

## TONY CRAGG

Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna  
28 agosto 2010 – 9 gennaio 2011

### kunst Meran/Merano arte

4 febbraio 2011-29 maggio 2011

Un progetto espressamente concepito per gli spazi di Ca' Pesaro da uno dei protagonisti della scultura britannica (e non solo) dei nostri anni, Tony Cragg (Liverpool, 1949).

In un percorso che si snoda lungo i tre piani di Ca' Pesaro - corte esterna, androne, salette al piano terra, scalone monumentale, secondo piano e facciata sul Canal Grande - la mostra presenta una quarantina di opere in vetro, bronzo, acciaio, plastica, legno, pietra, ma anche venti tra disegni, bozzetti preparatori e acquerelli, realizzati in un trentennio di attività, dagli anni '80 a oggi, quasi tutte mai esposte prima d'ora in Italia.

Si tratta di opere che documentano perfettamente la versatilità dei linguaggi e dei prodotti del suo lavoro e che stabiliscono, per di più, uno stringente confronto con gli spazi e i lavori permanentemente esposti in Museo.

La mostra è una **coproduzione della Fondazione Musei Civici di Venezia con kunst Meran/Merano arte in collaborazione con la Galleria Michela Rizzo e Caterina Tognon Arte Contemporanea, Venezia.**

A cura di Silvio Fuso, John Wood e Valerio Dehò, catalogo Marsilio.

Dopo una prima fase (anni Settanta), in cui accosta frammenti colorati di detriti urbani in inedite composizioni a metà fra collage e scultura, Cragg si muove via via verso opere più imponenti, in cui il minimalismo si fa monumentale, con gli immensi blocchi di legno, ferro, bronzo e fibra di vetro. Suo interesse fondamentale diventa "la creazione di oggetti e di immagini che non esistono nel mondo naturale o funzionale ma che possano riflettere e trasmettere informazioni e sensazioni sul mondo e sulla [sua] stessa esistenza" (Tony Cragg, 1982). Per tutto ciò fondamentale risulta non solo la scelta dell'elemento costitutivo ma anche la sua elaborazione in forme capaci di evolversi e trasformarsi. Il "maniacale" interesse di Cragg per il potenziale moto dei corpi lo spinge, quasi scientificamente, a cercare, studiare ed esporre tutte le possibili mutazioni di una struttura primaria. Tutto accade comunque dentro l'universo della poetica del fare. Non forme chiuse ma "aperture" in cui prevale l'idea di confronto con lo spazio e del rapporto tra oggetti, materiali e immagini. Tony Cragg, dichiaratamente laico e "materialista", o forse proprio per questo, compie un'operazione estetico-filosofica in cui l'arte ha il compito di far emergere una profonda spiritualità fisica e plastica, in "alternativa all'osservazione della natura" e "alla percezione dell'ottusa nostra realtà, soggetta solo alle leggi dell'utile" (Tony Cragg, 2005).

**Tony Cragg.** Nato a Liverpool nel 1949, è considerato uno dei maggiori interpreti dell'arte contemporanea. Formatosi nell'ambiente del Minimalismo e del Concettuale, dopo i primi studi giovanili, dal '69 al '77 frequenta il Gloucestershire College of Art di Cheltenham, la Wimbledon School of Art (BA) e la Royal College of Art (MA); nel 1976 insegna all'Ecole des Beaux Arts de Metz. Nel '77 si trasferisce a Wuppertal (Germania), dove da allora vive e lavora. Dal '78 all'88 è docente alla Kunstakademie di Düsseldorf – di cui è dal 2009 direttore - contestualmente inizia a esporre, attività che lo porterà negli anni nei più importanti musei e nelle principali collezioni pubbliche e private del mondo, tra cui si segnalano: 5 partecipazioni alla Biennale di Venezia ('80, '86 e '88, quando riceve la "menzione speciale" e vince il "Turner Prize", '93 e '97); 2 a "documenta" di Kassel ('82 e '87), 2 alla Biennale di Sydney ('84 e '90); espone poi alla Staatsgalerie Moderner Kunst di Monaco di Baviera e al Palais des Beaux-Arts, di Bruxelles ('85), al Brooklyn Museum e all'University Art Museum di Berkeley ('86); allo Houston Contemporary Art Museum e al Carnegie Museum of Art, Pittsburgh ('91); all'IVAM Valencia ('92); al Musée des Beaux-Arts, Nantes ('94); al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (95); al MNAM, Centre Georges Pompidou, Parigi ('96); al MACBA, Barcellona ('97), alla Royal Academy, Londra ('99), alla Tate Gallery, Liverpool (2000), alla Bibliothèque Nationale Française di Parigi, al CAC Málaga e al MACRO di Roma (2003). Nel 2002 si aggiudica il CBE per l'arte e il prestigioso premio per la scultura, Piepenbrock. A Wuppertal ha realizzato un Parco pubblico delle sue sculture, dove in 16 ettari di bosco, sono collocati 20 suoi grandi lavori. Nel corso di quest'anno ha esposto alla Lisson Gallery di Londra, al Konstmuseum di Boras e alla Sweden Uppsala Bror Hjorths Hus, (Svezia).



Fondazione  
Musei Civici Venezia

Note biografiche dettagliate in cartella stampa.

IMMAGINI per la stampa disponibili su [www.museiciviviceneziani.it](http://www.museiciviviceneziani.it)

## TONY CRAGG

Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia

A cura di **Silvio Fuso e John Wood**

In collaborazione con: **Galleria Michela Rizzo e Caterina Tognon Arte Contemporanea, Venezia**

29 agosto 2010 – 9 gennaio 2011

## INFORMAZIONI GENERALI

**Sede:** Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Santa Croce, 2076, Venezia

**A cura di:** Silvio Fuso e John Wood

**Inaugurazione:** sabato 28 agosto 2010

**Apertura al pubblico:** 29 agosto 2010 – 9 gennaio 2011

**Orario:** fino al 31 ottobre 10/18 (biglietteria 10/17 ); dal 1 novembre 10/17 (biglietteria 10/16); chiuso lunedì, 25 dicembre e 1 gennaio

**Catalogo:** Marsilio

## BIGLIETTI

**Ingresso con il biglietto del museo**

**Intero** 6,50 euro

**Ridotto** 4,00 euro

*Ragazzi da 6 a 14 anni; accompagnatori (max. 2) di gruppi di ragazzi; studenti\* dai 15 ai 25 anni; accompagnatori (max. 2) di gruppi di studenti; cittadini ultrasessantacinquenni; personale\* del Ministero per i Beni e le Attività Culturali; titolari di Carta Rolling Venice; soci FAI*

### Gratuito

*Residenti e nati nel Comune di Venezia; bambini 0/5 anni; portatori di handicap con accompagnatore; guide autorizzate; interpreti turistici\* che accompagnino gruppi; capigruppo (gruppi di almeno 15 persone previa prenotazione); membri I.C*

\*è richiesto un documento

## INFORMAZIONI

[www.museiciviviceneziani.it](http://www.museiciviviceneziani.it)

call center 848082000 (dall'Italia)

+3904142730892 (dall'estero)

## PRENOTAZIONI

[www.museiciviviceneziani.it](http://www.museiciviviceneziani.it)

call center 848082000 (dall'Italia)

+3904142730892 (dall'estero)

Partner Istituzionale  
Fondazione Musei Civici di Venezia



cultura dell'energia  
energia della cultura

## TONY CRAGG

Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna

28 agosto 2010 – 9 gennaio 2011

### TONY CRAGG – NOTE BIOGRAFICHE

**1949.** Nasce a Liverpool

**1977.** Si trasferisce a Wuppertal (Germania), dove vive e lavora.

### Titoli, premi e onorificenze

**1988.** “Menzione speciale” e “Turner Prize” alla 43esima Biennale Arti Visive di Venezia

**1988-2001.** Professorship at the Kunstakademie, Düsseldorf

**1989.** Von-der-Heydt-Prize

**1992.** Chevalier des Arts et des Lettres

**1996.** Honorary Professorship, Budapest

**2001.** Shakespeare Prize

Honorary Degree Award of Doctor of the University of Surrey

Honorary Fellowship, John Moores University, Liverpool

Elected to the Akademie der Künste, Berlin

**2002.** Commander of the British Empire (CBE)

Piepenbrock Prize for Sculpture

**2005.** 1st Prize for Best Sculpture at the Beijing Biennale

Arco 2005 A.E.C.A. (Asociación Española de Críticos de Arte)

**2006.** Professorship at the Kunstakademie, Düsseldorf

**2007.** Praemium Imperiale for Sculpture

**2009.** Rektor of the Kunstakademie, Düsseldorf

Wuppertaler Stadtmarketingpreis 2009

### Selezione Mostre personali

**2010.** Lisson Gallery, Londra

Boras Konstmuseum, Boras, Sweden

Uppsala Bror Hjorths Hus, Sweden

**2009.** *Tony Cragg*, Buchmann Galerie, Lugano

*Tony Cragg - Second Nature*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe

*KölnSkulptur 4*, Skulpturenpark Köln, Colonia

**2008.** *Tony Cragg*, Buchmann Galerie, Berlino

*Tony Cragg - Sculptures and watercolours*, Galleri Andersson Sandström, Stoccolma

*Sculptures and works on paper*, Galerie Bernd Klüser, Monaco di Baviera

*Tony Cragg*, F. X. Messerschmidt, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna

**2007.** *Sculptures and Drawings 1985–1998*, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, Torino

*Tony Cragg*, Nordiska Akvarellmuseet - The Nordic Watercolour Museum, Skarhamn

*Tony Cragg*, Galerie Thaddaeus Ropac, Parigi

*Tony Cragg - Sculptures*, Galleria Sculptor, Helsinki

*Tony Cragg 1995 – 2006*, Museo de Arte de Lima, Lima

*Tony Cragg 1985-1998*, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, Torino

*Tony Cragg*, Marian Goodman Gallery, New York, NY

*Tony Cragg*, Haunch of Venison - Zürich (ex Galerie Judin), Zurigo

*Tony Cragg - Das Potential der Dinge*, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Center of International Sculpture, Duisburg

*Tony Cragg - Esculturas 1995 – 2006*, MAVI - Museo de Artes Visuales, Santiago de Chile

**2006.** *Tony Cragg*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires

*Tony Cragg*, Kunstmuseum Magdeburg - Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburgo

*Tony Cragg - Sculptures*, Lisson Gallery, Londra

*Tony Cragg*, Buchmann Galerie, Berlino

*Tony Cragg*, Galerie Jirí Svestka, Praga

**2005.** *Tony Cragg - Estampes et dessins*, Galerie Catherine Putman, Parigi

*Anthony Cragg - Recent Sculptures*, MAM Mario Mauroner Contemporary Art, Vienna  
*Tony Cragg – familiæ*, Neues Museum - Staatliches Museum für Kunst und Design in  
Nürnberg, Norimberga  
*Tony Cragg*, Galerie Bernd Klüser, Monaco di Baviera  
*Tony Cragg*, Galerie Thaddaeus Ropac, Parigi

