

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber: Parkett
Band: - (1988)
Heft: 18: Collaboration Edward Ruscha

Artikel: Tony Cragg: Darkling light = Tony Cragg: Getrübtes Licht
Autor: Cooke, Lynne / Nansen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681192>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

TONY CRAGG : DARKLING LIGHT

The myriad materials, methods and modes with which Tony Cragg works are as bewildering to many observers as the wide-ranging iconography and allusions that proliferate in his art. At least at first glance, diversity threatens to become wilful, even anarchic, heterogeneity. But the esthetic stance governing and guiding his activity is rigorous, cogent and cohesive, and the effects of discord and pluriform activity that he provokes in his shows is the product of highly deliberate strategies.

Cragg has articulated his position lucidly and succinctly on a number of occasions: "My initial interest in making images and objects was, and still remains, the creation of objects that don't exist in the natural or in the functional world, which can reflect and transmit information and feelings about the world and my own existence. They are not intended as dogmatic statements but as propositions, for me an essential distinction. The impulse comes directly from my observations and experiences in the world around me and rarely results out of literature or cultural history. But, I acknowledge positively the fact of, and influence of living at a particular moment of time."¹⁾

LYNNE COOKE teaches art history at the University College of London University and works as a freelance critic.

At the heart of his esthetic is an unregenerate materialism; an acknowledgement that it is science and technology that not only largely shape and determine our experience and our understanding of reality, but constantly alter and re-form the physical world itself. For him, the faults and problems with contemporary existence stem ultimately not from the products and processes themselves but from modern man's attitudes to them; his lack of knowledge or understanding of their most basic aspects and, above all, his passivity, for it is this which permits the ideals of function and utility to be perverted in the interests of power and wealth. What is required is an active attempt to take responsibility for, and to manipulate creatively the forms and products of contemporary society. This evangelistic and positive note informing all Cragg's activity is in direct opposition to much current art practice which tends to either a solipsistic even cynical obsession with the production and consumption of art per se, or a lapse into melancholy, inherent in whose quietism is a retreat from contemporaneity.

Cragg's long-standing interest in science has its roots in his formative years. He studied sciences at college; he once had ambitions for a career somewhere there, possibly in geology; and on leaving

school he worked for a year as an assistant in a biochemistry laboratory. But it also stems from the moment he entered the artworld and from the types of allegiance he rapidly formed. While still an undergraduate at Wimbledon School of Art he made works which attest to a precocious interest in minimalist, conceptual and land-based forms of activity. Yet, as an untitled piece from 1970 makes evident, from the beginning he selected his material from what was to hand, never weeding out the banal, urban and insignificant items in favour of the organic, pristine and 'worthy'. Equally prophetic was his concern with ways of ordering and structuring this material: he chose methods that were purportedly objective, neutral and dispassionate, and, being generally based on simple rule-governed activity, left the material in a literal, unmanipulated state. Equally significant was his concern with extraesthetic issues, with a larger platform that was (at least by extension) socially engaged, that addressed the contemporary world in immediate, physical, but not didactic terms.

In 1978 Cragg made a work entitled *NEW STONES - NEWTON'S TONES* which has been widely regarded as both a turning point for British sculpture, and as marking a key moment in his own career. Central to this reading has been the interpretation of the role played by the plastic shards which provided the raw material of the sculpture, shards which were amassed from the neighborhood of the Lisson Gallery where the piece was made and first exhibited. Attention has focussed on the fact that in substituting a derided material in a worn state - in actual fact urban detritus - for the organic matter beloved of Long, or the pristine industrial products that Andre preferred, Cragg was implicitly offering a critique of the romantic escapist art of the one, as well as of the other's tendency to view industrialism in too abstract terms. (Little attention was paid to his homage to Newton, to date a unique instance in his oeuvre.) Over the next couple of years Cragg evolved his method of working with this and similar materials into a kind of wall drawing, what he later called "a personal drawing method,"

making works which took as their subjects media imagery, signs and emblems: amongst the most notable were *BRITAIN VIEWED FROM THE NORTH*, *POST-CARD UNION JACK*, and *BLUE MOON*. (There were also some three-dimensional variants including the Mercedes' and MacDonalds' logos rendered as silhouetted solids.) While plastic was not the only material Cragg employed it tended to dominate his practice in this arena. Meanwhile, the works sited on the floor generally presented found material for closer inspection and observation. Characteristic of this mode is *AXEHEAD*, 1982, composed from pieces of wood, both real and simulated, whole object and fragment, which have been arranged in the overall shape of this primitive but basic implement, the various components laid out according to height. Close attention to the character of the material world was for Cragg a precondition for dealing with it better, for improving the typically alienated relationships that most people have with their environment: what he termed "first order experiences" are prerequisites for an enhanced understanding and appreciation.²⁾ A vast range of new materials and processes rapidly entered his art as he strove to bring into sharper focus the physical constituents, processes and structures of this world.

