



**TONY CRAGG**

**INFINITE FORME E BELLISSIME**

A cura di Stéphane Verger e Sergio Risaliti

Organizzazione BAM – Eventi d'Arte

Museo Nazionale Romano - Terme di Diocleziano

9 novembre 2024 / 4 maggio 2025

Piazza di San Silvestro – Piazza di San Lorenzo in Lucina

Roma

27 novembre 2024 / 31 gennaio 2025

*“L’arte è l’unica disciplina che usa la materia e i materiali in senso non utilitaristico, solo per creare nuove forme, nuove idee, nuove emozioni” (T.C.)*

"Tony Cragg. **“Infinite forme e bellissime”** porta nelle Aule delle Terme di Diocleziano ben 18 sculture realizzate negli ultimi due decenni. Le antiche strutture delle Terme non sono nuove al dialogo con opere contemporanee: le loro alterne vicende, le molteplici trasformazioni che hanno subito, i secoli che hanno attraversato ne fanno un luogo vitale e accogliente. Questa mostra crea uno stimolante confronto tra le pure ed essenziali architetture degli spazi termali, le loro grandiose coperture, i geometrici volumi delle Aule X, XI e XI bis con le forme seducenti, perturbanti, misteriose delle sculture dell’artista inglese. Un affascinante e animato incontro tra la perfezione della tecnica costruttiva del mondo antico e i rimandi ad elementi naturali del mondo minerale e vegetale, alla geologia e alla biologia, evocando le onde del mare, le strutture geometriche di una pianta o di una conchiglia. I diversi materiali in cui sono realizzate le opere - bronzo, legno, travertino, acciaio, fibra di vetro – si uniscono a questo coro polifonico di elementi, interagendo con le forme morbide e scolpite di antichi sarcofagi e statue di marmo, con i toni violacei dei laterizi delle murature e con le tessere bianche e nere dei mosaici. L’esplorazione delle relazioni tra le forme del mondo naturale e quelle degli spazi artificiali non si limita alle sole antiche architetture romane, ma si irradia al di fuori delle Terme di Diocleziano attraverso vie e strade, giungendo alle piazze della città, le cui forme familiari si rivelano ora nuove e inaspettate.

**“Infinite forme e bellissime”** fa riferimento ad una frase topica di Charles Darwin: *“Vi è qualcosa di grandioso in questa concezione della vita, con le sue molte capacità, che inizialmente fu data a poche forme o ad una sola e che, mentre il pianeta seguiva a girare secondo la legge immutabile della gravità, si è evoluta e si evolve, partendo da inizi così semplici, fino a creare infinite forme estremamente belle e meravigliose”*. Da qui nasce il titolo della mostra che evoca l’inarrestabile entusiasmo dell’artista di fronte alla ricchezza

delle architetture della vita; dal microcosmo al macrocosmo, alla meraviglia che suscita il pensiero stesso, mai pago di affondare nella conoscenza della realtà, nella inesauribile ricchezza di forme e modelli, di strutture e processi generativi che il mondo naturale ci mette davanti agli occhi: una ricchezza cui corrisponde il fare dell'artista, in particolare quello dello scultore, che può pensare e creare nuove forme senza porsi limiti nell'utilizzo di mezzi e materiali. Un fecondo scambio di intuizioni e immagini tra naturale e artificiale, tra modelli biomorfici e virtuali, che derivano dall'osservazione delle composizioni organiche e delle strutture cristalline dei minerali, fino a coinvolgere forme elaborate digitalmente, e prodotti nati artificialmente in laboratorio: dall'archeologia, alla geologia, dalla storia dell'arte, alla biologia.

*"Art is the only discipline that uses matter and materials in a non-utilitarian way, solely to create new forms, new ideas, new emotions." (T.C.)*

"Tony Cragg. **Infinite forme e bellissime**" features 18 sculptures by Tony Cragg, created over the past two decades, to the historic setting of the Baths of Diocletian. The ancient structures of the Baths have long engaged in dialogue with contemporary art. Their rich history, countless transformations, and centuries of life have shaped them into a dynamic and inviting space. This exhibition creates a stimulating exchange between the pure and essential architecture of the thermal halls, their grand vaults, and the geometric volumes of Halls X, XI, and XI bis, and the evocative, intriguing, and mysterious forms of Cragg's sculptures. The meeting of these modern works with the ancient Baths establishes a captivating dialogue between the refined construction techniques of the ancient world and the natural elements of the mineral and plant realms, as well as geology and biology, evoking ocean waves, the geometric structures of a plant, or the shape of a seashell.

The diverse materials used in the artworks—bronze, wood, travertine, steel, and fiberglass—join this polyphonic chorus of elements, interacting with the soft, sculpted forms of ancient marble sarcophagi and statues, the purplish tones of the brick walls, and the black-and-white mosaic tesserae. However, the exploration of the relationships between the forms of the natural world and those of artificial spaces is not limited to the ancient Roman architecture alone. It extends beyond the Baths of Diocletian, spreading through streets and roads, eventually reaching the city's squares, whose familiar forms now appear new and unexpected.

"**Infinite forme e bellissime**" refers to a topical phrase by Charles Darwin: "There is something grand about this conception of life, with its many capacities, which was initially given to a few forms or to a single one, and which, as the planet continues to spin according to the immutable law of gravity, has evolved and evolves, from such simple beginnings, to create infinite forms that are extremely beautiful and wonderful." Hence the title of the exhibition, which evokes the artist's unrelenting enthusiasm for the richness of the architectures of life, from the microcosm to the macrocosm, on the one hand, and to the wonder that provokes the very thought, never satisfied with sinking into the knowledge of reality, into the inexhaustible wealth of forms and patterns, structures and generative processes that the natural world places before our eyes: a wealth to which corresponds the making of the artist, particularly that of the sculptor, who can 'think' and create new forms without setting himself limits in the use of means and materials. A fruitful exchange of intuition and images between the natural and the artificial, between biomorphic and virtual models, stemming from the observation of organic compositions and crystalline structures

of minerals, up to and including digitally processed forms, and artificially born products in the laboratory: from archaeology, to geology, from art history, to biology.

**Tony Cragg** (Liverpool, 1949) dopo il diploma lavora per due anni come tecnico di laboratorio nel campo della ricerca biochimica. Durante questo periodo inizia a disegnare e viene ammesso nel 1969 al Gloucestershire College of Art and Design e successivamente alla Wimbledon School of Art. Nel 1973 si iscrive al Royal College of Art di Londra, dove si concentra sulla scultura. Prima di iniziare a lavorare con materiali tradizionali come la pietra, il ferro e il bronzo, le sue opere sono concepite come assemblaggi di elementi di scarto e *objets trouvés* e la sua ricerca risente dell'influenza del Minimalismo e della Land Art. Nel 1976 inizia ad insegnare all'École des Beaux-Arts di Metz e l'anno successivo si trasferisce a Wuppertal dove nel 2008 fonda lo Skulpturenpark Waldfrieden. Dal 1978 al 1988 è docente all'Accademia d'Arte di Düsseldorf, successivamente è a Berlino all'Università delle Arti dove insegna scultura e nel 2006 a Düsseldorf all'Accademia d'Arte, che dirige dal 2009 al 2014.

Dal 1977 in poi le sue opere vengono esposte nei maggiori musei e istituzioni del mondo e le sue opere entrano a far parte delle più importanti collezioni d'arte pubblica e privata. È stato più volte presentato alla Biennale di Venezia e alla Documenta di Kassel, nonché alle biennali di San Paolo e Sydney. Nel 1988 gli viene assegnato il Turner Prize. Dopo aver ricevuto diversi dottorati onorari e molti altri eminenti premi, nel 2003 viene nominato comandante dell'Impero britannico. Nel 2007 la Corte Imperiale giapponese gli conferisce il Praemium Imperiale come uno tra i maggiori scultori odierni. Recentemente le sue opere sono apparse in mostre personali nel 2022 al Museo Novecento di Firenze, nel 2023 alla Reggia di Venaria e nel 2024 presso il Negozio Olivetti in Piazza San Marco a Venezia.