**2004.** *Tony Cragg*, Buchmann Galerie, Berlino

**2003.** *Tony Cragg*, Marian Goodman Gallery, New York, NY  
*Tony Cragg*, Galerie Bernd Klüser, Monaco di Baviera  
*Tony Cragg*, MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, Roma  
*Tony Cragg - Signs of Life*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland,  
Bonn  
*Anthony Cragg: Two solo exhibitions in Paris*, Galerie Chantal Crousel, Parigi

**2002.** *Tony Cragg*, Buchmann Galerie, Berlino  
*Anthony Cragg – Sculpture*, Galerie Epikur, Wuppertal  
*Tony Cragg - New Sculptures*, Deweer Art Gallery, Otegem

**2001.** *Tony Cragg*, Galleri Andersson Sandström, Umeå  
*Anthony Cragg*, MAM Mario Mauroner Contemporary Art, Vienna  
*Anthony Cragg*, Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz  
*Tony Cragg*, Malmö Konsthall, Malmö  
*Neue Skulpturen und Zeichnungen - Tony Cragg*, Galerie Seitz & Partner, Berlino  
*Anthony Cragg*, Bernier/Eliades Gallery, Atene

**2000.** *Tony Cragg*, Marian Goodman Gallery, New York, NY  
*Anthony Cragg – Sculpturen*, MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen,  
Anversa  
*Tony Cragg*, Galerie Bernd Klüser, Monaco di Baviera  
*Tony Cragg*, i8 Gallery, Reykjavik  
*Tony Cragg*, Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen  
*Tony Cragg*, Tate Liverpool, Liverpool

**1999.** *Tony Cragg: Sculpture*, Buchmann Galerie, Berlino  
*Tony Cragg - Twenty-Two Drawings and One Sculpture*, Galerie Karsten Greve, Milano  
*Tony Cragg*, SM's - Stedelijk Museum, 's-Hertogenbosch  
*Tony Cragg*, Konrad Fischer Galerie - Düsseldorf, Düsseldorf  
*Anthony Cragg*, Galerie Chantal Crousel, Parigi  
*Tony Cragg*, Sara Hildén Art Museum, Tampere

**1998.** *Tony Cragg*, Lisson Gallery, Londra  
*Tony Cragg*, Deweer Art Gallery, Otegem  
*Tony Cragg*, Städtische Galerie im Lenbachhaus & Kunstbau, Monaco di Baviera  
*Tony Cragg*, Bawag Foundation, Vienna  
*Tony Cragg - new sculptures*, Wellington City Gallery, Wellington  
*Tony Cragg - Terracota-Plastiken und Druckgraphik der 90er Jahre*, Galerie Seitz & Partner,  
Berlino  
*Tony Cragg – Sculpture*, Contemporary Art Center Vilnius (CAC)

**1997.** *Tony Cragg - sculpture, objects, site-specific projects*, CSW Centrum Sztuki Wspolczesnej /  
Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsavia  
*Tony Cragg - Skulpturen und Zeichnungen*, Bawag Foundation, Vienna

**1996.** *Tony Cragg*, Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne, Parigi

**1995.** *Tony Cragg*, Deweer Art Gallery, Otegem

**1992.** *Tony Cragg*, Lisson Gallery, Londra  
*Tony Cragg*, Tramway, Glasgow

**1991.** *Tony Cragg: Sculpture 1975–1990*, Contemporary Arts Museum Houston, Houston, TX  
*Tony Cragg: Sculpture 1975-1990*, The Power Plant, Toronto, ON  
*Tony Cragg*, Lisson Gallery, Londra  
*Tony Cragg*, FRAC - Rhône-Alpes, IAC - Institute d'art contemporain, Villeurbanne  
*Tony Cragg: 3 Skulpturen*, Kunstverein Ruhr e.V., Essen  
*Tony Cragg: Sculpture, 1975-1990*, The Corcoran Gallery of Art, Washington, DC

**1990.** *Tony Cragg*, Valentina Moncada - Arte Contemporanea, Roma  
*Tony Cragg: Sculpture 1975-1990*, Orange County Museum of Art, Newport Beach, CA

1988. *Tony Cragg*, Lisson Gallery, Londra
1986. *Tony Cragg / MATRIX 93*, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive BAM/PFA, Berkeley, CA
1985. *Tony Cragg*, Lisson Gallery, Londra
1982. *Tony Cragg*, Lisson Gallery, Londra
1981. *Tony Cragg*, Whitechapel Art Gallery, Londra
1980. *Tony Cragg*, Lisson Gallery, Londra
1979. *Tony Cragg*, Lisson Gallery, Londra

#### **Selezione Mostre collettive**

2010. *Faces and Gazes in Art 1969-2009*, Museo Cantonale d'Arte in Lugano  
*Gli anni 80. Il trionfo della pittura da Schifano a Basquiat Arengario*, Monza  
*Culture Myth Africa* Buchmann Galerie, Agra  
*You never know what will happen next*, Lentos Museum Linz  
*KölnSkulpturen5*, Skulpturenpark Köln  
*Le Meilleurs des Mondes*, MUDAM Luxembourg  
*Elogio della Semplicità*, Fondazione Stelline, Milano  
*Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart*, Kunstmuseum Wolfsburg  
*Rudolf Steiner und die Alchemie des Alltags*, Kunstmuseum Wolfsburg  
*Graphikedition der Kunstakademie Düsseldorf 2009* Bar im Malkasten  
*Summer Group Show* Galerie Holtmann Köln
2009. *Im Blick des Sammlers*, Würth Museum Künzelsau  
*On Paper* Galerie Carsten Greve, Parigi  
*DLA Piper Series "Sculpture-The Physical World"*, Tate Liverpool  
*Von Gerhard Hoehme bis Tony Cragg*, Deutsche Bundesbank, Düsseldorf  
*Une Image peut en cacher en autre*, Grand Palais, Parigi  
*Glasstress*, 53. Biennale di Venezia  
*Past Present Future-Highlights from Uni-Credit Group Collections* im Kunstforum Wien  
Amos Anderson Art Museum Helsinki (Nov 09 – Jan 10)
2008. *Anatomie | les peaux du dessin - collection Florence et Daniel Guerlain*, FRAC - Picardie, Amiens  
*Reflections on light - 30 years* Galerie Bernd, Galerie Bernd Klüser, Monaco di Baviera  
*Sculpture at Pilane 2008*, Pilane Heritage Society, Klövedal  
*Depot VBVR: Cragg, Flanagan, Gilbert & George, Long, Lord Pope*, Rijksmuseum Twenthe - Museum voor oude en moderne kunst, Enschede  
*Prospects and Interiors: Sculptors' drawings*, Henry Moore Institute, Leeds  
*Ambition d'art*, FRAC - Rhône-Alpes, IAC - Institute d'art contemporain, Villeurbanne  
*Evolution*, Max Lang Gallery, New York, NY  
*Borås Internationella Skulpturfestival*, Borås konstmuseum, Borås  
*History in the Making*, Mori Art Museum, Tokyo  
*Zerbrechliche Schönheit, Glas im Blick der Kunst*, Stiftung Museum Kunst Palast, Düsseldorf  
*Las Implicaciones de la Imagen (The implications of image)*, Museo Universitario de Ciencias y Arte - MUCA, Città del Messico  
*Abstrakt/Abstract*, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt  
*For the Spirit - From the UBS Art Collection*, Mori Art Museum, Tokyo
2007. *The 30th Anniversary - Collection of the National Museum of Art*, Osaka NMAO National Museum of Art Osaka, Osaka  
*20 ans du Musée d'Art Moderne - L'art après 1960 dans les collections Musée d'Art moderne de Saint-Etienne*, Saint-Etienne  
*Schere Stein Papier*, Buchmann Galerie, Berlino  
*Wenn Handlungen Form werden - Ein neuer Realismus in der Kunst seit den fünfziger Jahren* Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg, Norimberga  
*Räume – Kraftfelder*, Galerie Seitz & Partner, Berlino  
*Rubin - Institut für moderne Kunst Nürnberg 1967 – 2007*, Institut für moderne Kunst Nürnberg, Norimberga

*Rubin - Institut für moderne Kunst 1967 – 2007*, Neues Museum - Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg, Norimberga  
*Stardust ou la dernière frontière*, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne MAC / Val, Vitry-sur-Seine  
*The Turner Prize: A Retrospective*, Tate Britain, Londra  
*Modern and contemporary art - especially portrait*, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota Aichi  
*Il Futuro del Futurismo*, GAMEC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo  
*Molecules That Matter*, The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, Saratoga Springs, New York  
*Blind Date – Istanbul*, SSM - Sakip Sabanci Müzesi, Istanbul  
*Figura Humana y Abstracción*, Würth Museo La Rioja, Agoncillo  
*Exposures, the contemporary self-portrait*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salisburgo  
*Sculpture*, Lucas Schoormans Gallery, New York  
*Accrochage 2007*, Galerie Jiri Svestka, Praga  
*Who's got the Big Picture?*, MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Anversa  
*Percorsi privati. Lo sguardo di un collezionista da Balla a Chen Zhen*, MART- Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto  
*Sculpture at Pilane 2007*, Pilane Heritage Society, Klövedal  
*Le cinque anime della scultura*, Cesac - Centro Sperimentale per le Arti Contemporanee, Caraglio  
*The Freak Show*, Musée d'Art Contemporain Lyon  
*Panic Attack! - Art in the Punk Years*, Barbican, Londra  
*100 Jahre Kunsthalle Mannheim*, Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim  
*Heavyweights I Sculpture from the UK*, Gow Langsford Gallery, Auckland  
*Collectie depot VBVR: Peter Struycken*, Rijksmuseum Twenthe - Museum voor oude en moderne kunst, Enschede  
*Il Settimo Splendore - La modernità della malinconia*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Verona  
*Terrain*, Kunstmuseum Luzern, Lucerna

- 2006.** *The 1980s – A Topology*, Museu Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto  
*Busy Going Crazy. The Sylvio Perlestein Collection*, La Maison Rouge, Parigi  
*Defining The Contemporary*, Whitechapel Art Gallery, Londra  
*Paysage d'une collection*, Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, Rochechouart  
*Know Matter How*, Haus am Lützowplatz, Berlino  
*Collection II*, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
*Paradiso & Inferno*, MAM Mario Mauroner Contemporary Art, Salisburgo  
*Bucolica, The Contemporary Landscape*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salisburgo  
*Domestic Incidents*, Tate Modern, Londra  
*Transformation; Aus eigener Sammlung*, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz  
*New Heroes*, Galerie Jiri Svestka, Praga  
*H2- Die Sammlung I, H2 - Zentrum für Gegenwartskunst im Glaspalast*, Augsburg  
*Dialog Skulptur*, Museum im Kulturspeicher, Würzburg  
*Glass - Material Matters*, Los Angeles County Museum of Art - LACMA, Los Angeles, CA  
*Freundschaftsspiel - Skulptur06*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salisburgo  
*Morandi's Legacy - Influences on British Art*, Estorick Collection of Modern Italian Art, Londra  
*Metropolitanscape*, Palazzo Cavour, Torino  
*60. Sixty Years of Sculpture in the Arts Council Collection*, Yorkshire Sculpture Park - YSP, Wakefield, West Yorkshire  
*Morandi*, Abbot Hall Art Gallery, Kendal, Cumbria
- 2005.** *Mario Sequeira En Xavier Fiol*, Galeria Xavier Fiol Arte Contemporáneo, Palma di Mallorca  
*Nachsaison / Afterseason*, Hachmeister Galerie, Münster  
*Exhibition of Indoor Collections*, Kirishima Open-Air Museum, Kagoshima  
*Professorinnen und Professoren der Fakultät Bildende Kunst*, Berlinische Galerie, Berlino  
*The Second Beijing International Art Biennale 2005*, Beijing International Art Biennale, Pechino  
*Summertime*, MAM Mario Mauroner Contemporary Art, Vienna  
*Figur / Skulptur*, Sammlung Essl - Kunsthhaus, Klosterneuburg  
*Luleå Summer Biennial 2005*, Luleå Summer Biennial & Luleå Winter Biennial, Luleå  
*Kunstraum Deutschland*, National Museum of Contemporary Art (MNAC), Bucarest

