the fact that you can touch his sculptures," going on to say "because the eye is able to perceive information from a distance. It is an ability which cannot be compared with some haptic sensibility".* There are two grounds for this rejection of art objects that encourage a tactile approach: a suspicion of all things too close to nature – Henry Moore, Cragg maintains, limited himself too much to the "experience of flotsam" – and skepticism vis-à-vis the as it were unquestioned presence of a three-dimensional mass.

It was none other than Moore who discovered the hollow as an artistic property and portrayed it in many ways. In Cragg's view, this type of hollow or cave was always the product of an experience of nature that is no longer suitable in an age that is devoted to more complex ways of exploring reality and innovative synthetic materials. Indeed, Cragg's works vacillate strangely between emphasizing and undermining corporeality. In the aforementioned examples, three-dimensional mass appears each time in a different mode which alludes

to one principle: they are presented such as to highlight a shroud-like property and the rejection of accessibility. Another element links the works, too, again presented in highly differing ways: the use of underlying shapes that are at least essentially pre-defined, or of found materials. In the case of "Meander", the formal sequence is derived from profiles of vessels, "Eroded Landscape" is a sum total of industrial glass, "Silent Conversation" stems from two porcelain figurines which resemble traditional figures and yet are recent Chinese mass products, robbed of their glaze by sand-blasting and perforated like sieves. In the case of "Calendar", the profane origin of the components requires no detailed explanation. The transformation of familiar shapes into forms and formal settings that were hitherto unknown can be considered the outstanding artistic achievement here.

The series of "Early Forms", to which not only "Meander" but numerous other works belong, originates in a knowledge of a paleontological discovery made decades ago. The discovery of the remains of strange animals that fell victim to a sudden volcanic eruption brought to common mind shapes that deviate quite drastically from those with which we are familiar and thus point up the temporally specific relativity of human experience. What Cragg has achieved with his own "Early Forms" is, as it were, an extension of evolution on the basis of archetypes into an almost utopian artistic reality. By means of a sort of anamorphosis of vase forms, powerfully consistent structures emerge: strictly organized bronzes such as "Can", "Conical Flask" or "Transmission", dating from 2000, all three dominated by countervailing movements, and intertwining pieces such as "Meander" and "Taurus", dating from 1998, "En block" and "Box", made one year later, as well as "Rod", made in 2000. The titles refer to possible associations the works possess, but the qualities which may remind us of the powerful impact of the bull in "Taurus", or the sealed capsules for transferred thrust in "Transmission", remain constrained to the level of general shapes. In fact, what we see are completely original formal properties, bereft of any functionality and related to organic bodies at a level that prohibits any direct comparisons.

The unique, stringently precise three-sculptural shape of the "Early Form" group is the product of a difficult manufacturing process. In each instance, in the beginning there is a vase, bottle, or bowl-like vessel turned on wheel, the interior of which is likewise formed by a rotating body; starting from a bisection of the vessel, the walls of the one half are then extended in curving or wavy lines until they generate a vessel-like counter-formation. Multiplication of these per se intricate combinations can give rise to exceptional complex structures. To achieve this perfectly, Cragg has to resort to intermediate devices such as polystyrene, which communicates between the turned sections, and which are then, in a second step, covered with a coating of plaster. It is the modeling hand which defines the final shape of the bronze cast, forming it with a feel for both exactness and sensitivity. What the sheer size of many of the "Early Forms" already intimates is actually impressively borne out by reality: only a real workshop with manufacturing facilities will do justice to the technical side to production. Cragg's studio in Wuppertal has all the features of a factory complete with comprehensive machinery and facilitating the division of labor. The halls in which the casting models are made – either of plaster or synthetics – or works are assembled from any number of different materials, certainly break with the usual notions of what an artist's working environment looks like. Cragg admittedly delegates many tasks to his staffers, but he acts not only as the overall director, but also as the stimulating source of ideas both at the overall level and as regards the

p. 31
p. 33, 29
p. 27, 23
p. 35, 39

details. And not least he is inventive in things technical, embodying the figure of the innovative creative head who is as open to the sciences as he is to the contemporary art world.