Whilst his practice as an artist can be linked with that of certain peers, the particular philosophy informing it is distinctive and singular. In 1968 Jack Burnham had published an influential book entitled *BEYOND MODERN SCULPTURE* which surveyed the connections between science, technology and twentieth century art. While its theme was of central concern, and the assumptions with which he approached his subject incontestable, the recent art he examined that engaged with these issues was far from interesting; cybernetics, computer art etc. seemed passé, even discredited; the operators timidly in thrall to electronics. In charting the shift from an object-based to a systems-based world Burnham wrote: "Perhaps what has changed most drastically is Western man's lack of need for objects of intrinsic worth, his casual attitude

toward the buying and using of items for daily existence.”³⁾ His conclusion, that it was no longer objects but systems and electronic technologies which were crucial, was very different from that which Cragg reached a decade later. While recognizing that in a world in which the tools and implements that shape and structure man’s daily existence have largely been replaced, at least at the significant levels, by the media and information industries, (which are less a tool than an agent of control, and operate externally and by infiltration, rather than on an individual basis); and while concurring with Burnham in his judgment of the deprived or impoverished role accorded most contemporary objects, Cragg did not on that account dismiss them and turn to technology. Rather he focussed intently on them in their most mundane and commonplace forms, attempting to render their function and status more visible.⁴⁾ If this decision may be seen as fully in line with his materialist philosophy, on another level his focus on the basic components of ordinary ubiquitous existence at a one-to-one level reflects his ‘hands-on’ philosophy, his belief in the possibility of individual action and responsibility.⁵⁾

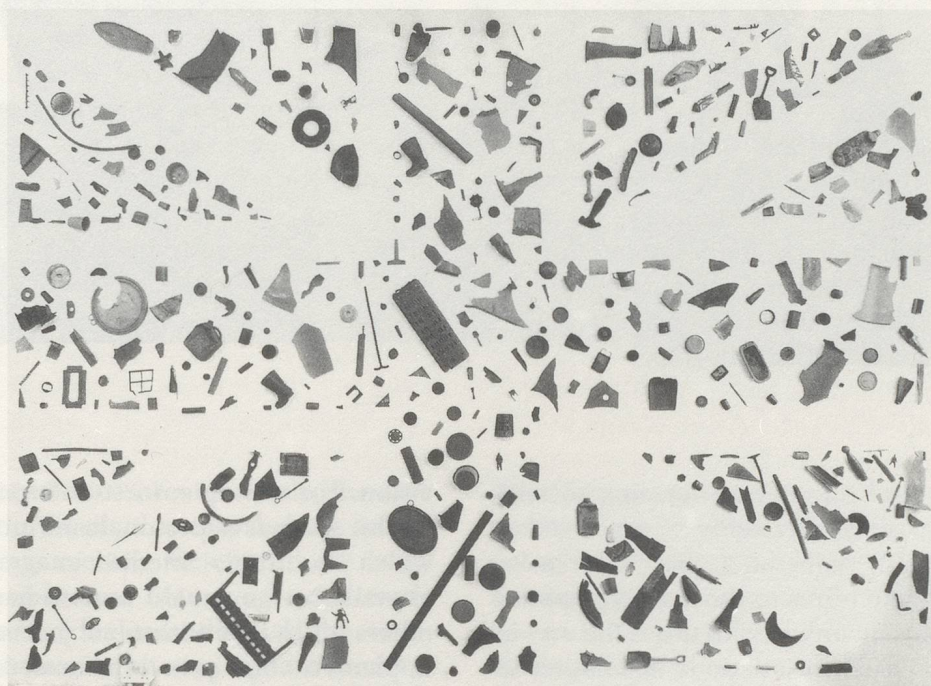
In a recent interview he replied to the question of whether he felt there were any significant changes in his art over the past decade by pinpointing the moment when he began to make objects rather than relying entirely on found material. This initiated a change not just in the appearance of the work – as he, for example, devised plaster forms for *WOODEN MUSCLE* or cast an unrecognizable, vastly enlarged object in *FLOAT* – and thus in the range of reference, but also on a deeper level. A key premise in Burnham’s position, as in that of most others of a materialist persuasion, is the suppression or invalidation of immaterial and transcendent qualities: “Science and technology, the handmaidens of materialism, not only tell us most of what we know about the world, they constantly alter our relationship to ourselves and our surroundings... Increasingly, materialism embraces those activities which were once thought to be purely spiritual in substance

and origin.”⁶⁾ It is on account of this last sentence that Cragg would part company with Burnham, positing within his understanding of materialism a perhaps contradictory component, one that allows for other types of answer or relationship. In the statement from 1985 (quoted above) in which he laid out his aims, Cragg also contended: “The landscape is changing under the direction of strong survivors who seem always to know what they want, and I believe that the sometimes unclear, unsecured by science and logic, and almost alchemist activities of artists offer vital and essential clues to alternative attitudes.”⁷⁾