*Reflexionen - Tony Cragg und fünf Studenten seiner Meisterklasse*, Galerie Seitz & Partner, Berlino

*Reflexionen - Eröffnung und Ausstellung*, Art Center Berlin Friedrichstrasse, Berlino

*The Treason of Sculpture*, Galeria Mário Sequeira, Braga

*Bidibidibidiboo*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino

*Proyecto Cono Sur – FRAC*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo

*Auktion 20*, Lehr - Auktionshaus und Galerie, Berlino

*Fondos Regionales de Arte Contemporáneo Île-de-France y Poitou-Charentes*, MAMBA -

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

*Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection*, MoMA - Museum of Modern Art, New York, NY

*Contemporánea - Kunstmuseum Wolfsburg*, Fundación Juan March, Madrid

*Contemporánea-Kunstmuseum Wolfsburg*, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

*El estado de las cosas - El objeto en el arte desde 1960 hasta nuestros días*, ARTIUM

Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz

**2004.** *Presentation of the collection X*, MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Anversa

*Sonderaktion Graphiken und Bücher*, Galerie Bernd Klüser, Monaco di Baviera

*Forme Originarie*, Galica, Milano

*Archiskulptur*, Foundation Beyeler, Riehen

*25 Jaar Deweer Art Gallery*, Deweer Art Gallery, Otegem

*Tear Down This Wall: Paintings From The 1980s*, MOCA Grand Avenue, Los Angeles, CA

*Collection autumn 2004*, MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Anversa

*Intra – Muros*, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain Nice, Nizza

*Umedalen Skulptur 2004*, Umedalen Skulptur, Umeå

*Love / Hate. From Magritte to Cattelan*, Villa Manin Centro d'arte contemporanea, Codroipo (UD)

*Per Amore*, Galleria Civica d'arte contemporanea Montevergini, Siracusa

*Turning Points - 20th Century British Sculpture*, Tehran Museum of Contemporary Art, Teheran

*Treasure Island: 10 Jahre Sammlung Kunstmuseum*, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg

**2003.** *New presentation of the collection (VI)*, MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Anversa

*Perpetual Bliss*, Galerie Thaddaeus Ropac, Parigi

*17. Versteigerung/Auction - Vorbesichtigung/Preview*, Lehr - Auktionshaus und Galerie, Berlino

*Sculpture03*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salisburgo

*Shaping a Space*, Galeria Mário Sequeira, Braga

*Avantgarde und Tradition*, Lentos Kunstmuseum Linz, Linz

*Graphische Suiten der Edition Bernd Klüser*, Galerie Bernd Klüser, Monaco di Baviera

*Van Brueghel tot Picasso*, Rijksmuseum Twenthe - Museum voor oude en moderne kunst,

*Enschede, Obras seleccionadas - Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"*

*Patio Herrariano - Museo de Arte Contemporáneo Español*, Valladolid

**2002.** *Migrazioni - Kunstraum Deutschland*, Cesac - Centro Sperimentale per le Arti Contemporanee, Caraglio

*La Colección*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas di Gran Canaria

*Heintz's Wonderland*, Dexia Art Gallery, Bruxelles

*Slip*, Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich

*Von ZERO bis 2002*, ZKM | Museum für Neue Kunst & Medienmuseum, Karlsruhe

*Durch 150 Jahre in Schwarz – Weiss*, Hachmeister Galerie, Münster

*Freude am Dialog*, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

*Time Space Motion*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salisburgo

*Collection 1*, Fondation pour L'art Contemporain, Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex

*Realitetsfantasier - Post-modern Art from the Astrup Fearnley Collection*, Astrup Fearnley

Museet for Moderne Kunst, Oslo

*Gallery Artists*, Donald Young Gallery, Chicago, IL

*That Place*, The Moore Space, Miami, FL

*Espacio Concepto*, Fundación Joan Miró, Barcelona

*Acquisitions 1991 – 2001*, Butler Gallery, Kilkenny

**2001.** *Beuys to Hirst - Artworks at Deutsche Bank*, Weston Link, Edimburgo

*Beuys to Hirst: Art works at Deutsche Bank*, Dean Gallery, Edimburgo

*KölnSkulptur 3*, Skulpturenpark Köln, Colonia

*Stilleben Nature Morte Still Life Natura Morta*, Hachmeister Galerie, Münster  
*Artcité - Quand Montréal devient musée*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal, QC

*The Language of Things*, Kettle's Yard, Cambridge, Cambridgeshire

- 2000.** *KölnSkulptur 2*, Skulpturenpark Köln, Colonia  
*Dinge in der Kunst des XX. Jahrhundert*, HDK - Haus der Kunst - München, Monaco di Baviera  
*Aller Anfang ist Merz - Von Kurt Schwitters bis heute*, Sprengel Museum Hannover, Hannover  
*A Summer Show 2000*, Marian Goodman Gallery, New York, NY  
*At Home With Art*, ArtSway, Sway, Hampshire  
*Collección MMKSLW: Viena, de Warhol a Cabrita Reis*, CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela  
*Around 1984 - A Look at Art in the Eighties*, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island  
*Skulpturenpark Ismaning 2000*, Kallmann-Museum, Ismaning  
*Art at Work: Forty Years of the Chase Manhattan Collection*, Queens Museum of Art, New York, NY  
*Zwischen - Raum*, Galerie Seitz & Partner, Berlino
- 1999.** *Zeitwenden - Rückblick und Ausblick*, Kunstmuseum Bonn, Bonn  
*The History of the Turner Prize*, ArtSway, Sway, Hampshire  
*Les Champs de la Sculpture 2000*, Les Champs de la Sculpture, Parigi  
*Der Stein träumt - Lithographien aus der Werkstatt Felix Bauer*, Städtische Galerie Nordhorn, Nordhorn  
*Gesammelte Werke 1; Zeitgenössische Kunst seit 1968*, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg  
*Britisch Sculpture*, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck  
*Prime*, Dundee Contemporary Arts - DCA, Dundee (Scozia)  
*Art at Work - Forty Years of the Chase Manhattan Collection*, Contemporary Arts Museum Houston, Houston, TX  
*Linhas de Sombra*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona
- 1998.** *Contemporary British Artists*, Denver Art Museum, Denver, CO  
*KölnSkulptur 1*, Skulpturenpark Köln, Colonia  
*Then and now*, Lisson Gallery, Londra  
*Pasajes de la Colección en Santa Fe y Granada*, CaixaForum Barcelona, Barcellona  
*Scultura e Pittura. Opere dalla collezione permanente del Mart*, MART- Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto
- 1997.** *A House is not a Home*, Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö  
*On The Edge: Contemporary Art from the Werner and Elaine Dannheisser Collection*, MoMA - Museum of Modern Art, New York, NY  
*Collection Summer 1997*, MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Anversa  
*47th International Art Exhibition Venice Biennale / Biennale di Venezia*, Venezia  
*A Ilha Do Tesouro/Treasure Island*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona
- 1996.** *Sculptures - 7 Attitudes*  
*Casino Luxembourg*, Forum d'art contemporain, Lussemburgo  
*Werkstatt Kollerschlag*, Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis BV:BKV, Bregenz
- 1995.** *46th International Art Exhibition Venice Biennale / Biennale di Venezia*, Venezia
- 1993.** *Oeuvres choisies dans la collection du FRAC Rhône-Alpes*, Le Creux de l'enfer - centre d'art contemporain, Thiers  
*Binaera. 14 Interaktionen - Kunst und Technologie*, Kunsthalle Wien (Karlsplatz), Vienna
- 1991.** *Excavating the Present*, Kettle's Yard, Cambridge, Cambridgeshire
- 1989.** *Tony Cragg / Susana Solano*, Frith Street Gallery, Londra  
*European Avant-Garde*, Freedman Gallery at Albright College, Reading, PA  
*Pédagogie !*, FRAC - Rhône-Alpes, IAC - Institute d'art contemporain, Villeurbanne
- 1988.** *British Now : sculpture et autres dessins*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal, QC  
*Aspecten van Kunst: Armoede Toeval Vergankelijkheid*, SMAK Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent
- 1987.** *Homage to Beuys*, Fruitmarket Gallery, Edimburgo

*20th anniversary exhibition*, Lisson Gallery, Londra  
*Britannia - Paintings and Sculptures from the 1980's*, Sara Hildén Art Museum, Tampere  
*Documenta 8*, Documenta, Kassel

**1986.** *SkulpturSein*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf

**1985.** *Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal, QC

**1984.** *Ein Anderes Klima - A Different Climate (II)*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf

**1982.** *Gegen das Kriegsrecht in Polen – für Solidarność*, Stiftung Museum Kunst Palast, Düsseldorf  
*Documenta 7*, Documenta, Kassel

**1981.** *Through the summer*, Lisson Gallery, Londra

**1980.** *Art in Europe after '68*, SMAK Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent

**1979.** *Through the summer*, Lisson Gallery, Londra

**1978.** *Summer Show*, Lisson Gallery, Londra

## **Collezioni pubbliche**

### **Australia**

Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art, Brisbane, QLD

### **Austria**

Sammlung Essl - Kunsthaus, Klosterneuburg

Lentos Kunstmuseum Linz, Linz

Museum Liaunig, Neuhaus

Bawag Foundation, Vienna

### **Belgio**

Middelheim Museum, Anversa

MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Anversa

Musée d'Art Moderne Bruxelles, Bruxelles

### **Canada**

National Gallery of Canada - Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, ON

### **Finlandia**

Kiasma - Museum of Contemporary Art, Helsinki

### **Francia**

FRAC - Picardie, Amiens

le Musée de l'Objet, Blois

Artothèque de Caen, Caen

FRAC - Bourgogne, Digione

FRAC - Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marsiglia

Fondation Cartier pour l'art contemporain, Parigi

FRAC - Ile-de-France Le Plateau, Parigi

FRAC - Champagne-Ardenne, Reims

Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, Saint-Etienne

Musée d'Art Moderne et Contemporain (MAMCS), Strasburgo

FRAC - Rhône-Alpes, IAC - Institute d'art contemporain, Villeurbanne

### **Germania**

H2 - Zentrum für Gegenwartskunst im Glaspalast, Augsburg

K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen - im Ständehaus, Düsseldorf