**Tony Cragg** (Liverpool, 1949) worked for two years as a laboratory technician in biochemical research after completing his diploma. During this time, he began drawing and was admitted in 1969 to the Gloucestershire College of Art and Design, and subsequently to the Wimbledon School of Art. In 1973, he enrolled at the Royal College of Art in London, where he focused on sculpture. Before working with traditional materials like stone, iron, and bronze, his works were conceived as assemblages of discarded elements and *objets trouvés*, influenced by Minimalism and Land Art. In 1976, he began teaching at the École des Beaux-Arts in Metz, and the following year, he moved to Wuppertal, where he founded the Skulpturenpark Waldfrieden in 2008. From 1978 to 1988, he taught at the Kunstakademie Düsseldorf, later joining the Berlin University of the Arts to teach sculpture, and in 2006 he returned to the Kunstakademie Düsseldorf, where he served as director from 2009 to 2014.

Since 1977, his work has been exhibited in major museums and institutions worldwide, and his pieces have become part of prominent public and private art collections. He has been represented multiple times at the Venice Biennale and Documenta in Kassel, as well as the São Paulo and Sydney Biennales. In 1988, he was awarded the Turner Prize. After receiving several honorary doctorates and numerous other prestigious awards, he was appointed Commander of the Order of the British Empire in 2003. In 2007, the Japanese Imperial Court awarded him the Praemium Imperiale as one of today's leading sculptors. Recently, his works have been featured in solo exhibitions in 2022 at the Museo Novecento in Florence, at the Reggia di Venaria in 2023, and at the Negozio Olivetti in Piazza San Marco, Venice in 2024.

## Approfondimento opere in mostra

1. Points of view
2. McCormac
3. Red Square
4. Outspan
5. Stand
6. Incident stance
7. Companions
8. Lost in Thought
9. Lost in Thought
10. Caught Dreaming
11. Red Figure
12. Karst
13. Spring
14. Untitled
15. Wave
16. Manipulations
17. We
18. Senders
19. Runner
20. Versus
21. Stack

1. **Points of View** (2015) – legno/wood – 450x95x95 cm



Le sculture **Points of View** di Cragg sono diventate alcune delle sue opere più celebri degli ultimi decenni. Le origini di questo gruppo di opere sono chiaramente legate alle sculture *Minster*, con le loro geometrie circolari, e alla sua scultura a colonna *Wooden Crystal*, in cui i cerchi inclinati creavano aspetti simmetrici e asimmetrici molto diversi a seconda dei punti di vista. La prima delle sue sculture **Points of View** era una singola colonna di poco meno di 3 metri di altezza ed era costruita con le stesse tavole di compensato ellittico impilate, levigate e lisciate che erano state utilizzate per *Wooden Crystal*. La scultura in legno è stata ricoperta di lacca protettiva ed è stata originariamente realizzata come modello di fusione per una scultura commissionata per il parco Hinokicho di Tokyo.

La base di quest'opera è costituita da due sagome disegnate, poste verticalmente a 90 gradi l'una rispetto all'altra e completate con tavole ellittiche. L'effetto antropomorfo che ne deriva è potente, ma l'intenzione non è mai stata quella di realizzare ritratti, bensì di delimitare le prospettive assiali con sagome riconoscibili.

Allontanandosi di un passo dal punto di vista assiale, i volti si distorcono, iniziano a fare smorfie e, allontanandosi ancora di più dall'asse, la colonna si fonde in volumi scultorei sorprendenti e inaspettati. **Points of View** è una scultura molto coinvolgente: le sue forme e le sue superfici rispondono attivamente allo spettatore, con elementi distinguibili che scompaiono e riappaiono man mano che lo spettatore si muove intorno e in mezzo alla scultura. Le tre colonne sono in un rapporto dinamico e drammatico tra loro, come in un

frenetico dialogo o dibattito. E stata realizzata una versione dell'opera in acciaio inossidabile lucidato ed, in essa, le forme oscillanti della superficie riflettente esaltano la dinamica dell'opera, invitando direttamente gli spettatori a entrare nell'opera, mentre i loro punti di vista vengono risucchiati al suo interno.

Queste opere non solo utilizzano il metodo dell'impilamento ("stacking") come metodo di realizzazione, che per Cragg è sempre stato un riferimento ai processi geologici e biologici, ma l'introduzione di profili riconoscibili lungo l'asse delle colonne scultoree ha prodotto una miscela di corpo e paesaggio che è diventata una caratteristica di molte sculture di Cragg. Questa mescolanza di figura e geometria, di persona e luogo in **Points of View** è certamente qualcosa che lo spettatore percepisce in modo avvincente.

Con lo sviluppo di questa serie, lo scultore ha continuato a sperimentare sia la dinamica delle singole colonne sia la relazione tra gli elementi che le compongono. Ciò ha portato a una serie di innovazioni tecniche in relazione alla stabilità statica delle opere. Per le opere in bronzo ciò ha comportato sia una struttura a nido d'ape in acciaio inossidabile sia flange sotterranee che fissano al suolo queste opere pesanti e fuori asse. Questi sviluppi sono stati realizzati in collaborazione con un ingegnere che negli ultimi decenni ha calcolato le soluzioni strutturali necessarie utilizzando una tecnologia moderna molto raffinata. Il risultato estetico complessivo è che queste sculture suggeriscono il dinamismo che carica le forze interne delle forme materiali, siano esse umane o geologiche.

Cragg's **Points of View** sculptures have become some of his most celebrated works in recent decades. The origins of this body of work are clearly related to the Minster sculptures with their circular geometries and his columnar Wooden Crystal sculpture in which the tilted circles resulted in very different symmetrical and asymmetrical aspects depending on the points of view. The very first of his **Points of View** sculptures was a single column just under 3 metres in height and was constructed in the same stacked, sanded and smoothed down elliptical plywood boards that were used in Wooden Crystal. The wooden sculpture was covered with protective lacquer and was originally made as the casting-model for a commissioned sculpture for Hinokicho Park in Tokyo.

The basis of this work are two drawn silhouettes that are placed vertically at 90 degrees to one another and fleshed-out with elliptical boards. The resulting anthropomorphic effect is powerful, but the intention was never to make portraits, but to mark the axial views with recognisable silhouettes. Take one step away from the axial point of view and the faces become distorted, start to grimace, and even further away from the axis the column melts into surprising and unexpected sculptural volumes. **Points of View** is a highly engaging sculpture - its forms and surfaces actively responsive to the viewer, with discernible elements that disappear and reappear as the viewer moves around and in between the sculpture. The three columns are caught in a dynamic and dramatic relationship with each other, as if in frenzied dialogue or debate. In the polished stainless-steel sculptures, in which the oscillating forms of the reflective surface enhances the dynamic of the work, directly inviting spectators into the work, as their own points of views are sucked up into it.

Not only did these works make use of 'stacking' as a method for making his work, which had always been a reference to geological and biological processes for Cragg, but the introduction of recognisable profiles along the axis of the sculptural columns produced a

blend of body and landscape that has become a characteristic of several of Cragg's sculptures. This mixture of figure and geometry and person and place in **Points of View** is certainly something that the viewer experiences in a compelling way.

As this series has developed, the sculptor has continued to experiment with both the dynamic of the individual columns and the relationship of the component elements. This has led to a host of technical innovations in relation to the static stability of the works. For the bronze works this has entailed both a stainless-steel, honey-comb structure throughout and also underground flanges that secure these heavy, off-kilter works to the ground. These developments have been made in cooperation with an engineer who in the last decades has calculated the necessary structural solutions using very refined modern technology. The overall aesthetic result is that these sculptures suggest the dynamism that charges the internal forces of material forms whether human or, geological.