If the rationalist, logical basis of science is currently being called into question as an inviolable ideal, this does not necessarily undermine all aspects or forms of scientific methodology and inquiry. Much advanced thinking from within science itself stresses its speculative and propositional character, emphasizing that it deals with hypotheses, hypotheses that will necessarily become redundant as they are shown to be inadequate (rather than untruthful). Moreover, in embracing notions of indeterminacy and randomness, they no longer necessarily adhere to those models based on the measurable and logical and on notions of complete or exhaustive explication that formerly governed scientific practice. In referring to alchemy Cragg may not necessarily be proposing an alternative, non-rational, anti-scientific philosophy but rather a more complex understanding within the same if enlarged framework. As he points out in respect of Isaac Newton, one of his principal heroes: “Alchemy was a consuming passion for Newton in contradistinction to the fact that one of his great achievements was to rationalize chemistry so profoundly that it could at last contribute to the laws of natural philosophy.”⁸⁾ While alchemy and science have been regarded from Newton’s era onwards as antimonies, they were not necessarily so for this seventeenth century scientist, who believed, according to Catherine Lampert, that “the most mesmerizing factor was the spirit, it was at the base root of everything.”⁹⁾

If life not mechanism lies at the heart of our understanding of existence, and life in certain crucial respects eludes full materialist explication, then some relationship between science and alchemy (at least a secularized version of alchemy) might be possible. Moreover it might be negotiated in ways that render invalid the conventional opposition between materialism and spiritualism. In

on working outside the estheticized arena of high art, on grounding his work in ordinary everyday existence, foreshadows a fundamental aspect of Cragg's approach. Pertinent in this respect is a comment the older man made, with hindsight, concerning his early readymades: "Today – in the mid-1960s – an object like, for example, the 'bottle dryer' must be translated into the language



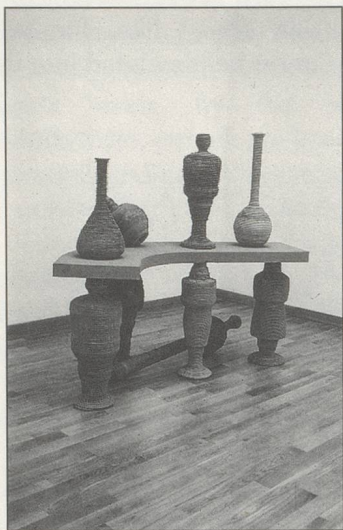
TONY CRAGG, POSTCARD UNION JACK, 1981,
BLUE AND RED FOUND PLASTIC OBJECTS/BLAUE UND ROTE GEFUNDENE PLASTIKGEGENSTÄNDE,
118 x 173 "/>

different ways both Duchamp and Beuys can be said to have explored this terrain, playing on the transformative character traditionally assigned the alchemist, yet working within a literal, scientific perception of the physical world.¹⁰⁾ Cragg is variously indebted to both. In the case of the former it is to one particular strand of his activity: in his readymades Duchamp's insistence

of the moment, be brought into the mainstream of present-day life, perhaps in the form of a colored plastic bucket."¹¹⁾

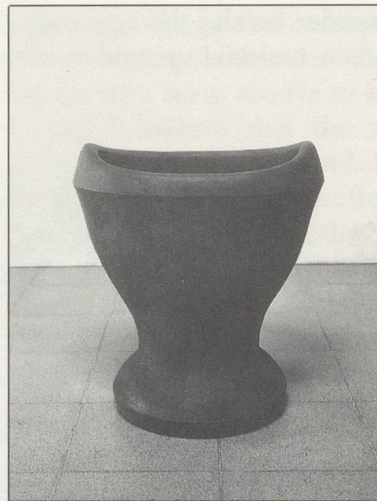
Beuys is a mentor in different and more substantial ways. His materialism is not a narrow one, and not incompatible with process and matter signifying beyond themselves. Equally relevant is his ambition for art, an ambition that

TONY CRAGG, *BENCH / BANK*, 1988,
TURNED SANDSTONE / GEDRECHSELTER SANDSTEIN.

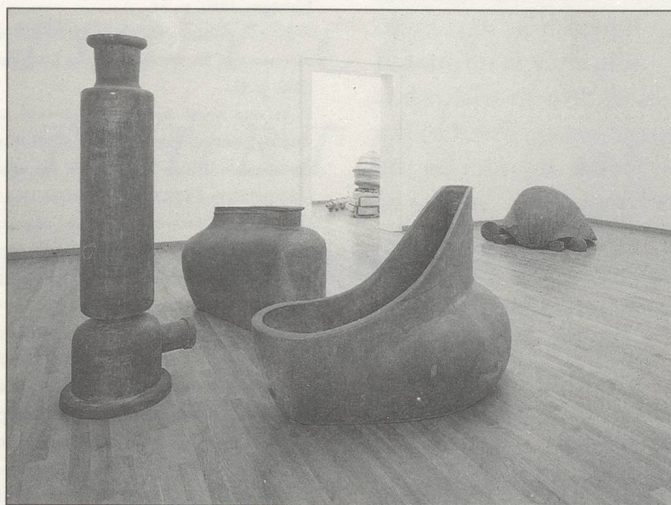


accords it a central role in transforming society. Moreover, his actions can readily be perceived as "thinking models," generated via "first order experience," in like terms to those Cragg applies to his works. Closely linked with this is the way in which Beuys devised installations in relation to specific situations and contexts, constantly modifying and incorporating existing pieces in addition to devising new components. Cragg works in a related manner. In his first gallery show, as witnessed in *NEW STONES-NEWTON'S TONES*, he worked in relation to the site, perceiving it in social as well as esthetic and physical terms. In recent years for major exhibitions he has tended to bring together certain selected works in highly conscious combinations, at times remaking a piece if the first version were not available or, on account of its dimensions, not suited to the character of the new space. In this way he deploys his works to address and provoke different positions or approaches that need to be carried through concurrently, as different facets of a single active