The originality of his approach becomes apparent when he remarks in conversation that in a work like "Rod" he formulated his very own response to Minimal Art: radical reduction – in Cragg's case this can only mean formal reduction within what remains a highly complex formal system! Such complexity may keep a low profile, withdrawing into a more or less closed form, as in the case of "Zufuhr" (a sculpture clad in carbon and polyamide fiber and dating from 1996), which combines organoid traits with technological-artificial elements and rejects any attempted symmetry. And it may opt for a high impact, as in the "Articulated Columns" which Cragg has created most recently and which immediately occupied a place in the art world's inventory of forms. "Wooden Crystal" dating from 2000 is representative of this latter group of works; as an object it seems highly animated, depicting as it were the untrammelled variant of a tectonic support – or, if you will, the turbulent variant of a spiraling column. In constructional terms, the "Articulated Columns" are vertical turrets made of obliquely-angled ovaloid discs of various sizes and outlines. In the case of "Wooden Crystal" many such plywood elements have been glued together, screwed in place and then planed and polished such that you could be forgiven thinking you had a molded structure before you. What you can indeed perceive, if you follow your own instinctive associations, are profiles of faces, which, changing vantage point, emerge in the contours – and human profiles, as Cragg's sketches surprisingly reveal, were indeed the starting point of most planned works.

p. 73

p. 85

Both "Zufuhr" and "Wooden Crystal" are impermeable to the eye. The actual massive size of "Wooden Crystal" admittedly tends to be forgotten given the virtual dynamism of its form and all its audacious irregularities. In the case of "Zufuhr", the flowing pliability of the shape causes us to sense the presence of an airy interior: One version of this form, 8.5 meters high, located since 1996 before the Wuppertal Municipal Savings Bank, has a perforated shell, whereby the density of the holes increases as they progress upwards, thus becoming a breathing borderline between the outer and inner worlds. Such porosity is likewise the feature of several bronze sculptures – the title of the series is "Thin Skin", intimating some proximity to the products of nature. On closer inspection you will soon discern that "Thin Skin I" and "Thin Skin II", both made in 1997, with all their windings and protrusions, or "Pothole", created a year later – a large bubble-like form opening wide on one side – are pure flights of fancy. In order to find a precise and yet economically practicable way of perforating these shells, Cragg devised a process which could be described briefly as sticking cylindrical piping sections into the sand mold which he then pulled out of the blank after casting.

p. 45, 47

p. 49

Thorough perforation as a means of relativizing the sculptural mass and of breaking open the borders between the inner and outer space is also the key characteristic of works in other materials. I have already mentioned the ceramic example of "Silent Conversation", and I could add other examples made of stone. To mold "Forminifera", dating from 1996, plaster was used as the basic material. These forms, derived from rotating bodies, which lie on the ground or in part on simple steel supports, resemble uncanny blow-up projections of the beings from whom they borrow their name. The microscopic foraminifera, those primordial beings with porous chalk shells which are world-wide among the main constituents of limestones and key fossils, have become immense structures here – striking and weighty shapes which, thanks to their white hues and porosity are nevertheless strangely intangible and dematerialized.

p. 71

p. 65 If we cast a closer glance at a work such as "Secretions" of 1999, we need to think our way into natural history and the natural science and there bearing on Cragg's work. Morphologically speaking, "Secretions" resembles other works of this type in that it consists of an animated-irregular composite of wavy, folded and bubble-like shapes with uneven surfaces which have been smoothed in one and the same motion. A bulb shape crowns the sculpture, reminiscent perhaps of a head, although the majority of the forms allude to some creature-like quality that cannot be defined more closely. The nature of the surface is as unusual as it is fascinating: the basic corpus, made of fiberglass-reinforced plastic, is covered over and over with dice such that only minor joints survive even along sharper edges and corners. In other words, a code has been inscribed on the body of the forms as if they were a living being, whereby quantitative completeness meets aleatory openness. The gaming dice, (they are essentially symbols of coincidence and thousands of them are arranged at random here in rows or overlapping) are made of a material which imitates ivory, thus attesting to a synthesis at a dual level.