**2. McCormack (2007) - bronzo/bronze – 117x130x75 cm**



**3. Red Square (2016) – bronzo/bronze – 80x92x80 cm**



4. **Outspan** (2008) - bronzo/bronze – 190x200x124 cm



Se guardiamo alla scultura di Cragg nel corso dei decenni, troviamo importanti continuità tra i diversi corpi di lavoro. Il continuo impiego immaginativo di recipienti commerciali, come quelli usati per il detersivo, i detersivi e i prodotti per la pulizia, ne è un buon esempio. Cragg ha usato per la prima volta questi recipienti (e parti di essi) nei suoi rilievi murali in plastica, che sono stati ripresi nelle sue opere *Early Forms* e hanno continuato a svolgere un ruolo importante nelle sculture realizzate nei primi anni Duemila, in particolare in **McCormack**, **Red Square** e **Outspan**. Tutte e tre le opere *Early Form* articolano trasformazioni di vasi, descrivendo una transizione inanellata da una forma all'altra.

Una delle caratteristiche sorprendenti di queste nuove sculture in bronzo è la loro qualità ballettistica, persino barocca. Queste sono il risultato delle loro composizioni di fantasia e delle loro suggestioni di movimento dinamico. I vasi sono attorcigliati e ruotano nello spazio e, a causa di questi sviluppi formali, le sculture poggiano su punti asimmetrici, anziché poggiare completamente su una base piana, come nel caso delle colonne articolate. Con queste nuove opere, le forme iniziano a decollare nello spazio, in modi più intensi e accelerati.

Uno degli usi principali degli oggetti non utilitaristici, come le sculture di Cragg, è infatti la loro inutilità, la loro liberazione dai vincoli della funzione.

Le sculture sono quindi dispositivi (o “modelli di pensiero”, per usare un'espressione cara all'artista) per farci fermare e fissare, guardando oltre i punti di vista utilitaristici e interrogandoci su questioni al di fuori dei vincoli estetici di una cultura materiale modellata industrialmente. Parte del loro straordinario (e forse paradossale) potere, tuttavia, è che impiegano processi di produzione moderni per concretizzare queste fantasie. In questo modo, combinano ordine e disordine, razionalità e irrazionalità, metodo e follia. Le sculture di Cragg sono sogni materializzati e si riferiscono a una qualità combinata che lo scultore Eduardo Paolozzi una volta descrisse nel proprio lavoro come “*il lirismo della casualità con la disciplina di uno specifico*”.

- **Outspan** è una scultura in bronzo simile a una conchiglia che contiene i propri spazi parzialmente chiusi, a differenza dell'ordinato spazio cubico di una scatola. L'artista è da tempo affascinato dalle conchiglie, dai fossili e dalle forme della vita primitiva. Le conchiglie sono forme di contenitori primordiali e le sue sculture *Early Form* articolano lo sviluppo dei recipienti, in modi fantasiosi. Il colore intenso contribuisce a consolidare ulteriormente l'autorevolezza delle composizioni di tutte e tre le sculture, consentendo loro di distinguersi dall'ambiente in cui si trovano. Per colore, forma e titoli, tutte portano con sé diverse poetiche di associazione. **Outspan** richiama alla mente il frutto e il colore 'arancione' e suggerisce idee di rilassamento e distensione delle forme.
- **McCormack** è il nome di un membro di lunga data del team del suo studio, che conferisce all'opera una qualità tecnica e strumentale.
- **Red Square** allude sia a un luogo che a una scultura curvilinea e ad anello, non correlata all'ordinato spazio cubico di una scatola. Si riferisce anche, in modo ironico, al suo entusiastico interesse per il minimalismo che aveva da studente. In molte opere troviamo blu, gialli, arancioni e verdi, ma il rosso è il colore primario più usato dall'artista. È diventato il suo colore caratteristico e quello a cui lui e il suo lavoro sono stati talvolta strettamente associati. In questa opera prosegue parte della poetica solitaria e ribelle del colore rosso. La sua energia è diventata più strettamente controllata ed esagerata, più barocca e meno disordinata, poiché le è stato dato volume ed è stata ulteriormente intensificata.

If we look at Cragg's sculpture over the decades, we find important continuities between the various bodies of work. The continued imaginative use of commercial containers, such as those used for detergent, cleaning agents, and cleaning products, is a good example. Cragg first used these containers (and parts of them) in his plastic wall reliefs, which were revisited in his *Early Forms* works and continued to play a significant role in sculptures created in the early 2000s, particularly in **McCormack**, **Red Square**, and **Outspan**. All three *Early Forms* works articulate transformations of vessels, describing a ringed transition from one form to another.

One of the striking features of these new bronze sculptures is their balletic, even baroque quality. This is the result of their imaginative compositions and their suggestions of dynamic movement. The vessels are twisted and rotate in space, and because of these formal developments, the sculptures rest on asymmetrical points rather than sitting fully on a flat base, as is the case with articulated columns. With these new works, the forms begin to take off into space in more intense and accelerated ways.

One of the main uses of non-utilitarian objects, such as Cragg's sculptures, is precisely their uselessness—their liberation from the constraints of function. The sculptures are thus devices (or "models of thought," to use an expression dear to the artist) that make us pause and reflect, looking beyond utilitarian perspectives and questioning matters outside the aesthetic constraints of an industrially shaped material culture. Part of their extraordinary (and perhaps paradoxical) power, however, lies in their use of modern production processes to materialize these fantasies. In this way, they combine order and disorder, rationality and irrationality, method and madness. Cragg's sculptures are materialized dreams and refer to a combined quality that the sculptor Eduardo Paolozzi once described in his own work as "the lyricism of chance with the discipline of the specific."

- **Outspan** is a bronze sculpture resembling a shell that contains its own partially enclosed spaces, unlike the orderly cubic space of a box. The artist has long been fascinated by shells, fossils, and forms of primitive life. Shells are primordial container forms, and his *Early Forms* sculptures articulate the development of vessels in imaginative ways. The intense color further consolidates the authority of the compositions of all three sculptures, allowing them to stand out from their surroundings. Through their color, form, and titles, they all carry various poetic associations. *Outspan* evokes the fruit and the color orange and suggests ideas of relaxation and the loosening of forms.
- **McCormack** is named after a long-standing member of his studio team, which lends the work a technical and instrumental quality.
- **Red Square** alludes both to a place and to a curvilinear, ring-shaped sculpture, unrelated to the orderly cubic space of a box. It also refers, ironically, to his enthusiastic interest in minimalism as a student. In many works, we find blues, yellows, oranges, and greens, but red is the primary color most used by the artist. It has become his signature color and the one with which he and his work have sometimes been closely associated. In this piece, the solitary and rebellious poetics of the color red continue. Its energy has become more tightly controlled and exaggerated, more baroque and less chaotic, as it has been given volume and further intensified.

**5. Stand (2023) – acciaio corten/corten steel – 110x48x72 cm**



**Stand** è una delle sculture più recenti di Cragg e ci offre una buona panoramica delle sue preoccupazioni attuali, oltre a parziali scorci sul percorso futuro del suo lavoro. La scultura riprende le strutture a forma di treppiede che troviamo nelle sue opere *Incidents*. In **Stand** queste sono più piccole (forse piedi piuttosto che gambe) e sostengono una forma più massiccia e solida, creando così un altro esempio di sbilanciamento equilibrato, una qualità dinamica che si può riscontrare in molte delle sue opere.