TONY CRAGG, *EYE BATH / AUGENBAD*, 1986,
CAST IRON / GUSSEISEN, 21 x 22 x 17³/₄ " / 53,3 x 55,9 x 45 cm.



vision. For example, in counterpoint to the wall works, used as a personalized mode of drawing which confronts media imagery and other experiences generated second-hand, are placed others which take as their subject tools and related implements that have transformed and structured the world in fundamental ways. Often these are objects whose design reflects the determining factors of function and utility at a considered level, but where pressures from power and wealth have not intervened, and the object is valued in itself: test-tubes and similar laboratory instruments as well as a plough, eyeglass, and other basic vessels can all be seen in this light. At times, in consequence of the fact that they have been greatly enlarged and rendered in foreign materials, these objects take on a dignity and beauty that are often overlooked when they are considered in purely serviceable terms, but a beauty and dignity that are not separable from the fact that in being transformed they have become functionless, and, equally tellingly, no longer contemporary: in



INSTINCTIVE REACTIONS, for example, the cast iron inevitably intimates that they belong to another era. Others, such as *SILICATE*, have been kept to scale but are damaged, shattered, fractured: again their vulnerability and functionlessness imbue them with a poignant beauty. Countering these, and the concomitant danger to nostalgia,¹²⁾ are terse spare works like *VIVARIUM* whose unlovely material – plaster, which usually suggests something provisional and temporary – and abbreviated form allude bluntly to the contemporary perversion and destruction of the environment. Others mix different modes of explanation as occurs with the DNA-based structure that orders the toys (fictive/fictional animals) which comprise the raw material of *CODE NOAH*. Imagery and structure thus proffer alternative accounts of origins. These are totally unrelated seemingly irreconcilable types of explanation, yet Cragg suggests there could be some purpose in making them interact, however bizarre this might initially seem as a notion.

What Cragg presents in these large exhibitions is multiple possibilities, stressing the need for thought and action on a variety of fronts. They are not therefore harmonious homogeneous installations, but unnervingly challenging situations devised to preclude any tendency to lethargic or dilettantish response.

His contribution to the Venice Biennale followed a pattern established over the past couple of years in shows in Paris, Brussels, Hannover and London. But a new component entered into this his latest offering; and it is perhaps telling that it was found in works presented in the first, and main, room of the pavilion. *ON THE SAVANNAH* and *UNTITLED* are major statements in a new vein. In the former the now familiar repertoire of scientific implements has been mysteriously stretched or altered. As if possessed from within, the forms have become warped, their interiors taking on a biomorphic cast. Animated by some kind of internal growth, a typological mutation that has echoes of genetic restructuring, they have

been deformed to the point where their very identities are called into question. By contrast, the second work is comprised of shells, empty houses that once protected living creatures. A large conch-like form, which is actually a fossil greatly enlarged, straddles several cases for musical instruments, trapping them beneath its vast bulk. Their mutual capacity for endurance is intimated by the fact they are realized in bronze which has been heavily patined to appear weathered. On the one hand the inanimate becomes organic; on the other the once animate/creative is rendered hollow, void, and lifeless. The third work in the room, a plaster sculpture entitled GENERATIONS was strangely hybrid and indeterminate: at once man-made and organic, artificial and natural. These sculptures have a speculative cast that seems at first sight very different from the more declarative, demonstrative tone that characterizes much of Cragg's work to date. But if the difference is one of inflection rather than something fundamental, the subject itself has become far more disturbing as distinctions between the two classes of entity begin to blur or breakdown.

In accounts of life forms, of genesis, energy and matter scientists now postulate a component of chance, randomness, of indeterminate probability, and hence of the inexplicable. This unknowable, unpredictable factor which is integral to the most primary and essential elements might be seen as analogous to that element of 'life', not mechanism, which Newton perceived at the heart of things. In this way Newton might be said to stand symbolically at the center of Cragg's art: his materialism can be seen to be at once fully compatible with sophisticated advanced scientific thought, with a heightened attentiveness to the actual world,¹³⁾ and with a belief in other types of answers than those debased versions of a materialist philosophy, versions couched principally in terms of economics, which now prevail. But if Newton provides a model for an alternative kind of materialist thinking in Cragg's art he does so as a darkening, more unsettling mood infiltrates the sculptor's vision.