ZKM | Museum für Neue Kunst & Medienmuseum, Karlsruhe

Galerie für Zeitgenössische Kunst - GfZK, Lipsia

Kunsthalle Weishaupt, Ulm

Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg

Von der Heydt Museum, Wuppertal

### **Giappone**

21st Century Museum of Contemporary Art - Kanazawa, Kanazawa

MOMAT The National Museum of Modern Art, Tokyo

Toyota Municipal Museum of Art, Toyota Aichi

### **Irlanda (Repubblica)**

Butler Gallery, Kilkenny

### **Italia**

Terrae Motus, Caserta

Collezione Maramotti, Reggio Emilia

MART - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Museo d'arte contemporanea Castello di Rivoli, Torino

**Lussemburgo**

MUDAM - Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Lussemburgo

**Norvegia**

Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo

**Paesi Bassi**

Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam

Rijksmuseum Twenthe - Museum voor oude en moderne kunst, Enschede

**Polonia**

CSW Centrum Sztuki Wspolczesnej / Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsavia

**Portogallo**

Ellipse Foundation, Alcoitão

Berardo Museum - Collection of Modern and Contemporary Art, Lisbona

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona

**Regno Unito**

Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo

GoMA - Gallery of Modern Art, Glasgow

Leeds City Art Gallery, Leeds

Royal Academy of Arts, Londra

Tate Britain, Londra

SCAG - Southampton City Art Gallery, Southampton

**Spagna**

CaixaForum Barcelona, Barcelona

Cal Cego - Colleccion de Arte Contemporaneo, Barcelona

Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA, Barcelona

CAC Centro de Arte Contemporáneo Málaga, Málaga

CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela

**Svizzera**

Kunstmuseum Luzern, Lucerna

**Ungheria**

Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art, Budapest

**USA**

The High Museum of Art, Atlanta, GA

Museum of Contemporary Art Chicago - MCA Chicago, Chicago, IL

Des Moines Art Center, Des Moines, IA

Los Angeles County Museum of Art - LACMA, Los Angeles, CA

MOCA Grand Avenue, Los Angeles, CA

Speed Art Museum, Louisville, KY

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC

Runnymede Sculpture Farm, Woodside, CA

TONY CRAGG

Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna

28 agosto 2010 – 9 gennaio 2011

## LE OPERE IN MOSTRA E IL PERCORSO

### FACCIATA SUL CANAL GRANDE

*Outspan*, 2008  
bronzo, cm 190x200x124  
Courtesy dell'artista

### CORTE ESTERNA

*Cast glances*, 2002  
bronzo, cm 240x190x160  
Courtesy dell'artista

*Good Face*, 2007  
bronzo, cm 210x210x120  
Courtesy dell'artista

### ANDRONE AL PIANO TERRA

*Early forms St. Galls*, 1997  
bronzo, cm 160x550x200  
Courtesy dell'artista

*Eroded Landscape*, 1998  
vetro, cm 252x150x150  
Courtesy dell'artista

*Wooden Crystal*, 2001  
legno, cm 300x120x100  
Courtesy dell'artista

*Lost in Thought*, 2005  
bronzo, cm 250x100x60  
Courtesy dell'artista

*Bent of Mind*, 2008  
acciaio inox, cm 200x110x110  
Courtesy dell'artista

*Red figure*, 2008  
legno, cm 208x210x42  
Courtesy dell'artista

*Luke*, 2008  
legno, cm 259x112x110  
Courtesy dell'artista

*Elbow*, 2008  
legno, cm 195x115x395  
Courtesy dell'artista

*Chip*, 2010  
legno, cm 123x120x114  
Courtesy dell'artista

### SCALONE

*African Culture Myth*, 1984  
plastica, cm 422x78  
Courtesy dell'artista

*Palette*, 1992  
materiali misti, cm??  
Courtesy dell'artista

*Declination*, 2003  
bronzo, cm 80x77x120  
Courtesy dell'artista

*On a Roll*, 2003  
bronzo, cm 82x95x95  
Courtesy dell'artista

### SECONDO PIANO - SALONE

*Secretion*, 1995  
plastica, cm 242x86x203  
Courtesy dell'artista

*Congregation*, 1999  
legno, metallo, libri, cm 280x290x420  
Courtesy dell'artista

*Distant Cousin*, 2003  
fibra di vetro, cm 210x165x160  
Courtesy dell'artista

*Mental Picture*, 2004  
legno, cm 100x110x200  
Courtesy dell'artista

*Sharing*, 2005  
jesmonite, cm 100x110x120  
Courtesy dell'artista

*Chain of Evens*, 2007  
bronzo, cm 200x70x65  
Courtesy dell'artista

*Inclination*, 2007  
bronzo, cm 220x100x90  
Courtesy dell'artista

*Portrait*, 2008  
bronzo, cm 108x58x76  
Courtesy dell'artista

*160x66x70 (Black Bronze)*, 2009  
bronzo, cm 160x66x70  
Courtesy dell'artista

SECONDO PIANO - SALONCINO

*Passers-by*, 1998  
bronzo, cm 90x100x300  
Courtesy dell'artista

*Line of Thought*, 2002  
legno, cm 120x60x55  
Courtesy dell'artista

*In Frequencies*, 2006  
bronzo, cm 95x120x115  
Courtesy dell'artista

*Digital Skin*, 2006  
bronzo, cm 67x80x82  
Courtesy dell'artista

*McCormack*, 2007  
bronzo (blu), cm 117x130x75  
Courtesy dell'artista

SECONDO PIANO - SALETTA

*Clear Glass Stack*, 2000  
vetro, cm 255x200x200  
Courtesy Galleria Tuci Russo

*Constructor*, 2007  
acciaio inox, cm 116x73x70  
Courtesy dell'artista

*Making Sense*, 2007  
fibra di vetro, cm 120x150x180 ca.  
Courtesy dell'artista

TONY CRAGG

Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna

28 agosto 2010 – 9 gennaio 2011

Silvio Fuso,

«...che cara cosa è l'uomo...»

dal catalogo della mostra (Edizioni Marsilio, Venezia, 2010)

*Tutti gli individui devono formarsi un'immagine del mondo e della propria esistenza nel mondo*  
Tony Cragg

“Il rapporto tra gli oggetti, i materiali e le immagini. Aree ovvie e sconfinata; ma, anche, terreni apparentemente difficili per il lavoro degli artisti che non vogliono ricorrere alla magia, alla mistificazione o all'alchimia. Ciò potrebbe significare un approccio oggettivo o, come preferisco pensare, il rifiuto ad equiparare la soggettività a certe forme di teatralità enfatica”<sup>1</sup>.

In questo pensiero del 1982 Tony Cragg (TC) non soltanto condensa in poche righe quelle che saranno le ferree ma straordinariamente poetiche regole della sua opera, ma affronta uno dei problemi più inquietanti della riflessione estetica o addirittura della speculazione filosofica; una soggettività oggettiva, si perdoni l'ossimoro, è quindi possibile, a patto di fare assoluta pulizia di ogni allegoresi teatrale, identificata drasticamente con la mistificazione. Ed è proprio questa potente operazione di scavo e rinuncia a far dichiarare all'artista che il suo interesse fondamentale è “la creazione di oggetti e di immagini che non esistono nel mondo naturale o funzionale ma che possano riflettere e trasmettere informazioni e sensazioni sul mondo e sulla mia stessa esistenza”<sup>2</sup>.

Il concetto si articola, la rinuncia alla magia e alla mistificazione non sarà mai subordinazione al meramente esistente (naturale o artificiale che esso sia) o a una funzionalità che negli ultimi decenni di “arte contemporanea” è stata sovente lo stucchevole alibi per spacciare ingegno decorativo come creazione artistica. Questa doppia subordinazione fa sì che poi noi, oggi, si abbia “un rapporto fisico talmente cattivo con gli oggetti e i materiali che produciamo, che è quasi imbarazzante considerare l'aspetto metafisico, poetico, mitologico”<sup>3</sup>.

In un centrale saggio apparso nel 1988 su “Artforum”, TC indica compiti e soluzioni che l'arte, o meglio gli artisti, possono mettere in campo per dissolvere il muro di incomunicabilità che si è venuto a creare nel

tempo tra soggetto e mondo: “Solo nel campo della filosofia naturale e dell'arte esiste una forma di produttività che stimola la riflessione e l'espressione e che, aliena dalle esigenze del funzionalismo, sa conferire alla produzione di oggetti un diverso grado di responsabilità”<sup>4</sup>.

TC identifica nella **nominazione** e nella **scelta**, due dei più importanti modi dell'arte di questi ultimi decenni. Ma questi approcci quando si limitino a mere enunciazioni, a gesti senza seguito, non potranno mai realizzare quella **specificità** che dovrebbe divenire l'obiettivo primario di ogni artista. Questa specificità cui egli allude apre un nuovo orizzonte di senso e conoscenza, ma incontra questioni cruciali e scottanti: “Riguardare, cioè, la qualità del contenuto e del significato...e anche il problema del significato, a mio parere, non è sempre esente da complicazioni perché adombra una questione più profonda, apparentemente non moderna: la domanda sul senso delle cose. Preferiamo non chiedere spiegazioni riguardo al senso poiché la domanda successiva, “qual è il senso dell'essere?”, provoca un notevole turbamento”<sup>5</sup>.

L'urgenza del senso, anche se ogni ontologia viene prudentemente allontanata, spinge TC a distinguere tra mondo della parola e mondo dell'immagine per scoprire la peculiarità di quest'ultimo: “Un'immagine, una figura o una forma non possono essere compiutamente dette nemmeno da mille, da un milione di parole”<sup>6</sup>.

Gli stimoli che scaturiscono dal mondo delle immagini non possono essere quindi compresi in un vocabolario finito, le potenzialità inerenti alla plasticità della materia si separano dal linguaggio verbale; fare scultura e guardare la scultura implicano per l'artista, per lo scultore, un approccio noetico al cosmo che ci circonda, che si connota come “segno dell'amorevole rispetto che dovremmo portare, nei confronti di quella materia in cui viviamo e che ci costituisce”<sup>7</sup>, e che necessariamente si esprime come forma.

Partendo da queste premesse è logico poi affermare che “in realtà, la scultura è ancora all'inizio della sua storia. E se stesse nascendo solo ora? E se l'idea di scultura non

<sup>1</sup> *La parola e la forma. Scritti di Tony Cragg*, Elena La Spina (a cura di), Reggio Emilia, Diabasis, 2008, p.58.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp.64-65.

<sup>3</sup> *Ivi*, p.66.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp.69-70.

<sup>5</sup> *Ivi*, p.79.

<sup>6</sup> *Ivi*, p.80.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

riguardasse la creazione di un 'ornamento' per il mondo bensì, direttamente, di uno strumento d'indagine?"<sup>8</sup>.