La combinazione di forme è curiosa e questa scultura curvilinea suggerisce contemporaneamente diverse associazioni. Osservandola a tutto tondo da diverse angolazioni, potremmo leggerla come un gruppo familiare, una coppia danzante, una singola testa o una fiamma tremolante. Potremmo anche leggerci forme anticipatrici - una scultura simile a una sentinella o a un monitor, vigile e all'erta, in attesa di un pericolo e pronta a reagire. Queste speculazioni ci ricordano il potere generativo della sua scultura. Le ambiguità formali sono deliberatamente create, evidenziando sia la qualità liberatoria dell'opera sia il suo desiderio di artista che gli spettatori vedano le cose a modo loro. Alcune delle altre sculture *Stand* che Cragg ha realizzato in acciaio lucido sono in grado di riflettere gli spettatori nelle loro superfici movimentate. Questa versione in acciaio corten fa l'opposto, ponendo lo spettatore di fronte a una superficie opaca e a forme insistentemente solide, e presentando una scultura che si regge coraggiosamente sulle proprie gambe in tutta la sua forza e misteriosità.

**Stand** is one of Cragg's most recent sculptures and gives us good insight into his present concerns, as well as partial glimpses into the future journey of his work. The sculpture continues the tripod-like legs that we can find in his Incidents works. In Stand these are more diminutive (perhaps feet rather than legs), supporting a bulkier and more solid form and, through this, creating another example of balanced imbalance, a dynamic quality that can be discerned across several of his works.

The combination of forms is curious, and several associations are suggested simultaneously by this curvilinear sculpture. Viewing it in the round from different angles, we might read it variously as a family group, a dancing couple, a single head or a flickering flame. We might also read anticipatory forms here – a sentinel or monitor-like sculpture, alert and on its toes, watching out for danger and poised for to react. Such speculations remind us of the generative power of his sculpture. For formal ambiguities are deliberately created, highlighting both the liberational quality of the work and his wish as an artist for viewers to see things their way. Some of the other Stand sculptures that Cragg has made in polished steel reflect viewers in their busy surfaces. This corten steel version does the opposite, confronting viewers with a matt surface and insistently solid forms, and presenting a sculpture that stands boldly on its own three feet in all its obduracy and mystery.

6. **Incident Stance** (2021) – acciaio corten/corten steel – 230x76x73 cm



Questa scultura denominata **Incident Stance** fa parte di un insieme di opere, chiamato *Incidents*, emerso in parte esteticamente, ma anche dalle tecniche che l'artista ha sviluppato mentre realizzava le sue opere *Hedge*. Cragg utilizza nuovamente forme simili, snelle, lisce e curvilinee, spesso approssimativamente biomorfe, per creare opere interconnesse. A differenza delle composizioni orizzontali delle *Hedges*, gli *Incidents* si ergono come personaggi scultorei - parte animale e parte vegetale - apparentemente cresciuti e creati simultaneamente.

Tuttavia, gli *Incidents* non sono mai radicati. Sono sempre in equilibrio su tre punti e questa composizione a treppiede conferisce loro agilità e qualità mobile - come se fossero appena atterrati, o potessero librarsi e decollare in qualsiasi momento. Potresti dire che sono triffidi scultorei, e forse il romanzo del 1951 di John Wyndham (trasposto in un film nel 1962) potrebbe aleggiare su queste opere. La superficie arrugginita dell'acciaio corten conferisce una qualità terrosa e legnosa alla scultura, in contrasto con l'acciaio inox lucido, un materiale in cui si trovano anche altre opere di questo gruppo.

This sculpture, titled **Incident Stance**, is part of a series of works called *Incidents*, which emerged partly from an aesthetic perspective but also from the techniques the artist developed while creating his *Hedge* works. Cragg once again employs similar forms—slender, smooth, and curvilinear, often roughly biomorphic—to create interconnected

works. Unlike the horizontal compositions of the *Hedges*, the *Incidents* stand upright like sculptural characters—part animal, part plant—seemingly both grown and created simultaneously.

However, the *Incidents* are never rooted. They always balance on three points, and this tripod-like composition gives them agility and a mobile quality, as if they have just landed or could lift off and take flight at any moment. You might say they are sculptural triffids, and perhaps John Wyndham's 1951 novel (adapted into a film in 1962) hovers in the background of these works. The rusted surface of corten steel imparts an earthy and woody quality to the sculpture, contrasting with the polished stainless steel—a material also featured in other works within this group.

## 7. **Companions** (2023) - vetroresina/fiberglass - 318x274x363 cm



Nato dalla visione di una pila di tavoli e sedie davanti a un ristorante sul mare, **Companions** nasce da un risoluto atto di ibridazione e congiunzione, fondendo le forme simili a sedie che compaiono in opere precedenti, come *Formulations* (2000) e *Distant Relatives* (2003). Qui troviamo anche il tipo di forme globulari e pensili che nascono dall'esperienza della realizzazione di *Rational Beings* e *Flotsam*.

**Companions** esplora l'esperienza fenomenologica come scultura. Cragg riprende le sedie come rappresentazioni antropomorfe a quattro gambe del corpo umano, con schienali, braccia e sedili, riconducendole a uno stadio primordiale di sviluppo. Le forme di **Companions** sono collegate tra loro per creare un insieme compatto, rendendo l'opera - un gruppo di amici - un titolo appropriato per un'opera del genere. **Companions** è un'immagine di simbiosi e fecondazione incrociata attraverso la crescita, un'immagine di mutualità e sostegno condiviso. La vitalità dell'opera è esaltata anche dalla sua straordinaria superficie variegata. Questo risultato è stato ottenuto grazie all'applicazione di diversi strati di stucco sulla parte esterna della forma in vetroresina. Questa variegatura di colore conferisce una superficie dall'aspetto vissuto, che si aggiunge alla qualità organica complessiva dell'opera.

Initiated by seeing a stack of tables and chairs in front of a seaside restaurant, **Companions** is created through a determined act of hybridisation and conjunction, merging the chair-like forms that appear in previous bodies of works, like *Formulations* (2000) and *Distant Relatives* (2003). We also find here the kind of globular, pendulous forms that come out of the experience of making *Rational Beings* and *Flotsam*.

**Companions** explores phenomenological experience as sculpture. Cragg takes the chairs as four-legged anthropomorphic impressions of the human body with their backs, arms and seats, back to a primordial stage of development. The forms of **Companions** are interlinked to create a close-knit ensemble, making 'companions' – a group of friends - an appropriate title for such a work. **Companions** is an image of symbiosis and cross-fertilisation through growth – an image of mutuality and shared support. The vitality of the work is also enhanced by its extraordinary variegated surface. This has been achieved through the application of

different layers of filler on top of the fibreglass exterior of the form. This variegation of colour gives a distressed-looking surface which adds to the overall organic quality of the work.

8. **Lost in Thought** (2016) – legno/wood - 312x120x110cm



Costruire opere impilando forme ritagliate da tavole di compensato, per poi smontarle e riasssemblarle quando necessario per cambiare o sostituire nuove forme, ha permesso a Cragg di sviluppare un metodo di scultura che gli consente di lavorare sia in modo additivo che sottrattivo. Questo modo unico di lavorare - e un interessante contrappunto alle opzioni più familiari della modellazione additiva o della scultura sottrattiva - gli ha anche permesso di creare composizioni più complicate in cui forme esterne più grandi circondano e racchiudono forme interne più piccole. Ciò comporta non solo la creazione degli elementi verticali stratificati orizzontalmente della scultura, ma anche la creazione di connessioni tra le forme interne ed esterne disposte concentricamente.

**Lost in Thought** è un buon esempio di ciò che Cragg ha realizzato a livello scultoreo attraverso questo modo di lavorare. Come molte delle sue sculture, ha un nucleo interno che si erge al centro come una delle sue colonne ellittiche. Questo è poi circondato da forme interconnesse. È una scultura che gioca a nascondino con lo spettatore, che dapprima legge la forma esterna e poi si accorge che l'opera ha una vita interiore.