FOOTNOTES:

- 1) Ref. "Pre-conditions," TONY CRAGG: SKULPTUREN, Kestner-Gesellschaft Hannover, 20 Dec.-9 Feb. 1986, p. 39.
- 2) In the catalogue to DOKUMENTA 7 in 1982 he wrote: "It is very important to have first order experiences - seeing, touching smelling, hearing - with objects/ images and to let that experience register. Art is good for that." (reprinted in DÉCOUPAGE/COLLAGE: À PROPOS DE TONY CRAGG, Le Nouveau Musée, Limoges, 1982, p. 24.
- 3) Jack Burnham, BEYOND MODERN SCULPTURE, (subtitled "The Effect of Science and Technology on the Sculpture of This Century"), New York (1968), 1982, p. 11.
- 4) At one level he might be said to be confronting a world in which ANIMAL LABORANS has become the dominant figure, in place of HOMO FABER; distinctions drawn by Hannah Arendt in her celebrated book, THE HUMAN CONDITION: A STUDY OF THE CENTRAL DILEMMAS FACING MODERN MAN, of 1958. Arendt contrasts two types of society. In the first, man strives to construct a world that is more enduring and richer than that keyed to mere survival. The objects with which he fashions and orders this world are tools and implements that aim at more than the remittance of toil, in contradistinction to the world of ANIMAL LABORANS where all is merely serviceable. Arendt argues that in the early modern period HOMO FABER was dominant, recently the values and beliefs of ANIMAL LABORANS have come to determine the nature of contemporary society. It is possible to argue that Cragg's ideas about society and its products fit Arendt's vision, and that in his art he concentrates on exploring and combatting the typical products, values and structures of such a society. Note for example his assertion: "My interest in the physical world, in this object world, is survivalist at one level, but it will also lead me to dreams, to fantasy and to speculation." ("Tony Cragg Interviewed by Lynne Cooke," TONY CRAGG, Arts Council of Great Britain, 1987, p. 12) By contrast, Richard Deacon in his ART FOR OTHER PEOPLE series works with the model of a fabricated object whose form and function correspond quite closely to that postulated by Arendt in her vision of a society in which HOMO FABER prevails. For further discussion of this see Lynne Cooke, "Richard Deacon: Object Lessons," in RICHARD DEACON, Whitechapel Gallery, London, Nov. 1988-Jan. 1989.
- 5) In 1986 he stated: "... the focus is on what is given, but the aim, the end product, is my register of feelings and emotions in the world. If it doesn't improve that or make it more complicated or more satisfactory then it fails." ("Tony Cragg Interviewed by Lynne Cooke," op. cit., p. 20)
- 6) Burnham, op. cit. pp. ix-x.
- 7) "Pre-conditions," op. cit., p. 40.
- 8) Quoted in Catherine Lampert, "Tony Cragg," TONY CRAGG, XLIII Biennale di Venezia, 1988, p. 38.
- 9) *ibid.*
- 10) For a fuller discussion of this ref. Antje von Graevenitz, "Alchemy in Recent Art," EUROPA OGGI/EUROPE TODAY, Museo d'Arte Contemporanea, Prato, 1988, pp. 46-50.
- 11) Quoted by Rainer Crone, "A Poem of Pure Reality," in Crone ed., SIMILIA/DISSIMILIA, Rizzoli, New York, 1987, p. 18.
- 12) Cragg is aware of the danger of sentimentalizing other, earlier eras: "I am not interested in romanticizing an epoch in the distant past when technology permitted man to make only a few objects, tools etc. But in contrast to today I assume a materialistically simpler situation [then] and a deeper understanding for the making processes/functions and even metaphysical qualities of the objects they produced." (statement in DOKUMENTA 7, op. cit., p. 24)
- 13) Amongst the aspects of Newton's life and thought which have impressed Cragg was the way the scientist "observed the shadows in every room he frequented and, if asked, would look at the shadow instead of the clock to give the time." Lampert, to whom Cragg divulged this, comments, "Cragg trains his nerves and reactions to be that finely calibrated." (op. cit., p. 38)

TONY CRAGG: GETRÜBTES LICHT

Die Vielfalt der Materialien, Methoden und Modi, mit denen Tony Cragg arbeitet, verwirrt manchen Betrachter nicht weniger als die weitausholende Ikonographie und die vielen Anspielungen, von denen seine Kunst nur so wuchert. Zumindest auf den ersten Blick droht die Vielfältigkeit zur absichtlichen, ja anarchistischen Heterogenität zu geraten. Doch die ästhetische Haltung, die sein Vorgehen beherrscht und prägt, ist rigoros, zwingend und verbindlich; Missklänge und Vielförmigkeit, die seine Ausstellungen provozieren, sind Ergebnis genau durchdachter Strategien.

Prägnant und klar hat Tony Cragg seine Position bei zahlreichen Gelegenheiten formuliert: «Mein ursprüngliches Interesse am Herstellen von Bildern und Objekten war und ist noch heute das Hervorbringen von Dingen, die weder in der Natur noch in unserer funktionalen Welt existieren, Objekte, die meine Empfindungen gegenüber der Welt und meiner eigenen Existenz spiegeln und zum Ausdruck bringen. Dabei geht es nicht um dogmatische Festlegungen, sondern – und das ist für mich das Entscheidende – es sollen Vorschläge gegeben werden: Prae-Positionen.