La fusione di arte e conoscenza è programma talmente impegnativo da indurre TC a una serie di motivate riserve che riguardano, da un lato la fallibilità dell'artista, che non può mai confidare nel supporto di quei sistemi collettivi che sono la scienza, la tecnologia, la politica, il potere *tout court* insomma ("scientia propter potentiam"), dall'altro la rivendicazione di una visione personale che è la sola a garantire la creazione di oggetti "che possiedono un significato molto specifico".

È altresì chiaro che la materia, la madre, non si deve mai identificare con i materiali, tutti certo necessari ma, nell'ambito del processo creativo, irrilevanti; essi devono essere vinti, trascesi nella loro stessa sostanza, "per giungere alla pura espressione di pensieri astratti e intuitivi e scoprire terre nuove"<sup>9</sup>.

Strumento privilegiato di questa nuova concezione può essere ancora una volta il disegno, non come espressione artistica autonoma, ma come "inventore di descrizioni", o come itinerario in un processo di apprendimento che è al contempo ricerca e scoperta del sapere.

Quando poi lo scultore usa i suoi materiali, la "roba", nella stessa prospettiva conoscitiva del disegno, potrà finalmente affermare di aver costretto "lo stesso, sordo, materiale a pensare"<sup>10</sup>.

La materia-pensiero diviene l'araldo della nuova scultura, dando prova di un'inesauribile vitalità anche quando debba essere tentata dalle seduzioni del concettuale, della medialità e del virtuale. Tutte le scorciatoie attuali che si sottraggono alla fatica dell'arte si fanno evanescenti e perdono consistenza di fronte al "peso" di queste considerazioni: "I complicati processi che avvengono quando si pensa attraverso la materia sono probabilmente ancora al loro primo stadio. La materia è ciò di cui siamo il risultato, è il luogo da cui proveniamo e dove ci ritroveremo; noi definiamo nella materia noi stessi e la nostra cultura. Nessun dio e nessuna divinità controllano l'evoluzione della materia ma se occorrerà, ve li renderemo parte, secondo le esigenze"<sup>11</sup>.

La nobile ambizione di queste parole ci proietta all'indietro nel tempo e affiora necessariamente la memoria di quei versi che, dedicati da Lucrezio a Epicuro, furono tra le fonti perspicue del nostro stesso Umanesimo. Negli scritti degli anni Novanta, TC riflette intensamente (e lavora ancora più

intensamente!) sull'ampliamento di un vocabolario scultoreo che possa "pensare i pensieri del futuro" e che dia conto dell'osmosi tra materia e pensiero, che conduca a quel "guadagno di sapere" che rappresenta, a suo dire, la finalità e il compito etico della creazione artistica.

Sarebbe difficile o forse del tutto impossibile, se è vero che il mondo della visione ha davvero regole proprie, ripercorrere e analizzare senza l'ausilio dei testi artistici, delle opere, uno scritto che non casualmente TC ha chiamato *Wirbelsäule*. L'analisi e i confronti tra due famiglie di sculture, *Early Forms* e *Rational Beings*, ci immergono nei processi generativi delle forme. Tocchiamo con gli occhi, come vuole l'artista, quell'aumento del sapere cui prima si faceva riferimento.

L'onestà assoluta di Cragg ha reso necessaria una seconda parte della *Wirbelsäule* scritta nel 2006, che ancora più puntualmente ci introduce nella sua operatività poetica, descrivendo passo passo gli aggiornamenti, le caratteristiche, forse addirittura i trucchi che un grandissimo artista mette in opera per raggiungere una meta sicura, in ogni caso "i processi plastici 'messi in scena' nello studio si fondono su idee, sentimenti, emozioni, atmosfere e gesti – un'unione di metodo e follia. Per la maggior parte del tempo non so se sia io o la scultura, a condurre la partita"<sup>12</sup>.

Finora i processi della creazione sono stati esplorati dal punto di vista dell'artefice ma TC si fa carico anche di ciò che compete al fruitore delle opere, allo spettatore, testimone e protagonista del delicato punto di intersezione di due soggettività.

"Quanto più l'apparenza visiva di un oggetto rimane vicina all'aspetto che esso aveva al momento della partenza, tanto più prossimo è all'intenzione del suo creatore, e tanto più forte la sua autenticità"<sup>13</sup>. Anche nell'arte contemporanea quindi dovrà essere possibile, anzi necessario, parlare di tradizione, di comprensione profonda dell'opera, di fusione di tecniche e significati.

TC considera la tradizione come un'esigenza biologica degli spettatori, domandandosi addirittura se "il nostro referente ideale [non] si trovi sempre oltre i confini temporali della nostra stessa sfera biologica"<sup>14</sup>.

I temi della tradizione, della sua "biologia", sono approfonditi in un seminario tenuto a Siena nel 1998, dove la cultura umana è considerata come una **secrezione**, al cui interno passato e presente, fratture tecniche e stilistiche, hanno sempre a che fare con l'emersione del nostro spirito; il processo della creazione, comune alla mano che crea e

<sup>8</sup> *Ivi*, p.89.

<sup>9</sup> *Ivi*, p.98.

<sup>10</sup> *Ivi*, p.103.

<sup>11</sup> *Ivi*, p.107.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp.126-127.

<sup>13</sup> *Ivi*, p.128.

<sup>14</sup> *Ivi*, p.130.

all'occhio che contempla, identifica la forma con il pensiero, come se solo la plasticità, che nelle tre dimensioni si snoda e articola, possa dirsi reale. Nelle parole di TC: "[...] Nella valutazione di un'opera d'arte, si deve sempre tentare di risalire al pensiero creativo, perché la scultura rimane il vero spartiacque, nello sviluppo della materia in questo universo"<sup>15</sup>.

In questo contesto la scultura travalica le accezioni meramente artistiche, per divenire il simbolo di ogni forma prodotta dall'uomo, che ripercorre e amplifica gli stessi processi biologici della vita.

Quando TC si chiede "perché ho questa forma?" non fa altro che scoprire nell'uomo il cortocircuito tra vita e conoscenza, dando una sua personale interpretazione del principio antropico. D'altronde secondo il fisico Leonard Susskind, laico e autorevole interprete di questo principio, solo gli universi che sono in grado di supportare la vita sono conoscibili.

"La forma pare quasi una risposta tautologica all'esistenza stessa delle cose. Una giraffa ha bisogno del suo lungo collo perché è una giraffa"<sup>16</sup>.

Per nostra singolare fortuna lo straordinariamente complesso mondo della forma è pervio al nostro più semplice strumento, l'occhio umano. Osservazione e presenza sono le pre-condizioni di ogni realizzazione: "Solo il presente è veramente materiale"<sup>17</sup>, perché solo a proposito del presente si può davvero parlare di conoscenza.

All'osservazione attenta TC contrappone l'immagine formattata, pre-disposta, che inibisce il processo creativo, nascondendosi magari sotto le vesti dell'impegno e dell'ideologia, e che ha ormai invaso, travasandosi dal mondo dell'utile, la sfera dell'arte.

Compito dello scultore è dunque dare agli uomini linguaggi e strumenti che confermino le loro innumerevoli, ma potenziali libertà. Il mondo, esattamente come la scultura, è in "continuo, totale fluire"<sup>18</sup>, nonostante la sua apparenza di solidità e completezza. L'energia della creazione artistica può infrangere la ghiacciata irreversibilità della formattazione, porsi come la vera alternativa possibile: "Voglio offrire loro un'alternativa: [una possibilità di visione] che sia alternativa all'osservazione della natura e un'alternativa rispetto alla percezione dell'ottusa nostra realtà, soggetta solo alle leggi dell'utile"<sup>19</sup>.

P.S. Quando ho scoperto nel 1997 le opere di Tony Cragg alla Biennale di Venezia (e i dadi di *Secretions* non li ho mai più dimenticati), ho capito che era ancora possibile coniugare arte e contemporaneità.

Alla vigilia di questa esposizione, per me emozionante e particolarmente significativa, ho scelto di non parlare delle opere di Tony.

Pur seguace della critica e della poetica simbolista, non me la sono sentita di giustapporre, poeticamente, parola e opera, così che l'una risuoni nell'altra.

La descrizione puntuale delle diverse fasi e percorsi che conducono alla realizzazione delle sue sculture, unica operazione critica possibile, avrebbe d'altronde meritato, essa sola, una monografia.

Ricorrere alle parole di Tony Cragg per tentare di comprenderne l'opera mi è sembrata quindi la soluzione più opportuna visto che egli è, grande scultore, ottimo scrittore e profondo filosofo.

Sono un ammiratore della sua opera, ma credo, tuttavia, di essere obiettivo affermando che essa tocca i vertici del simbolico, sempre che si condivida il pensiero di Goethe per il quale simbolico è soltanto ciò che "corrisponde perfettamente alla natura"<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> *Ivi*, p.143.

<sup>16</sup> *Ivi*, p.148.

<sup>17</sup> *Ivi*, p.150.

<sup>18</sup> *Ivi*, p.159.

<sup>19</sup> *Ivi*, p.160.

<sup>20</sup> J.W.Goethe, *Zur Farbenlehre*, Volume 1, § 916.



**TONY CRAGG**

**Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna**

**28 agosto 2010 – 9 gennaio 2011**

**John Wood,**

***Dinamiche di gruppo***

**dal catalogo della mostra (Edizioni Marsilio, Venezia, 2010)**

Appassionato collezionista di oggetti d'antiquariato, tra la metà degli anni '90 dell'Ottocento e la sua morte, nel 1939, Sigmund Freud accumulò circa duemila pezzi. Ne teneva alcuni, un piccolo gruppo di sculture in bronzo, marmo e legno di varie epoche e provenienze che di tanto in tanto sostituiva, sulla scrivania del suo studio. Cominciò con un paio di pezzi, giungendo a possederne, al termine della sua vita, una quarantina. Fu sempre la scultura, nella forma di statuette, teste, maschere, figurine, rilievi, scarabei e talismani, ad attirare l'attenzione e lo sguardo di Freud, in quanto forniva una testimonianza concreta e tridimensionale di come funzionasse la mente dei nostri progenitori. Gli oggetti raccolti da Freud erano miti incarnati, modelli dimostrativi e simboli: antiche vestigia che offrivano un termine di confronto tra il presente e il passato. Ma oltre a essere un collezionista, Freud era anche un "curatore" nell'accezione contemporanea del termine. A notarlo, nei primi anni '30 del secolo scorso, fu la poetessa statunitense Hilda Doolittle ("HD"), secondo la quale egli era come "un curatore in un museo, circondato da una collezione dal valore inestimabile di tesori greci, egizi e cinesi".<sup>1</sup>

Osservando le fotografie in bianco e nero degli anni '30 della collezione esibita sulla scrivania si possono individuare varie tendenze curatoriali.<sup>2</sup> In primo luogo, Freud aveva disposto le statuette in più file rivolte verso di lui, a formare insieme un "pubblico" e un "muro". Tale assetto attira – ma anche distoglie – l'attenzione, con le figure che competono tra loro e allo stesso tempo serrano le file per proteggere chi è seduto alla scrivania dal mondo alle loro spalle. Molte di quelle statuette hanno funzioni di assistenza e protezione e si stringono intorno a chi scrive e ai suoi testi come una famiglia in miniatura. In secondo luogo le loro proporzioni variano: vi sono teste che misurano quanto le statuette a figura intera e animali di piccola taglia più grandi di corpi umani. Tutti i pezzi sulla scrivania sono in scala ridotta, ma la diversità di proporzioni complica i diversi livelli di miniaturizzazione e le associazioni possibili. Alcuni sono inoltre posti su piccoli piedistalli che danno loro stabilità e l'aspetto di minuscoli monumenti. In terzo luogo, infine, come un vero e proprio museo, la scrivania accoglie oggetti di varie epoche, luoghi e culture, dal 1000 a.C. all'inizio del XX secolo, un

complesso che crea il proprio contesto e che, per quanto limitato, appare tanto composito quanto dettagliato: un piccolo museo da scrivania senza pareti.