Building works by stacking up shapes cut out of plywood boards and then taking them apart and reassembling them when needed to change or substitute new shapes has enabled Cragg to develop a method for making sculpture that allows him to work in both in an additive and subtractive manner. This unique way of working – and an interesting counterpoint to the more familiar options of either additive modelling or, subtractive carving – has also permitted him to create more complicated compositions in which larger outer forms surround and encase smaller inner forms. This involves not just creating the

horizontally layered vertical elements of the sculpture, but also making connections between the concentrically arranged inner and outer forms.

**Lost in Thought** is a good example of what Cragg has achieved sculpturally through this way of working. As with many of his sculptures, it has an inner core, which stands centrally like one of his elliptical columns. This is then surrounded by interlocking forms. It is a sculpture all about what is revealed and what concealed – one that plays hide and seek with the viewer who at first reads the outer form to then notice that the work has an inner life.

**9. Lost in Thought (2015) – legno/wood - 345x100x90cm**



**10. Caught Dreaming (2006) – bronzo/bronze – 159x285x153 cm**



**Caught Dreaming** fa parte del corpus di lavori denominato *Mental Landscapes* che hanno un orientamento orizzontale piuttosto che verticale, a differenza delle colonne ellittiche che l'artista ha realizzato fino ad oggi.

Nell'ambito del più ampio corpus di *Mental Landscape*, **Caught Dreaming**, occupa un posto affascinante nello sviluppo della scultura di Cragg, perché è stata realizzata riflettendo sulle potenziali interconnessioni tra altri due ampi gruppi di sue sculture: le *Early Forms* e le *Rational Beings*. **Caught Dreaming** è la prima opera a esplorare tali connessioni; infatti Cragg utilizza elementi comuni ad entrambi i lavori ovvero, in modo simile a come aveva già fatto con *Rational Beings*, crea tre volumi di profili allungati ma, invece che utilizzare modelli paralleli, li modella per creare delle curve, nello stesso modo della *Early Forms*. Questo conferisce complessivamente all'opera una qualità morfologica, ulteriormente accentuata dal fatto che le tre forme profilate fluiscono l'una nell'altra.

**Caught Dreaming** è la proiezione nello spazio di tre diverse personalità, come fossero tre persone in una stanza, le quali hanno pensieri che si intersecano e si relazionano tra di loro. Incontrando questa scultura come spettatori ci si trova di fronte a qualcosa di molto nuovo e sorprendente. Troviamo una formazione di gruppo: teste e corpi intrecciati, mentre una forma si estende e si fonde in un'altra. Tali opere potrebbero suggerire una fantasia o, più collettivamente, uno *zeitgeist*: un paesaggio di pensiero umano interconnesso esprimendo pensieri come topografie, come luoghi di pensiero resi come un oggetto paesaggistico figurativo.

**Caught Dreaming** belongs to a body of works called *Mental Landscapes* that are horizontal rather than vertical in orientation and unlike the elliptical columns Cragg had made up to this point.

**Caught Dreaming** – and the larger *Mental Landscape* body of work - occupies a fascinating space within the development of Cragg's sculpture, made at a time when the artist was reflecting upon the potential interconnections between the two larger groups of sculptures he was working on – his *Early Forms* and *Rational Beings*. **Caught Dreaming**

is the first work to explore such connections, using elements from both bodies of work. This was achieved by creating three elongated volumes of profiles in the manner of Rational Beings, but instead of parallel templates, the profiles were modelled to create curves in the same manner as Early Forms. This gives the overall work a morphological quality that is further enhanced by the fact that the three profiled forms flow in and through one another.

**Caught Dreaming** is the projection in space of three different personalities – like three people in a room having thoughts that intersect and interrelate. Encountering this sculpture as viewers, we find ourselves faced with something very new and surprising. We find a group formation: heads and bodies interwoven, as one form is extended and merged into another. Such works might suggest a fantasy or more collectively a zeitgeist: a landscape of interconnected human thought - expressing thoughts as topographies as thought-places rendered as a figurative-landscape object.

**11. Red Figure** (2008)- bronzo/bronze – 208x210x42 cm



**Red Figure** è qui esposta in bronzo, ma come molte delle sculture di Cragg è stata originariamente realizzata in compensato sovrapposto. Le forme di questa scultura sono drammaticamente estese e allungate, suggerendo un'energia intensa e guizzante. I profili contenuti nei volumi sono frenetici e fugaci e l'intera scultura si staglia nello spazio come un oggetto iper-accelerato e agitato.

Anche il colore gioca un ruolo affascinante in questa scultura. Come abbiamo visto, Cragg si è sempre divertito a utilizzare colori primari e audaci nelle sue opere, sia nelle opere plastiche a pavimento (come *New Stones Newton's Tones* (1977) e *Spectrum* (1985)) sia nelle opere plastiche a parete (come *Bottles and Figures* dei primi anni Ottanta) fino ai bronzi colorati più tardi, come *Declination*, *Outspan*, *McCormack* e *Red Square*. Il colore audace non solo attira l'attenzione, ma conferisce all'opera un'indipendenza visiva che contribuisce a distinguerla come oggetto autonomo dall'ambiente in cui è esposta.

**Red Figure** is exhibited here in bronze, but like many of Cragg's sculptures it was originally made in stacked plywood. The forms of this sculpture are dramatically extended and stretched, suggesting an intense, darting energy. The profiles contained within the volumes are frenetic and fleeting and the whole sculpture stands compellingly in space as a hyper-accelerated and agitated object.

Colour plays a fascinating role in this sculpture too. As we have seen, Cragg has regularly relished deploying bold and primary colours in his works – whether in the plastic floor works (like *New Stones Newton's Tones* (1977) and *Spectrum* (1985)) and the plastic wall

works (such as the Bottles and Figures in the early 1980s) through to the later coloured bronzes such as Declination, Outspan, McCormack and Red Square. Bold colour is not only eye catching, but it gives the work a visual independence helping to set it apart as an autonomous object from the environment of its display.

12. **Karst** (2020) – legno/wood – 190x208x148 cm



Al centro della passione interrogativa di Cragg per le forme materiali c'è la consapevolezza dell'importanza del loro significato per noi. Egli vede un linguaggio materiale che ci parla costantemente, influenzando le nostre vite. **Karst** è un ottimo esempio di come Cragg costruisca una scultura a partire da strutture relativamente semplici per creare non solo una forma dall'aspetto organico, ma che trasmette la sensazione di emozioni e idee turbolente che interagiscono. **Karst** è quindi la rappresentazione di uno stato mentale e materico.

Una delle qualità più sorprendenti della recente scultura di Cragg è che troviamo forze che si elidono e si intersecano, scontrandosi e collidendo l'una con l'altra. Nonostante queste collisioni, la composizione complessiva delle sue sculture è ben equilibrata. **Karst**, ad esempio, è un'opera costruita verticalmente, ma composta e orientata orizzontalmente. È un buon esempio della combinazione di equilibrio e squilibrio nella sua scultura recente. Sebbene sia realizzata in compensato impilato, la forma e il titolo evocano la pietra. Il termine "Karst" o "Carso" (originariamente inglese) è entrato nella lingua tedesca alla fine del XIX secolo per descrivere caratteristiche geologiche, in particolare quelle che si trovano nelle formazioni rocciose delle Alpi Dinariche, nell'Italia nord-orientale. Segnando il dinamismo della creazione, il **Karst** evoca le potenti forze della natura e la vita geologica del paesaggio, nonché la manifestazione del pensiero scultoreo.

At the centre of Cragg's interrogative passion for material forms is an appreciation of the importance of what they might mean to us. He sees a language of material that constantly speaks to us, influencing our lives. **Karst** is an excellent example of how Cragg builds up a sculpture out of relatively simple structures to create not just an organic-looking form, but

one that transmits the feeling of turbulent emotions and ideas interacting. **Karst** is thus a rendition of a state of mind and matter.