LYNNE COOKE unterrichtet Kunstgeschichte am University College der London University und arbeitet als freiberufliche Kritikerin.

Der Impuls zur Produktion entsteht direkt aus meiner Anschauung und Erfahrung der Welt und leitet sich nur selten von der Literatur oder Kulturgeschichte her. Dabei sehe ich natürlich den Einfluss der historischen Situation, in der ich lebe, auf meine künstlerische Arbeit.»¹⁾ Das Herzstück seiner Ästhetik ist ein unverbesserlicher Materialismus, die Bewusstheit darüber, dass Wissenschaft und Technologie nicht nur weitgehend unsere Erfahrung und Auffassung von der Realität prägen und bestimmen, sondern die physische Welt selbst permanent verändern und umformen. In seinen Augen resultieren die Missgriffe und Probleme der zeitgenössischen Existenz letztendlich nicht aus den Produkten und Prozessen selbst, sondern aus dem Umgang des modernen Menschen mit ihnen, dessen mangelndem Wissen und Verständnis ihrer Grundlagen und vor allem seiner Passivität; denn dadurch erst verkehren sich die Ideale der Funktion und Nützlichkeit in die Interessen von Macht und Reichtum. Was nottut, ist aktive Verantwortlichkeit und schöpferisches Gestalten der Formen und Produkte zeitgenössischer Gesellschaft. Diese evangelistisch-positive Haltung, die Craggs gesamtes Handeln prägt, steht in direktem Gegensatz zu einem Grossteil gegenwärtiger Kunstpraxis, die entweder zu solipsistischer, ja zynischer Verbissenheit in Pro-

duktion und Konsum von Kunst per se neigt oder in eine Melancholie verfällt, wo Ruhe nur der Rückzug aus dem Zeitgenössischen ist.

Craggs anhaltendes Interesse für die Wissenschaft geht auf seine Ausbildungszeit zurück: er studierte am College Naturwissenschaften. Ursprünglich hatte er eine Karriere auf diesem Gebiet, etwa in Geologie, ins Auge gefasst. Als er die Schule verliess, arbeitete er ein Jahr als Assistent in einem biochemischen Labor. Doch wurzelt dieses Interesse auch in seinen ersten aktiven Kontakten mit der Kunstwelt und den Vorlieben, die er rasch entwickelte. Noch als Student an der Wimbledon School of Art stellte er Arbeiten her, denen man ein frühes Interesse für minimalistische, konzeptuelle und Landart-Formen ansehen konnte. Doch ein unbetitelttes Stück von 1970 verrät bereits, dass er von Anfang an sein Material aus dem zusammenstellte, was gerade zur Verfügung stand, und Banales, Urbanes, Unbedeutendes niemals zugunsten von Organischem, Ursprünglichem, «Wertvollem» aussortierte. Nicht weniger prophetisch war auch sein Vorgehen beim Ordnen und Strukturieren des Materials: seine Methoden waren ausdrücklich objektiv, neutral, unbeteiligt, und da sie generell auf einer von einfachen Regeln beherrschten Tätigkeit beruhten, belassen sie das Material in einem prosaisch unmanipulierten Zustand. Bezeichnend war auch sein Interesse für äusserästhetische Belange, für ein erweitertes Podium, das (zumindest im weiteren Sinne) soziales Engagement erlaubte, sich der gegenwärtigen Welt unmittelbar physisch, aber nicht didaktisch zuwandte.

1978 schuf Cragg eine Arbeit mit dem Titel *NEW STONES - NEWTON'S STONES*, die gemeinhin sowohl als Wendepunkt in der britischen Skulptur als auch als Schlüsselwerk innerhalb seiner eigenen Entwicklung galt. Zu dieser Interpretation kam es vor allem durch die Bewertung der Rolle, die jene Plastik-Bruchstücke spielten, aus denen die Skulptur zusammengesetzt war, Bruchstücke, die rund um die Lisson Gallery, wo das Stück entstand und zum ersten Mal gezeigt wurde, aufgesammelt waren. Das Augenmerk richtete sich vor allem auf die Tatsache, dass Cragg, indem er ein im abgenutzten Zustand wertloses Material – genaugenommen Grossstadtmüll – an die Stelle jenes organischen Materials setzte, das Long so liebte, oder der gänzlich industriellen Produkte, die Carl Andre