p. 79 It is interesting that Cragg, who prior to embarking on a career as an artist worked as a lab technician in a biochemical research institute, also links the system of hooks in "Calendar" to notions in micro- and molecular biology. In conversation he compares the sculpture with phenomena such as cell aggregation or cell docking; while art can at best respond metaphorically to reality, he finds this a great inspiration for imaginatively creating new shapes. Incidentally, the way banal items are brought into play in "Calendar" is reminiscent of earlier periods in his work. As early as the late 1970s, it were found objects, not least made of materials bereft of any special artistic thrust and without the affirmation of a place in art history, which he used to devise works full of associations.

p. 61 Just how strongly Cragg's imaginative powers transform shapes and materials into signifying elements is shown by the earliest of his works on show here, namely "Bodicea", dating from 1989. It started with a complex of plastic parts that resembled grapes that kindle associations with a multi-breasted Earth Mother. The next leap in memory leads back to the Celtic Queen Boadicea or Boudicca; about 1900, on London's Westminster Bridge a monument was erected to her and her daughters, famed for their battle against the Romans in the 1st century. It was the formal pathos of this historicist monument which prompted Cragg to create the ensemble, in which the myths of femininity and warriorhood – represented by the collection of breasts and a wooden rod – come together in a way that might allude to an interpretation but does not predefine it. Less enigmatic than "Bodicea" in semantic terms is

p. 67 "Complete Omnivore", made in 1993, a huge plaster paraphrase on human teeth prepared as if for some paleontological presentation – and which certainly seems omnivorous.

In works such as "Eroded Landscape" dating from 1998 and some others, like "Pacific" as well as "Glass Stack", made in 1999, we see Cragg's talent for combining forms from a fragile, poetic side. Glass, otherwise a commonplace material, is stripped of its trivial character by virtue of the fact that the flat pieces and vessel are placed in contexts which could be construed as alliances between the ordered and the ruleless: collections of different objects that are nevertheless linked by affinities, objects whose interior space communicates with their surroundings and encourage light to reflect and refract in an infinite number of ways. It is but an intuitive progression to move onto liquid media, or, as in the case of the opaque bottles and vases in "Eroded Landscape", to a remote-seeming dimension of history.

These remarks, if dedicated only to a decidedly limited selection of Cragg's works, should serve to highlight his outstanding artistic potential. If we peruse his entire oeuvre, then, or so I am convinced, we will certainly find that in terms of his unique approach and inventive versatility, Cragg occupies an exceptional position among sculptural artists today. Without doubt, some of his formulations derive from strategies developed in Classical Modernism and art of the mid-20th century – yet always we see this together with new inspirations that stem from an idiom which is unmistakably Cragg's own. The secret behind this unmistakable character – and it also links disparate elements that in fact the eye initially feels are mutually contradictory – is cognitive curiosity, which serves as the basis for his fruitful sensuous appropriation of what he sees. "I am continuing to search for more knowledge, while I dig in unexpected corners of our world," Cragg has stated.** And in so doing he puts his finger on his ability, while searching for something like a conscious primordial sensitivity, to find a new valence in the ostensibly familiar; to uncover the new. Thanks to this ability, he has succeeded where many before him have not, namely in decisively expanding the general horizons of human experience, or, to put it more tangibly, to give birth to forms which we can no longer imagine the world without.

Notes:

- * Tony Cragg in conversation with Heinz-Norbert Jocks, in: Tony Cragg "Spiel nach draußen", catalogue of the exhibition at Ulmer Museum, (Ostfildern-Ruit, 1998), p. 24
- ** Quoted from: a new thing breathing – recent work by tony cragg, catalogue of the exhibition at the Tate Gallery Liverpool, (Liverpool, 2000), p. 71