It is one of the striking qualities of Cragg's recent sculpture that we find eliding and intersecting forces, crashing and colliding into each other. Despite such collisions, the overall composition of his sculptures is well-balanced. **Karst**, for example, is a vertically constructed, but horizontally composed and orientated work. It is a good example of the combination of balance and imbalance in his recent sculpture. Although it is made in stacked plywood, it is evocative of stone, through form and title. 'Karst' (originally an English word) entered the German language in the late 19th century to describe geological features, particularly those found in rock formations located within the Dinaric Alps in North-Eastern Italy. Signalling the dynamism of creation, **Karst** evokes the powerful forces of nature and the geological life of landscape, as well as the manifestation of sculptural thought.

**13. Spring** (2016) – legno/wood – 245x215x68 cm



Ciò che Cragg ha creato in **Spring** è un'opera audace e drammatica che si proietta verso l'alto per poi arricciarsi verso il basso, allo stesso modo di *Willow*, mantenendo una forza tale da non soccombere alla forza di gravità, dato che le sue punte non toccano mai il terreno su cui si trova.

La parola 'spring' suggerisce quattro idee: una stagione di rinascita, l'atto di saltare in avanti, un oggetto arrotolato pieno di energia potenziale e come fonte o origine di vitalità. Cragg stesso è nato in aprile, un mese di rinascita e rigenerazione. La parola ha una risonanza e riunisce il meccanico e il biologico per plasmare un nuovo tipo di 'natura industriale' in tipico stile Cragg. Tutte queste idee risuonano insieme in **Spring**, una scultura che mostra il flusso drammatico e il flusso delle forme e le loro energie e movimenti di sviluppo, mentre le forme si alzano dal terreno. C'è un senso di dinamico e gioioso ottimismo in quest'opera.

What Cragg has created in **Spring** is a bold and dramatic work which shoots upwards to then curl downwards, in the same manner as *Willow*, while retaining enough strength to not succumb to gravities pull, as its tips tantalisingly never touching the ground upon which it stands.

The word 'spring' suggests four ideas: a season of rebirth, the act of jumping forward, a coiled object full of potential energy and as the source or origin of vitality. Cragg himself was born in April, a month of rebirth and regeneration. The word has a resonance and

brings together the mechanical and the biological to shape a new kind of hybrid 'industrial nature' in typical Cragg fashion. All these ideas resonate together in **Spring**, a sculpture that shows the dramatic flow and flux of forms and their developmental energies and movements, as forms ripple upwards from the ground. There is a sense of dynamic and joyful optimism about this work.

**14. Untitled (2019) – travertino/stone – 110x91x68 cm**



Appassionato di geologia e paleontologia, Cragg ha lavorato con la pietra come materiale in modi diversi nel corso degli anni. La troviamo impiegata nelle prime opere, come *Stone Curve* (1972), e poi, a partire dalla fine degli anni Ottanta, la vediamo scolpire direttamente in blocchi di pietra. Cragg lavora sempre con e sulla pietra come materiale scultoreo, sfruttandone il peso, la densità del materiale e le geologie stratificate, per creare forme nuove e inaspettate. A volte la pietra viene lasciata parzialmente non scolpita - *non finita* - per evidenziare la sua granulosità minerale e le sue origini grezze e materiche. Altre volte, le superfici della pietra sono bucate e perforate, permettendo alla luce e all'aria di passare attraverso di esse e, a sua volta, sconvolgendo il senso intuitivo degli spettatori della caparbia materia della pietra.

Con il suo ultimo lavoro con la pietra, Cragg ha scelto di lavorare con una tipologia particolarmente ricca e di grande impatto visivo, proveniente dall'Iran. Questa pietra rivela la tumultuosità della sua creazione e, osservandola da vicino, troviamo un'intrigante combinazione di stratificazione drammatica ed episodi piroclastici. Le impegnative qualità chimiche e geologiche di questa pietra sono, a loro volta, trasferite sul soggetto umano scolpito. Le teste e le colonne ellittiche di Cragg sono sempre colte in un movimento frenetico e questa non fa eccezione. Come la pietra, questa testa è modellata da ogni sorta di forza interna e le sue superfici sottilmente modellate corrispondono alle forze esterne dell'erosione. Caso e ordine si uniscono in questa scultura per creare un trattamento antropomorfo della pietra come materiale vitale.

With a passion for geology and paleontology, Cragg has worked with stone as a material in diverse ways over the years. We find it deployed in early works, such as *Stone Curve* (1972), and then, from the late 1980s onwards, we see him carving directly into blocks of stone. Cragg always works with and against stone as a sculptural material, using its weight, material density and layered geologies, to create new and surprising forms. At times, the stone is partially left uncarved – non finito - to highlight its mineral granularity and its rough, material origins. At other times, the stone's surfaces are punctured and perforated, allowing light and air to pass through and, in turn, unsettling viewers' intuitive sense of stone's material obduracy.

With his most recent turn to stone Cragg has chosen to work with a particularly rich and visually striking type sourced in Iran. This stone bespeaks the turbulence of its making and looking closely into it we find an intriguing combination of dramatic stratification and pyroclastic episodes. The busy chemical and geological qualities of this stone are, in turn, ones that are then transferred onto the carved human subject. Cragg's heads and elliptical columns are always caught in frenetic movement and this is no exception. Like stone, this head is shaped by all manner of internal forces and its subtly shaped surfaces correspond to the external forces of erosion. Chance and order unite in this sculpture to create an anthropomorphic treatment of stone as a vital material.

**Wave** (2022) – bronzo/bronze – 178x175x195 cm



Nella scultura di Cragg troviamo costantemente elementi più piccoli riuniti per creare composizioni più grandi e plurime. Le opere sono costruite pezzo per pezzo, strato per strato, in modi che invitano gli spettatori a considerare la vita più ampia del frammento e le relazioni tra la parte e il tutto, il particolare e il generale, il microcosmo e il macrocosmo. Troviamo anche una profonda fascinazione per la trasformazione, la morfologia e la fluidità, per i modi in cui le forme materiali possono scivolare e passare da una forma all'altra, creando nuove e sorprendenti forme ibride.

**Wave** è una recente dimostrazione di questi due principi chiave dell'immaginazione scultorea di Cragg. La composizione complessiva fissa un'onda di grandi dimensioni, simile a una lingua, che si è sollevata ed è sul punto di precipitare. L'onda, tuttavia, è fatta di corpi, un muro di corpi che si alza e sta per abbattersi come uno tsunami. È un'immagine potente e toccante, che rimanda alle nostre attuali preoccupazioni per le tragedie della migrazione e per i viaggi drammatici delle persone che attraversano le acque.

Across Cragg's sculpture we constantly find smaller elements brought together to create larger, multipartite compositions. Works are built-up piece by piece, layer by layer, in ways that invite viewers to consider the larger life of the fragment and the relations between the part and the whole, the particular and the general, and the microcosm and the macrocosm. We also find a deep fascination with transformation, morphology and fluidity, with the ways in which material forms can slip and slide from one shape into another, as new and surprising hybrid forms are created.

**Wave** is a recent demonstration of these two key tenets of Cragg's sculptural imagination. The overall composition freeze-frames a large, tongue-like wave that has risen up and is on the brink of crashing down. The wave, however, is made of bodies, a wall of them rising and about to fall like a tsunami. It is a powerful and poignant image, and one that points to our present concerns with the tragedies of migration and the treacherous journeys made by people crossing stretches of water.

**15. Manipulations** (2017) – bronzo/bronze – 120x145x115cm



Di tanto in tanto, Cragg realizza un'opera in cui la mano umana emerge con prominenza come soggetto dell'opera. In esse possiamo vedere l'interesse di Cragg per la mano non solo come parte del corpo che è distintamente umana e come uno strumento altamente sofisticato con cui entriamo in contatto, modifichiamo e manipoliamo il mondo in modi calibrati direttamente in relazione ai nostri corpi e bisogni esistenziali.