bevorzugte, eine Kritik jenes romantischen Eskapismus formulierte, der sich bei beiden Kunstformen in der Neigung äusserte, den Industrialismus in allzu abstrakte Form zu fassen. (Wenig wurde hingegen seine Hommage an Newton beachtet, der in seinem Werk eine besondere Rolle spielt.) In den folgenden Jahren entwickelte Cragg seine Arbeit mit diesen und ähnlichen Materialien zu einer Art Wandmalerei, die er später «eine persönliche Zeichen-Methode» nannte; er stellte Arbeiten her, deren Themen die Bildwelt der Medien, Zeichen und Embleme waren. Zu den bemerkenswertesten gehörten *BRITAIN VIEWED FROM THE NORTH*, *POST-CARD UNIONJACK* und *BLUE MOON*. (Es gab darüber hinaus auch ein paar dreidimensionale Varianten, darunter die Embleme von Mercedes und McDonalds als silhouettierte Formen.) Plastik war zwar nicht das einzige Material, mit dem Cragg arbeitete, doch spielte es in seiner Praxis auf diesem Gebiet eine beherrschende Rolle. Unterdessen präsentierten die auf dem Boden plazierte Arbeiten meist vorgefundenes Material der genauen Betrachtung und Beobachtung. Typisches Beispiel hierfür ist *AXE-HEAD*, 1982, eine Komposition aus Holzstücken, real und simuliert zugleich, ganzes Objekt und Fragment in einem, arrangiert zur Form dieses primitiven, doch unentbehrlichen Instruments, wobei die verschiedenen Elemente nach Höhe gelegt sind. Genaues Charakter-Studium der materiellen Welt war für Cragg Bedingung für einen besseren Umgang mit ihr, für eine Veränderung der typisch entfremdeten Beziehung, die die meisten Menschen zu ihrer Umwelt haben: die von ihm so genannten «Erfahrungen erster Ordnung» sind Voraussetzung für ein erweitertes Verständnis und Begreifen.²⁾ Sein Bemühen um deutlichere Markierung der physischen Bestandteile, Prozesse und Strukturen dieser Welt brachte schnell eine grosse Menge neuer Materialien und Prozesse für seine Kunst mit sich.

Craggs künstlerische Praxis lässt sich wohl mit manchem seiner Zeitgenossen in Verbindung bringen, nicht jedoch die ebenso eigen- wie einzigartige Philosophie, von der sie geprägt ist. 1968 hatte Jack Burnham ein einflussreiches Buch mit dem Titel *BEYOND MODERN SCULPTURE* herausgebracht, das die Verbindungen zwischen Wissenschaft, Technologie und der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts aufzeigte. Das

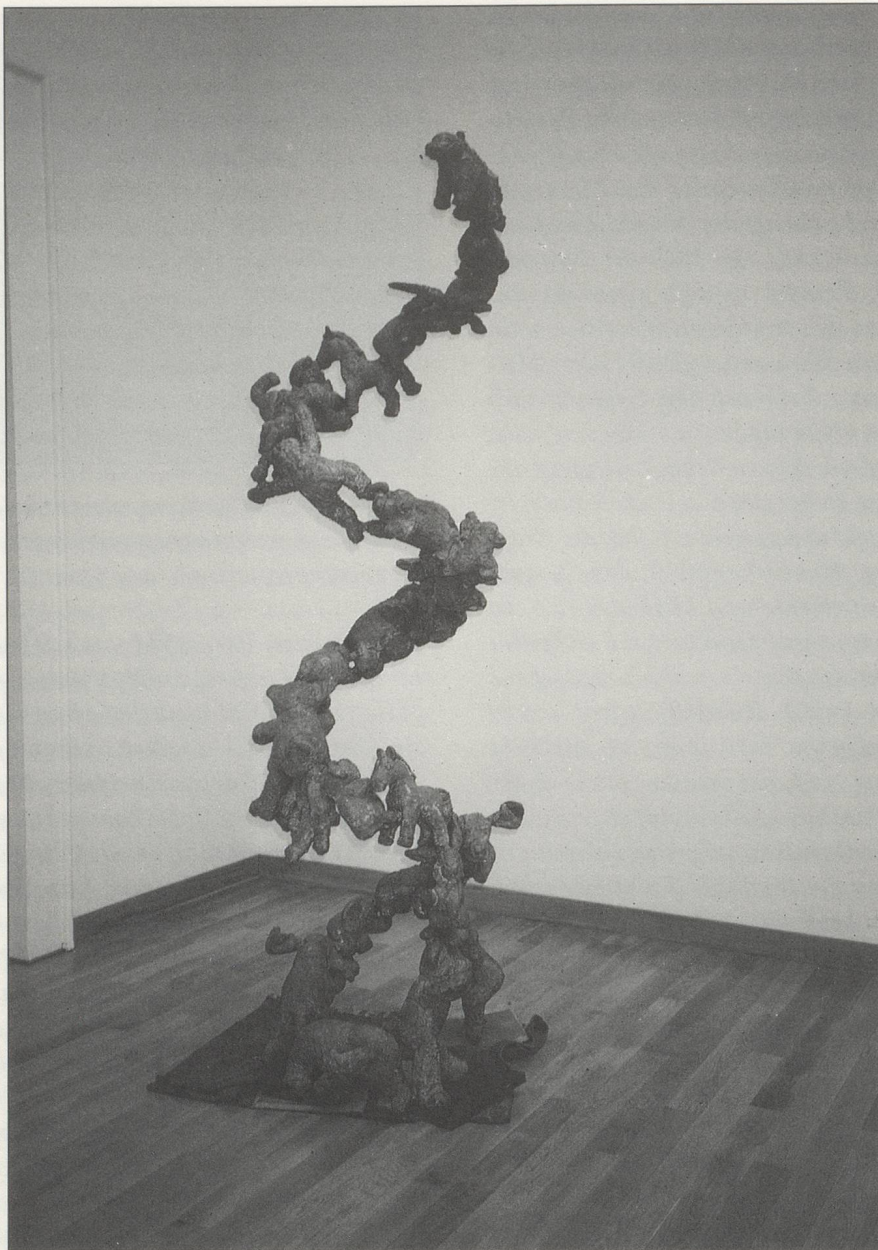
Thema des Buchs war zwar von entscheidender Bedeutung, seine Hypothesen durchaus nicht von der Hand zu weisen, doch die Kunst, um die es dabei ging, war vollkommen uninteressant. Kybernetik, Computer-Kunst etc. schienen passé, geradezu in Verruf geraten, deren Produzenten hoffnungslos der Elektronik verfallen. Burnham beschrieb die Verschiebung von einer Welt des Gegenstands zur Welt der Systeme: «Der gravierendste Wandel betrifft vielleicht das mangelnde Bedürfnis des westlichen Menschen nach Objekten von innerem Wert, seine gleichgültige Haltung beim Erwerb und Gebrauch von Gegenständen des täglichen Lebens.»³⁾ Seine Schlussfolgerung, dass nicht Objekte, sondern Systeme und elektronische Technologien von nun an die entscheidende Rolle spielen würden, hatte nicht viel gemein mit der, die Cragg zehn Jahre später zog. Wohl erkannte er, dass in einer Welt, in der die Instrumente und Methoden, die des Menschen Alltag prägen und strukturieren – zumindest auf den entscheidenden Ebenen –, weitgehend durch Medien und Informations-Industrie ersetzt waren (die jedoch weniger Instrument als vielmehr Kontrollinstanz sind und von aussen sowie durch Infiltration wirken anstatt auf individueller Basis); und er ging auch mit Burnham in dessen Beurteilung der verarmten, sinnentleerten Rolle der meisten zeitgenössischen Objekte konform; doch Cragg zog daraus nicht die Konsequenz, sie zu verwerfen und sich der Technologie zuzuwenden. Vielmehr richtete er bewusst sein Augenmerk auf diese Dinge in ihrer gewöhnlichsten und alltäglichsten Form und versuchte, ihre Funktion und ihren Status deutlicher vor Augen zu führen.⁴⁾ Betrachtet man diese Wahl als Folge seiner materialistischen Philosophie, so reflektiert auf anderer Ebene sein gleichwertiger Umgang mit den grundlegenden Bestandteilen der gewöhnlichen Allerwelts-Existenz seine Philosophie «zum Anfassen», seinen Glauben an die Handlungsmöglichkeiten und Verantwortung des einzelnen.⁵⁾