L'analisi della cornice materiale in cui si inserisce un'esposizione di sculture può gettare luce sulla loro ricezione e sul messaggio che comunicano con la loro presenza. L'esempio della scrivania di Freud offre un'introduzione particolarmente efficace all'argomento e a questo breve saggio dedicato allo spazio e alle dinamiche nei gruppi scultorei figurativi di Tony Cragg. Nonostante uno fosse uno studioso e l'altro sia uno scultore, Freud e Cragg condividono una concezione di scultura come proiezione materiale di contenuti psicologici ed emotivi, nonché – fatto più rilevante ai nostri scopi – l'interesse per la contemplazione di gruppi di oggetti all'interno dei quali riconoscere potenziali connessioni. Una lettura psicanalitica di tali tendenze travalica gli scopi di questo breve testo critico, ma offre un terreno fertile per future ricerche. In tutta l'opera di Cragg è riconoscibile infatti l'intenzione di creare e comporre sculture in formazioni di gruppo. È una tendenza che richiede attitudini curatoriali oltre che capacità scultoree, e una particolare sensibilità non solo per le relazioni e i legami invisibili tra oggetti, ma anche per lo spazio che li separa. Implica inoltre una familiarità con le relazioni interne alle composizioni e una straordinaria consapevolezza della loro ricezione e del loro funzionamento come un tutto e come installazioni collocate su una superficie. Al pari della collezione curata da Freud, molti dei gruppi di Cragg rimandano all'idea di famiglia (spesso sottolineata anche dai loro titoli) e a questioni estetiche, materiali, temporali, emotive e intellettuali.

Questo interesse permea tutta la sua scultura, dai primi lavori orizzontali sottoposti a schiacciamento, livellamento, dispersione e riordino, fino alle opere successive, basate sulla fusione e integrazione in verticale, spesso con il recupero di procedimenti impiegati in precedenza come la stratificazione e l'accatastamento. Questo saggio si concentra però su una specifica manifestazione di queste trasformazioni di ampia portata, ossia i gruppi e gli insiemi figurativi, e i significati e le narrazioni che in vario modo li strutturano e di cui si fanno carico.

Molti scultori moderni e contemporanei hanno affrontato la sfida lanciata da gruppi composti da figure autonome, plasmando le narrazioni di tali insiemi. Dalla fine del XIX secolo in poi la scultura europea abbonda di esempi di questo tipo: dal celebre e monumentale *I borghesi di Calais* (1889) di Auguste Rodin, al piccolo *Conversazione in giardino* (1893) di Medardo Rosso, alle sculture composte da varie figure realizzate da artisti come Émile-Antoine Bourdelle, Henri Gaudier-Brzeska, Jacob Epstein ed Henry Moore, per citarne solo alcuni. Negli anni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale, e all'epoca del successo postbellico di Alberto Giacometti, tali composizioni diventarono sempre più popolari grazie soprattutto all'opera di scultori attivi in Gran Bretagna, tra cui Raymond Mason, Ralph Brown, Bernard Meadows, Eduardo Paolozzi, Geoffrey Clarke, William Turnbull, Kenneth Armitage e Lynn Chadwick, autori di gruppi figurativi su piccola scala. In Gran Bretagna hanno realizzato gruppi di questo tipo anche molti rappresentanti del realismo socialista postbellico, artisti emigrati come Peter (Laszlo) Peri, Ghisha Koenig, Franta Belsky e Siegfried Charoux, gran parte dei quali hanno creato sculture pubbliche di grandi dimensioni per nuove opere urbane, tra cui scuole e complessi residenziali.

Cragg, che ha compiuto studi artistici in Gran Bretagna negli anni '60 e '70, è cresciuto con queste vecchie glorie nazionali e le idee sociali e politiche che le avevano ispirate, ma il suo gusto, come dimostrano i lavori di quegli anni, è stato plasmato dall'arte povera. Talvolta, come nella *Foresta* (1950) di Giacometti, nelle sculture del dopoguerra i gruppi figurativi sono collocati su ampi piedistalli. La loro base comune è parte integrante dell'identità di gruppo; la distanza o vicinanza tra le varie figure, nonché il livello di connessione e disconnessione, associazione e dissociazione in gioco, sono calibrati a partire proprio dal basamento condiviso. In alcuni casi, invece, l'unità visiva è articolata dal legame materiale tra i corpi: le figure sono riplasmate e reimmaginate non come individui ma come un tutto unico che ci mette di fronte a una totalità corporea la cui somma è maggiore delle singole parti. Talvolta è sottintesa la presenza di suoni, a suggerire che le figure sono legate anche da una conversazione o da un'implicita intesa. Vi sono figure interconnesse e accostamenti che paiono fonderle in un tutto, indipendentemente dal fatto che siano rappresentate in atteggiamento regale, cerimoniale o semplicemente colte nell'atto di passeggiare in una giornata ventosa: re e regine oppure gente qualunque. Molte di queste opere, e in particolare quelle di Armitage, Brown e Chadwick, sono inoltre caratterizzate da una frontalità dominante che

conferisce loro tratti marcati e le rende immediatamente leggibili come immagini.

Centrali in molte opere del dopoguerra sono i temi dell'"intimità" e dell'"alienazione", che si esprimono in soggetti quali la "famiglia" e la "folla". Questi temi e i corrispondenti soggetti sono figli della complessa cultura postbellica della guerra fredda ed evocano una combinazione di angoscia esistenziale e rigenerazione sociale: un periodo in cui alla fede nella famiglia nucleare faceva da contraltare la profonda consapevolezza che le relazioni umane erano irrevocabilmente mutate. I gruppi scultorei rappresentati spesso veicolano un messaggio ambiguo e suggestivo. Che cos'è, potremmo chiederci, una "famiglia" e che cos'è una "banda"? Che cos'è un gruppo di "rifugiati" o "prigionieri" e che cosa un gruppo di "soldati" o "guardie"? Che cosa sono i "dimostranti" e che cos'è la "polizia"...?

La "famiglia" e la "folla" svolgono un ruolo importante nell'opera di Cragg, caratterizzata essa stessa da forme composite, gruppi e complessi di elementi. Negli anni '70 è possibile individuare questi temi e soggetti in *Shadow Drawing* (1971) e *Outlines* (1971), in cui l'artista si duplica, moltiplicando il suo profilo a formare un insieme. Sono poi presenti nei lavori plastici degli anni '80 come *Menschenmenge* (1984) e in *Tools* (1986), in cui la pietra assume tratti antropomorfi, e ricompaiono nelle sculture degli anni '90, tra cui *Fast Particles* (1994), *Daily Bread* (1994) e *Passers-by* (1998). Li troviamo infine nelle serie di lavori più recenti, *Rational Beings* (dal 2000) e *Relatives* (dal 2005), in cui queste idee, riconfigurate in verticale, riemergono con grande intensità.

*Menschenmenge* (1984), realizzata nella fase di passaggio "dai frammenti alle immagini" e "dal pavimento alla parete" di inizio-metà anni '80, è tre le opere plastiche su scala più ampia, e una delle più audaci, di Cragg. È composta da trenta corpi a grandezza naturale. È definita "folla", ma si presenta in realtà come un gruppo più ordinato: forse a metà strada tra persone in coda e una schiera di figure che formano una barriera. Con le figure disposte una di fianco all'altra, l'effetto dominante dell'insieme risiede nella sua notevole larghezza, che fa dell'opera nel suo complesso un paesaggio figurativo, punteggiato da coperchi circolari gialli e verdi che hanno l'effetto di pulsazioni. Il ritmo e la ripetizione di questi elementi nell'ambito del collage dei frammenti più piccoli sottolinea il fatto che l'identità delle singole figure è perfettamente inclusa in quella del gruppo. Si tratta tuttavia di una composizione ampia, e l'osservatore curioso dovrà muoversi lungo la parete, come se stesse ispezionando una schiera di soldati. Quando lo spazio espositivo è gremito di

visitatori l'eco e l'inquietante sensazione di equivalenza tra figure statiche e osservatore in movimento, posti a confronto, vengono amplificate. I ranghi serrati delle statuette di Freud possono fornire un confronto utile: *Menschenmenge* racchiude l'osservatore e l'osservato, una composizione di figure allineate che rappresentano da un lato una conferma e dall'altro una sfida lanciata dal loro creatore. I muri bianchi dello spazio espositivo sono la cornice che definisce questa esperienza.

Se in *Menschenmenge* i frammenti di oggetti di plastica sono stati disposti e riconfigurati in verticale per formare l'immagine di corpi connessi tra loro, con le sculture in pietra di *Tools* (1986) Cragg ha invece voluto richiamare al tempo stesso corpi e oggetti. Quest'opera è composta da dieci elementi verticali, figure umane alternate a strumenti di lavoro, che ci pongono di fronte a quella che è una famiglia estesa e insieme una cassetta degli attrezzi. Come nel caso della piccola collezione sulla scrivania di Freud, l'effetto è giocato sulla discrepanza di proporzioni che accosta attrezzi impugnabili a piccole figure intere. Quale interpretazione dobbiamo darne? Gli esseri umani sono attrezzi e gli attrezzi hanno una natura umana. E, come per la collezione di Freud e per il precedente *Menschenmenge* osserviamo un gruppo di oggetti in posizione frontale, qui disposti ad arco.

La spinta verticale che caratterizza e pervade gli elementi scolpiti in pietra di quest'opera ricompare, con un'enfasi ancora maggiore, in due opere degli anni '90, *Fast Particles* (1994) e *Passers-by* (1998), anche se in questo caso è espressa sul piano orizzontale. Lo sport è il regno dell'azione corporea in cui si muovono entrambe le sculture, composte di pezzi assemblati e saldati. In *Fast Particles* due giocatori di hockey su ghiaccio sembrano scontrarsi ad altissima velocità, in una sorta di futurismo boccioniano, per dar vita all'impossibile fusione di parti anatomiche e attrezzi; sono accomunati da un unico rivestimento che ripristina l'omogeneità compromessa dallo scontro. In *Passers-by* (1998)<sup>4</sup>, un'evoluzione del più ampio *Daily Bread* del 1994, i gruppi figurativi più ampi sono composti da una cinquantina di manichini articolati in legno, tutti colti in equilibrio, uno sopra l'altro, in posizioni acrobatiche, con mani che stringono altre mani e piedi in uno sforzo collettivo. Quest'opera illustra non solo la struttura della nostra società, ma anche lo spirito di comunanza di cui può essere pervasa.