Per Cragg, la mano è uno strumento creativo e, in una forma visiva, un registro metonimico per l'impegno scultoreo, ma piuttosto che creare un calco della sua mano o una resa realistica di essa, come hanno fatto molti scultori, l'ha presentata nelle sue recenti opere in bronzo **Manipulations** come uno strumento complesso strutturato in modo simile ai frattali di Mandelbrot. Ogni dito diventa il polso di un'altra mano più piccola e le figure su quella mano fanno lo stesso e così via. Questo alla fine sfocia in una forma entropica che è difficile da afferrare, ma ci è familiare in strutture naturali come il broccolo o i coralli. Questa interpretazione della mano dello scultore non come una forma singola, ma come una composita che comprende vari componenti ed energie tutte interconnesse e che lavorano in unisono è in molti modi tipica del lavoro di Cragg.

From time to time, Cragg makes a work in which the human hand emerges with prominence as the subject of the work. In them we can see Cragg's interest in the hand not only as a part of the body that is distinctly human and a highly sophisticated tool with which we make contact, modify and manipulate the world in ways that are calibrated directly in relation to our bodies and existential needs.

For Cragg the hand is a creative tool and, in a visual form, a metonymic register for sculptural endeavour, but rather than create a cast of his hand or a realistic rendition of it, as many sculptors have done, he has presented it in his recent bronze **Manipulations** works as a complex tool that is structured in the manner of Mandelbrot fractals. Every finger becomes the wrist of another smaller hand and the figures on that hand do the same and so on. This eventually verges on an entropic form that is difficult to grasp, but is familiar to us in natural structures like broccoli or corals. This interpretation of the hand of the sculptor not as a single form, but as a composite one comprising various components and energies all interconnected and working in unison is in many ways typical of Cragg's work.

**16. We** (2015) – bronzo/bronze – 190x90x90 cm



Cragg ha utilizzato l'autoritratto in tutto il suo lavoro, dai primi disegni di ombre sulla spiaggia dell'Isola di Wight in poi. Il suo corpo gli dà un accesso diretto e personale al mondo e vi ricorre regolarmente sia come unità di misura emotiva e intellettuale personale, sia come veicolo per trasmettere azioni, dichiarazioni e impegni. In questo modo il mondo circostante entra a far parte di questo autoritratto artistico, così come le forme e le strutture naturali - e il ruolo di particelle, strati, composti, cristalli e involucri gioca un ruolo molto dinamico nelle sue opere, alimentando il suo pensiero ibrido e caricando il continuum generativo e riproduttivo del suo fare scultura.

**We** è la manifestazione più recente di questi filoni chiave del suo lavoro. È stata realizzata scansionando un calco in gesso preesistente della testa dell'artista e duplicando poi l'oggetto originale. La scultura è composta da centinaia di scansioni 3D, tutte rivolte nella stessa direzione, in modo da avere un fronte, un retro e dei lati ben definiti, e disposte spazialmente in una forma complessiva simile a un acino d'uva. La scansione di forme che sono state realizzate dalla mano dell'artista è diventata un'attività regolare in molte pratiche di artisti contemporanei. Questo metodo evita processi di lavoro inutilmente lunghi e riduce in modo significativo i materiali utilizzati nel processo tradizionale di costruzione delle forme.

**We** è un'immagine di molteplicità e pluralità, ma anche di singolarità e identità individuale. L'espressione del volto dell'artista è di calma e contemplazione, con gli occhi aperti e non chiusi.

Cragg has deployed self-portraiture throughout his work, from the early shadow drawings on the beach on the Isle of Wight onwards. His own body gives him a direct and personal access to the world and he regularly has recourse to it both as a unit of personal emotional and intellectual measurement, and as a vehicle to convey actions, statements and engagements. In this way the surrounding world enters in this artistic self-portraiture, as do naturally occurring forms and structures - and the role of particles, layers, compounds, crystals and envelopes all play very dynamic roles across his works, fuelling his hybrid thinking and charging the generative, reproductive continuum of his sculpture making.

**We** is the most recent manifestation within these key strands of his work. It was made by scanning a pre-existent plaster cast of the artist's head and then duplicating that original source object. The sculpture comprises hundreds of these 3D scans, all looking in the same direction thus giving it clear front, back and sides and spatially arranged into an overall grape-like form. Scanning forms that have been made by the artist's hand has become a regular activity in many contemporary artists' practices. It avoids unnecessarily long working processes and reduces significantly the materials used in the traditional process of mould making.

**We** is an image of multiplicity and plurality, but also of singularity and individual identity. The expression on the artist's face is one of calm and contemplation, eyes open not shut.

17. **Senders** (2018) – vetroresina/fiberglass – 650x290x250 cm



Tony Cragg così si esprime in una intervista che ci riporta anche all'opera **Senders** *“Innanzitutto esiste un rapporto inspiegabile tra dimensione e contenuto, perché immediatamente il contenuto rimanda all'effetto che si produce sugli altri. Se si realizza una scultura molto grande, non si può fingere di farla solo per sé stessi. È lontano anni luce dall'idea di bozzetto, giusto? Quindi quel processo intimo della creazione e della creazione di oggetti a cui gli artisti si dedicano nella solitudine del loro studio è certamente compromesso – e, aggiungerei, volontariamente compromesso dal bisogno di produrre un effetto sugli altri. Lo si vede nella differenza di scala tra Medardo Rosso e Rodin: l'uno è un artista umanitario socialista, umilmente preoccupato per gli esseri umani, l'altro ingigantisce la scala delle opere per impressionare quanto più possibile il mondo. Alla fine, naturalmente, si tratta di stabilire quale sia l'opera che ha impressionato di più, perché poi il pubblico arriva a rapportarsi alla scala dell'opera con le proprie personali suggestioni e i propri interessi. E spesso può sentirsi respinto da una scala più grande. La Piazza Rossa di Mosca e Piazza Tienanmen, ad esempio, sono enormi, ma l'effetto è molto straniante. Il motto “più è grande più è potente” non sempre è vincente, le cose sono più complesse, perché più grande in questo caso vuol dire forse anche più patetico – può portare con sé più pathos, più insensatezza”*

Tony Cragg expresses himself as follows in an interview that also refers to the work **Senders** *“First of all, there is an inexplicable relationship between size and content, because content immediately refers to the effect it produces on others. If you create a very large sculpture, you cannot pretend to make it just for yourself. It is light-years away from the idea of a sketch, right? So that intimate process of creation, the creation of objects that artists dedicate themselves to in the solitude of their studio, is certainly compromised – and, I would*

*add, deliberately compromised by the need to produce an effect on others. This can be seen in the difference in scale between Medardo Rosso and Rodin: one is a socialist humanitarian artist, humbly concerned with human beings, while the other enlarges the scale of his works as much as possible to impress the world. In the end, of course, it is about determining which work has impressed the most, because then the audience engages with the scale of the work through their own personal suggestions and interests. And they can often feel repelled by a larger scale. Red Square in Moscow and Tiananmen Square, for example, are enormous, but the effect is very alienating. The motto 'the bigger, the more powerful' is not always a winning formula; things are more complex, because bigger in this case perhaps also means more pathetic – it can carry with it more pathos, more senselessness."*

## Opere nelle Piazze di Roma

### 18. **Runner** (2015) – bronzo/bronze – 420x280x158 cm – Piazza di San Silvestro



**Runner** raddoppia le energie frenetiche e guizzanti di *Red Figure*, con un insieme serrato di colonne ellittiche allungate che zig-zagano e si intersecano, apparentemente in bilico e combattute tra la direzione da prendere. Mentre la *Red Figure* inizia nella sua sezione inferiore con un movimento a zig-zag in avanti e all'indietro, nella sua sezione superiore si muove intenzionalmente in una direzione. Non è così in **Runner**, dove le due figure partecipanti, che agiscono nello stesso tempo e spazio, si muovono in direzioni opposte. Se *Red Figure* può essere visto come un individuo che determina la direzione da prendere, **Runner** fa qualcosa di molto diverso. Si tratta di due figure che entrano in contatto solo per caso, come persone che corrono in direzioni opposte in una strada trafficata.