È in alcune serie di lavori come *Rational Beings* (dal 2000) e *Relatives* (dal 2005) che Cragg esplora e consolida in modo più chiaro

ed esplicito l'idea di dinamiche di gruppo nell'ambito di singole sculture. Viste di profilo, le opere di queste due serie, che si sviluppano in verticale, hanno un aspetto antropomorfo che rende efficacemente lo sviluppo vorticoso e rotatorio di stati psicologici e fisiologici di transizione. Tale antropomorfismo si riflette anche nei titoli attribuiti dall'artista: spesso connotano stati d'animo – sculture titubanti, alle prese con scelte, dubbi e incertezze, che veicolano l'esperienza fisica e psicologica di essere in una fase "di decisione" – mentre in altri casi evocano stati di sogno e visioni oniriche, fantasie colte in un particolare istante e materializzate. Queste sculture si presentano come colonne di profili in convulso movimento, che condividono la stessa unità materiale e sono integrati in un tutto, ma, come Giano bifronte, guardano contemporaneamente a sinistra e a destra, alle loro spalle e davanti a sé, al passato e al futuro. Come altre sculture recenti, *The Fanatics* (XXXX) ha una qualità totemica, evoca alberi genealogici e un lignaggio ancestrale e futuro, e, grazie alla sua superficie lustra, quasi specchiante, può includere con forza l'osservatore nel suo gioco. Mediante un'operazione di regressione in una sala degli specchi, l'opera pare quasi rimandare alle famiglie impossibili e alla compresenza temporale di epoche diverse della collezione di Freud. Vi è inoltre un processo scultoreo di compressione ed ellissi, attraverso cui sono stati deliberatamente eliminati passaggi descrittivi e collegamenti. Aniché assemblare un gruppo totemico di goffe parti anatomiche, si è realizzata una scultura più liscia ed ermetica, integrata grazie a un'espressione artistica dotata di maggior compattezza, economia e immaginazione. Altrove, nelle opere recenti di Cragg, questi legami familiari sono resi più espliciti, addirittura genetici. Troviamo sculture che spingono volti e profili in tre dimensioni e lungo tre assi. Con le loro torsioni e rotazioni, questi nuovi esseri interpersonali trascinano la figurazione, e anche il ritratto, avanti e indietro – verso la natura e in direzione opposta – in futuri immaginari e passati impossibili.

Queste serie di opere sono ancora "in corso", in fase di evoluzione, e sarà interessante vedere quale direzione prenderanno. In lavori recenti, come *Red Figure* (2008) ed *Elbow* (2008), si può leggere una svolta barocca, mentre le composizioni di gruppo sono sottoposte a forme di allungamento e distorsione esasperate ed estreme. Alcune puntano al raggruppamento delle colonne in singole composizioni articolate che costituiscono piccole comunità di scambio e interazione, dando vita a forme di spazio che meritano attenzione. Ciò che tuttavia appare evidente è che le sculture figurative autonome non saranno mai una categoria a sé stante

nelle mani di Cragg. Questa semplice tesi artistica ha conseguenze che vanno oltre l'oggetto scolpito, per chi ha la volontà di interpretarle. Siamo in relazione tra di noi e con gli oggetti – un'idea che animava anche la collezione che Freud custodiva amorevolmente sulla scrivania alla quale scriveva e rifletteva.

Non c'è oggetto o persona che possa essere considerato come entità separata e uno dei compiti delle sculture di Cragg è proprio quello di ricordarcelo, esplicitando le dinamiche di gruppo che pervadono ogni relazione con gli altri e con il mondo in generale.

<sup>1</sup> Per approfondire questo tema si veda: Lynn Gamwell e Richard Wells (a cura di), *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*, New York e Londra: State Museum and Freud Museum, 1989 (edizione italiana *Freud's Sculpture*, Leeds: Henry Moore Institute, 2006), e *Freud e l'arte: la collezione privata di arte antica*. A cura di Lynn Gamwell e Richard Wells. Edizione italiana a cura di Simona Argentieri. Il pensiero scientifico, Roma, 1990).

<sup>2</sup> Hilda Doolittle, *Tribute to Freud*, Manchester: Carcanet Press, 1985, p. 116.

<sup>3</sup> Inge Scholz-Strasser e Edmund Engelman, *Sigmund Freud. Berggasse 19, Vienna*, Vienna: Verlag Christian Brandstätter, 1998 (edizione italiana Inge Scholz-Strasser e Edmund Engelman, *Sigmund Freud : Wien 9., Berggasse 19*, Thelema, Milano 1995), e *Freud's Sculpture*, Leeds: Henry Moore Institute, 2006.

TONY CRAGG

Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna

28 agosto 2010 – 9 gennaio 2011

Valerio Dehò,

*Metamorphosis*

dal catalogo della mostra (Edizioni Marsilio, Venezia, 2010)

*Rodin era modesto davanti alla sua arte. Quando finì il suo Balzac, che resta il punto incontestabile della scultura moderna, disse : "E' adesso che vorrei cominciare a lavorare".*<sup>5</sup>  
Constantin Brancusi

*La forma nella mia scultura è percepita più astrattamente. Lo spettatore deve costruire idealmente una continuità (simultaneità) che gli viene suggerita dalle forme-forze , equivalenti alla potenza espansiva dei corpi... Bisogna dimenticare completamente la figura chiusa nella linea tradizionale e dare invece la figura come centro di direzioni plastiche nello spazio.*<sup>6</sup>

Umberto Boccioni

Fin dal lontano Turner Prize del 1988, Tony Cragg ha dato inizio ad una silenziosa rivoluzione nella scultura contemporanea che consiste in un profondo ripensamento del concetto di classicità, esaltandone la storicità e la continuità con la storia dell'arte, attualizzandone e liberandone gli esiti espressivi. Se all'inizio una poetica d'ispirazione Dada lo portava a confrontarsi con frammenti di *object trouvé* reperiti dal mondo urbano, si trattava ancora una volta di un debito verso le avanguardie storiche e verso la poetica dello scarto, che però era già inserita in un framework scultoreo ben definito. Il frammento o il reperto richiamava il Merzbau di Schwitters o certe irriverenze duchampiane, ma avevano già una solida struttura e articolazione. Forse proprio la sua formazione legata all'esperienza in fonderia, alla conoscenza della scultura a partire dalla sua tecnica, ha fatto sì che il suo lavoro pur nell'alternanza di fasi e periodi, conservi una riconoscibilità notevole. La sua idea era quella di un confronto a distanza tra le concezioni storiche della scultura e il Novecento, ma anche di una presa di coscienza per cui l'**opera**, il manufatto, rimane centrale nell'arte. Ogni forma di *smaterializzazione* deve partire dall'opera stessa, cioè deve mantenersi nei limiti di un epifenomeno dei contenuti e non certo comportare un abbandono o rifiuto del

concetto di scultura .

Il suo essere "classico" consiste proprio da un lato nel dare una posizione baricentrica al lavoro dell'artista plastico, dall'altro nello sperimentare le possibilità formali in cui può essere articolata la materia. Il gioco infinito degli specchi tra la forma e la materia è, infatti, un elemento che caratterizza la ricerca scultorea, almeno da Rinascimento, e Michelangelo in particolare, in poi. Inoltre Cragg lavora di preferenza su dimensioni molto grandi, "pubbliche", e anche in questo ha recepito l'idea della scultura come mediazione con gli spazi naturali e architettonici, come sintesi di spazio e creatività, luogo geometrico di incontro tra l'autosufficienza dell'opera e la sua proiezione nell'ambiente. I suoi lavori sempre più imponenti coniugano il minimalismo che caratterizzava i suoi anni di formazione con una nuova monumentalità che è volume e dinamismo nello spazio. Ma anche questa presenza si alimenta di dettagli oltre che di una visione d'assieme sempre potente. Gli enormi blocchi di legno, ferro, bronzo e fibra di vetro non assumono mai la staticità tipica della statuaria celebrativa tradizionale, sono forme in movimento, in trasformazione per cui la massa serve a dare per contrasto energia al movimento. Tendono più che ad essere "forme in moto" piuttosto a rappresentare il "moto della forma" e quindi l'assoluto come teorizzato da Boccioni.

Un ritorno alle radici della scultura consiste non solo nella scelta dell'elemento costitutivo, della materia della composizione, ma anche nell'elaborazione dello stesso, secondo una poetica che ha caratterizzato Cragg come artista mondiale. I lavori degli ultimi venti anni riconoscibili dei cicli delle *Early forms* e delle *Rational being* hanno direzionato le sue scelte certamente verso di Rodin e Boccioni o alla colonna continua di Brancusi, accettando la molteplicità delle forme e la loro variazione che nel secondo caso si accentua di antropomorfismo. Questi profili, e ricordiamo certamente il Renato Giuseppe Bertelli del *Profilo continuo del duce* (1933), sono dei movimenti stratigrafici attorno ad un nucleo, sono degli avvolgimenti, delle torsioni straordinarie. Si accentua e definisce l'organicità delle forme primarie, ma il dinamismo diventa iperbole.

Le sue forme elementari che non si accontentano di restare ferme in uno stato di

<sup>5</sup> Constantin Brancusi, *Aforismi*, Abscondita, Milano 2001, p.13

<sup>6</sup> Umberto Boccioni, *Prefazione al Catalogo della I Esposizione di scultura futurista a Parigi, gennaio-luglio 1913*, in "Marinetti e il Futurismo", Mondadori, Milano 1973, pp. 75-76.

vita primordiale, ma cercano anche di adeguarsi ad una contemporaneità che è metamorfosi continua, simultaneità di linee di forza, cangianza di proiezioni e di ombre. Le sue sculture si trasformano, evolvono. L'idea fissa dell'artista per il potenziale moto dei corpi lo conduce ad effettuare una serie di esperimenti, quasi galileiani, sulle varie possibilità delle metamorfosi di queste strutture. Tutto accade comunque dentro l'universo della poetica del fare, non vi sono teorie sufficienti a prevenire i risultati. Non vi sono forme chiuse ma solo aperture in cui prevale l'idea di confronto con lo spazio e con la presenza dei materiali che completano e finalizzano l'effetto estetico. Dalle strutture primarie l'evoluzione porta a confrontare l'impostazione classica con un dinamismo barocco, soprattutto nelle *Rational being* che richiamano le alchimie del Bernini e del Borromini, in cui la tensione e la moltiplicazione dei punti di vista porta ad una complessità di lettura che non si esaurisce mai in poche chiavi di prospettiva.

Ma se questi riferimenti storici risultano distanti, basta ricordare come nella storia dell'arte i secoli scorrono molto più rapidi che altrove. In ogni caso va richiamato il concetto elaborato da Boccioni di mettere al centro dell'opera lo spettatore, che Duchamp amplierà dicendo che "è lo spettatore che completa l'opera". Le sculture, le sue "forme dinamiche", incarnano la concezione di un'opera che avvolge chi la guarda in un processo progressivo e continuo, definito e definitivo. La stessa cura personale nella fattura di ogni lavoro da parte di Tony Cragg, da lui spesso sottolineata, sta proprio nella sua volontà di dare risonanza ai minimi dettagli che hanno rilievo proprio nell'avvicinarsi all'esperienza dell'opera, nella sua scoperta per gradi avvolgendola con lo sguardo e la presenza fisica. In un'intervista a Robert Ayer sulla rivista ARTINFO, Cragg ha raccontato questo aspetto della sua poetica di lavoro: "C'è l'idea che la scultura sia statica, o forse addirittura morta, ma io sento il contrario di questo. Io non sono una persona religiosa – sono un materialista assoluto. E per me il materiale è eccitante e in ultima analisi, sublime. Quando sono coinvolto nel fare una scultura, io sto cercando un sistema di credenza o di etica nel materiale. Voglio che il materiale abbia una dinamica, per spingere e muoversi e crescere."<sup>7</sup>

Questo è un aspetto rilevante proprio perché l'idea della dinamicità boccioniana delle forme, viene posta in modo laico circa la capacità dei materiali di esprimere qualcosa che li trascenda. Andando oltre all'aneddotica della scultura, è troppo celebre la parabola

micelangelolesca della materia inerte invitata a prendere vita, in Cragg vi è la convinzione che la scultura abbia una missione da compiere nella società, nel diffondere il miracolo, tutto umano però, di saper dare slancio e vivacità alle forme. Possiamo anzi dire che l'artista di Liverpool abbia saputo non solo alimentare una scuola inglese di scultura unica nel mondo, ma abbia ridato valore e importanza alla scultura in senso classico innovativo perché continuativo con il passato.

Questo forse è avvenuto in quanto ha cercato di ripristinare un corretto rapporto con la natura e i materiali. Ha saputo riprendere ad interrogare la materia e a cercare in essa le risposte. E' questo allora il reale confronto con la natura. Non è certamente la *mimesis*, ormai distante dalla cultura contemporanea, ma un sentimento profondo di adeguamento alle regole cosmiche, alla sperimentabilità delle metamorfosi, alla certezza sempre parziale dei risultati ottenuti. Sperimentare per l'artista vuol dire cercare nuove possibilità, nuove forme, come un botanico cerca nelle foreste o nei deserti nuove forme di vita da catalogare. In questo caso è la creazione in primo piano, e creare vuol dire sempre trasformare, spostare il senso dal compiuto, già fatto, all'ancora *in fieri*, allo sviluppo, al processo. L'elemento organico, spesso presente nelle opere di Cragg anche a livello di serie e di titolazioni, è una metafora di riferimento ma soprattutto in chiave concettuale. Per lui la scultura è una sorta di crescita continua, non certo spontanea, anche se così deve apparire.

Esiste una tecnica, nel senso di capacità produttiva, anche nella natura? A seguire un filosofo inglese degli anni Trenta come Robin George Collingwood, questo può essere proprio perché vi è una sorta d'inconscio dei materiali che si rivela all'artista<sup>8</sup>. Del resto la natura stessa sembra mostrare delle finalità che ogni interpretazione meccanicista occulterebbe. L'artista, lo scultore operano in una sorta di simultaneità tra le proprie finalità e quelle dei materiali. In fondo la sperimentazione è proprio un cercare delle possibilità sopite dentro gli elementi del mondo, tentare di conoscere e far affiorare ciò che è nascosto dentro l'abitudine e la consuetudine a guardare sempre nello stesso modo. L'artigiano esegue un progetto, mentre l'artista elabora una filosofia dei materiali e del fare, riflette sulla teleologia dell'operatività e ne trova le soluzioni.

Anche un solido geometrico semplice come un cubo, può venire *interrogato* e analizzato nelle sue componenti, ogni forma o sostanza può essere ulteriormente analizzata e scomposta. Molti suoi lavori anche in legno o in metallo sono costituiti da svariate sottili

<sup>7</sup> ARTINFO, website, maggio 2007.

<sup>8</sup> Cfr. Nigel Warburton, *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino 2004, pp. 29-52.

lamelle sovrapposte che il taglio e la lavorazione compiuta dalle mani dell'artista rendono ora tanto evidenti. Così gli oggetti come i recipienti o elementi meccanici vengono articolati in modo da rivelare la loro natura estetica. Nulla si crea o si distrugge, ma tutto si trasforma. E allora fra torsioni e striature emergono dalle masse e dai blocchi forme che sembravano sopite ed ora si risvegliano. Uno scolpire fatto "per forza di levare e non di porre" ancora una volta nel segno della tradizione e di Michelangelo, ma che non rinuncia al cercare la leggerezza e la trasparenza, cioè l'aria. Sia attraverso un materiale come il vetro, sia attraverso dei fori che alleggeriscono la materia e la fanno permeare di aria, l'essenza di ogni scultura. Anche in questo caso vi è una memoria storica nell'uso del trapano per alleggerire la parti delle sculture in pietra o marmo che avevano bisogno di minore corporeità e peso. Ma dietro c'è veramente la ricerca costante di liberare la materia dal peso fisico, di smentire almeno in chiave estetica, quella gravitazione che ci costringe alla terra o all'opacità della *Erde* heideggeriana.

Tony Cragg va a liberare delle forze/forme forse preesistenti che contengono una necessità di crescere. Materiali solidi quali il ferro o la pietra sembra plasmabili come se fossero sostanze biologiche. Qualcosa di simile si può avvertire dinanzi alla creatività e imponenza degli eventi naturali, alla contemplazione di una scogliera erosa dal vento, ad una montagna segnata dal tempo e dagli elementi. Le sculture dell'artista inglese sembrano rocce scavate dal vento, pareti scistose spalancate sul passato, strati di memoria della terra che appaiono in un paesaggio. Ma se vi è un elemento naturale che possa identificare e diventare una sorta di logo del suo lavoro è il fuoco. Proprio senso di una forza che brucia e trasforma la materia, nel senso di un dinamismo continuo, di una logica in cui togliere, distruggere ha una finalità superiore e formale che è *anima mundi*, finalità e logos della vita.

Tony Cragg pur nella sua perfetta laicità più volte dichiarata, o forse proprio per questo, è uno dei pochi scultori contemporanei a dare un senso visivo alla ricerca, alla spiritualità fisica e plastica che può appartenere all'arte, senza mai diventare illustrazione. Capisce anche che l'uomo di fronte alla natura o di fronte a delle manifestazioni artistiche che lo sovrastano, può davvero porsi delle domande che altrimenti apparirebbero alla filosofia o alla religione. Le sue sono opere che per dimensioni e complessità, ma questa mai fine a se stessa o semplice decorazione, lasciano attoniti il pubblico. Un concetto un po' desueto come quello del *Sublime* può nascere proprio dall'incapacità umana di seguire fino in fondo il

percorso dell'opera che rispecchia la volontà dell'artista. Le forme in metamorfosi, in espansione e in crescita portano a queste conseguenze. Il bello legato alla forma della rappresentazione di qualcosa, è connesso con l'idea della limitazione: la forma determina l'oggetto delimitandolo, e questa limitazione è determinata dall'intervento dell'intelletto. Il sublime, nella versione kantiana, invece è legato alla forma dell'illimitatezza, implica il riferimento alla ragione in quanto facoltà dell'incondizionato. Se la contemplazione del bello si traduce nel godimento immediato, il sublime genera un'emozione in cui l'animo è astratto e respinto nello stesso tempo. Il sublime non appartiene agli oggetti ma è una facoltà dell'animo superiore ad ogni misura dei sensi. In questo modo è come scambiare i ruoli tra arte e natura senza confonderli, ma producendo un senso attuale in cui il piacere e l'indefinito producono un effetto estetico, che è anche spirituale di trovarsi al cospetto di un evento che giunge al limite della nostra comprensione. Il piacere si unisce ad un certo timore, al senso di una finitezza fisica, umana a cui la bellezza concede tempo ma che non può risolvere. In questo Cragg ancora una volta riesce a creare un sentimento verso l'arte che si alimenta di qualcosa che proviene dalla contemplazione della natura, dalla visione di un paesaggio, di una montagna. In un certo senso la sua scultura fa riscoprire il piacere del confronto fisico e psicologico tra l'opera e lo spettatore, un rapporto diretto esclusivo, coinvolgente, aperto. Il lavoro di Cragg ha bisogno di un rapporto individuale, di rispetto e solitudine con lo spettatore.

E' proprio la caratteristica di dare organicità alla scultura che ha fatto creare qualcosa di unico con la scultura di Cragg. Lavori come gli *Hedge* sono dei complessi vegetali che non danno riferimenti visivi, intrighi di linee chiuse che tendono verso una direzione verticale. Sono come dei labirinti in cui perdersi, luoghi da guardare e riguardare in cerca di connessioni, di punti di inizio e termine. Qualcosa di simile c'è stata nella pittura di Graham Sutherland e prima ancora di Max Ernst.

Gli stessi disegni, straordinari anche quando hanno un'attitudine progettuale definita, sono dei movimenti vorticosi della matita sul foglio di carta, ma si avverte che la casualità non è una chiave di lettura. I movimenti, lo scorrere del segno sono regole di formazione di qualcosa di vitale, continuo, inarrestabile. Ad ogni giro, ogni ritorno della mano sul foglio vi è qualcosa che cresce, lievita, si sedimenta, si accresce. Assistiamo ad una nascita, anche se la rappresentazione non definisce necessariamente un oggetto, proprio perché Cragg accentua l'idea del processo, dell'organicità dello sviluppo. Tra caso e

necessità si muovono questi disegni intensi, metafore biologiche tracciate da una mano che sa. Forme che appaiono e scompaiono in una metamorfosi progressiva, in un continuum che è anche ritmo, musica visiva. Se la finalità è crescere e trasformarsi, noi ne siamo i testimoni.

Ma tutto ritorna sempre diverso come un moto universale che ogni giorno schiude un nuovo giorno sempre diverso. Nel reiterarsi di grandi forme pseudo organiche, c'è l'esigenza umana di non soffermarsi sul già consolidato e scontato, ma forse vi si nasconde anche una grande metafora scientifica. Tony Cragg non a caso ha trovato in Isaac Newton, una sorta di guida spirituale negli anni Settanta.

Lo scienziato misurava in base alla sua ombra il progredire del giorno, il mutamento, la trasformazione avevano un punto di riferimento a partire dalla sua stessa persona. Cragg in una foto sulla spiaggia di quegli anni compie un gesto analogo, ma vi aggiunge un disegno inciso nella sabbia, un'altra ombra, ma vuota. Forse sta in questo l'idea germinale di Cragg: partire dal proprio corpo, dalla propria proiezione per scoprire l'universo e attraverso l'arte unificare quello spazio-tempo che già gli scienziati hanno formalizzato e che l'arte arricchisce del bello e del sublime.