La composizione dardeggiante e zig-zagante racchiude in sé questa energia multidirezionale che va avanti e indietro. L'oggetto finito è, ovviamente, statico, ma l'artista ha usato tutti i mezzi possibili per contraddire e sconvolgere l'idea e l'apparenza della stasi, per ricordarci che la stasi non esiste e che la materia è sempre in movimento.

Guardando **Runner**, gli spettatori possono vedere che l'artista ha suggerito velocità e cambiamento attraverso: il dispiegamento di forme curvilinee aerodinamiche, la proiezione di stati d'animo frenetici attraverso profili ed espressioni facciali, l'aspetto dell'erosione geologica, così come attraverso l'estensione del materiale e l'esplorazione dinamica delle sue tensioni interne. Tutti questi fattori sono dispiegati all'unisono da Cragg per trasmettere l'idea di movimento dinamico nella scultura.

**Runner** doubles the frenetic, darting energies of Red Figure, with a tightly packed ensemble of zig-zagging and intersecting stretched elliptical columns apparently caught in two minds and torn between which direction it should take. While the Red Figure starts in its lower section by zipping backwards and forwards, in its upper section it purposefully moves in one direction. This is not the case in **Runner**, in which the two participating figures, acting in the same time and space, go off in opposite directions. If Red Figure can be seen as an individual that determines the direction he is going to take, **Runner** does something very different. These are two figures that only coincidentally make contact, rather like people rushing in opposite directions on a busy street.

The darting, zig-zagging composition encapsulates this back-and-forth, multidirectional energy powerfully. The finished object is, of course, static, but the artist has used all means possible to contradict and disrupt the idea of and appearance of stasis – in order to remind us that stasis doesn't exist and that material is always moving.

Looking at **Runner** viewers can see that the artist has suggested speed and change through: the deployment of stream-lined curvilinear form, the projection of busy states of mind through profiles and facial expressions, the look of geological erosion, as well as through the extension of material and the dynamic exploration of its internal tensions. All these factors are deployed in unison by Cragg to convey the idea of dynamic movement in the sculpture.

**19. Versus** (2024) - bronzo/bronze – 266x285x105 cm – Piazza di San Silvestro



Le sculture di Cragg spesso mettono insieme forze opposte in un unico elemento. Con **Versus**, una forma circolare viene utilizzata per una massa ribollente di colonne ellittiche, dando alla scultura un potente aspetto frontale. **Versus** - e il titolo stesso dichiara le idee di rivalità, competizione e confronto - presenta un'affollata sfera di forme curve che si intersecano, dall'aspetto in parte corporeo e in parte geologico. Potremmo, ad esempio, interpretare **Versus** come se fosse un disco, un occhio o un pianeta, il che significa che il potenziale figurativo dell'opera è stato annullato e sostituito da una preoccupazione per la materialità/immaterialità della forma. A volte troviamo l'opera dipinta di rosso o di arancione acceso, a suggerire i raggi ardenti del sole - una palla nel cielo formata da milioni di esplosioni atomiche osservata da spettatori umani in piedi davanti alla scultura, che a loro volta pulsano di reazioni chimiche e trasformazioni.

Una versione iniziale di **Versus** è stata mostrata nel 2011 sotto la piramide di vetro del Louvre a Parigi. Questa è stata un'importante esposizione per l'artista, allora nei suoi primi sessant'anni e, oltre a **Versus**, posizionato in alto su un plinto nella hall d'ingresso, Cragg ha anche mostrato diverse altre sculture importanti, tra cui Red Figure, Off the Mountain e Manipulations.

Cragg's sculptures often bring opposing forces together within a single whole. With **Versus**, a circular form is used for a seething mass of elliptical columns, giving the sculpture a powerful frontal image. **Versus** – and the title itself declares ideas of rivalry, competition and confrontation – presents a busy orb of curved, intersecting forms, part-corporeal, part-geological in appearance. We might, for example, read **Versus** as a disc, an eye or a planet – meaning that the figurative potential of the work has been erased and exchanged for a concern with the materiality/immateriality of form. Sometimes we find the work painted red or bright orange, suggestive of the burning fires of the sun – a ball in the sky formed of

millions of atomic explosions looked at by human viewers standing before the sculpture who are themselves pulsating with chemical reactions and change.

An early version of **Versus** was shown in 2011 under the glass pyramid at the Louvre in Paris. This was an important exhibition for the artist, then in his early sixties, and as well as **Versus**, placed high up on a plinth in the entrance hall, Cragg also showed several other major sculptures including Red Figure, Off the Mountain and Manipulations.

**20. Stack (2019) – bronzo/bronze – 380x263x202 cm – Piazza di San Lorenzo in Lucina**



Lo stacking è un modus operandi cruciale nel lavoro di Cragg. Le sue opere Stack, che ha sviluppato dalla metà degli anni '70, dimostrano il suo interesse per la geologia e i processi di sedimentazione, così come per il minimalismo e l'organizzazione di diversi materiali in formazione a blocchi. Dai suoi assemblaggi di cubi impilati a metà degli anni '70 alle sue bellissime sculture in bronzo di oggi, gli stack di Cragg hanno sempre più combinato persona e luogo, geologia e figurazione. Gli strati del paesaggio incontrano gli strati di pelle del corpo umano. Gli stack di Cragg invitano a riflettere sulla costruzione del mondo materiale in forme diverse, mentre stimolano pensieri sull'accumulo di memorie, storie e del linguaggio stesso.

**Stack** (2019) è un grande ed eccellente esempio delle sue recenti opere Stack e una potente dichiarazione di impegno con il suo modo predominante di creare sculture. Come è sempre stato per Cragg, stack ha una risonanza come parola che descrive sia un oggetto che un processo - il modo in cui un oggetto prende forma. Materiali eterogenei sono stati a lungo scambiati da compensato impilato e bronzo, ma questa scultura dimostra bene il continuo mescolamento di roccia e corpo da parte di Cragg - la collisione di placche tettoniche e grandi figure danzanti. Siamo consapevoli dell'immensa violenza e delle energie dinamiche che possono caricare le forze interne del materiale, nonostante il loro aspetto statico e la apparente immobilità. L'antropomorfismo abbonda. I profili facciali e le sagome irregolari si combinano mentre la geologia incontra la genealogia, mentre troviamo i livelli di energia generazionale così come i livelli stratificati.

Stacking is a crucial modus operandi in Cragg's work. His Stack works, which he has been developing since the mid-1970s, demonstrate his interest in geology and in the processes of sedimentation, as well as in minimalism and the organisation of different materials in block formation. From his stacked cubic assemblages in the mid-1970s to his beautifully cast bronze sculptures today, Cragg's stacks have increasingly combined person and place, geology and figuration. The strata of the landscape meet the layers of skin of the human body. Cragg's stacks invite consideration of the construction of the material world

in different forms, at the same time as prompting thoughts about the accumulation of memories, histories and language itself.

**Stack** (2019) is a large and excellent example of his recent Stack works and a powerful statement of engagement with his predominant mode of sculpture making. As it always has for Cragg, stack has resonance as a word that describes both an object and a process - the way that an object comes into being. Heterogenous material has long been exchanged by stacked plywood and bronze, but this sculpture demonstrates well Cragg's continuing blending of rock and body – the collision of tectonic plates and large dancing figures. We sense the immense violence and dynamic energies that can charge the internal forces of material, despite their static appearance and seeming stillness. Anthropomorphism abounds. Facial profiles and craggy outlines combine as geology meets genealogy, as we find the layering of generational energy as well as stratified layering.