Kürzlich antwortete er in einem Interview auf die Frage, ob er irgendwelche bedeutsamen Veränderungen in seiner Kunst der letzten zehn Jahre sehe, mit dem Hinweis auf jenen Punkt, an dem er begann, Objekte herzustellen, anstatt sich gänzlich auf vorgefundene Materialien zu verlassen. Daraus ergab sich ein Wandel nicht nur im Erscheinungsbild der Arbeit



TONY CRAGG, FOREGROUND / VORDERGRUND: GENERATIONS, 1988, PLASTER / GIPS, BACKGROUND / HINTERGRUND: POLICEMAN, 1988, BLUE PLASTIC OBJECTS. (Photo: Graziano Arici).

und damit im Bezugsfeld – so setzte er beispielsweise in WOODEN MUSCLE Gipsformen ein und goss in FLOAT einen nicht identifizierbaren, stark vergrösserten Gegenstand –, sondern auch auf einer tiefgründigeren Ebene. Eine entscheidende Prämisse in Burnhams Position, wie bei fast jeder materialistischen Überzeugung, ist die Unterdrückung bzw. Bestreitung jedweder immaterieller und transzendenter Qualitäten: «Wissenschaft und Technologie, die Handlanger des Materialismus, sagen uns nicht nur das meiste dessen, was wir über die Welt wissen, sondern verändern auch permanent unsere Beziehung zu uns selbst und unserer Umgebung... In zunehmendem Masse erfasst der Materialismus jene Handlungen, die einst als rein geistigen Wesens und Ursprungs galten.»⁶⁾ An diesem letzten Satz scheidet sich Craggs Auffassung von Burnhams, wenn Cragg in seinem Verständnis vom Materialismus eine vielleicht widersprüchliche Komponente ansiedelt, die andere Antworten oder Bezüge zulässt. In der (oben zitierten) Äusserung von 1985, in der Cragg seine Ziele darlegte, meinte er auch: «Die Landschaft verändert sich unter dem Zugriff des Tatmenschen, der immer schon zu wissen glaubt, was er will; und ich glaube, dass der oft unklare und durch wissenschaftliche Logik nie abgesicherte Künstler, der vielmehr der Alchimie verpflichtet ist, die notwendigen und lebenswichtigen Alternativen zeigt für eine Haltung, die eine andere ist.»⁷⁾



TONY CRAGG, CODE NOAH, 1988,
BRONZE, $39\frac{1}{3} \times 39\frac{1}{3} \times 108\frac{1}{4}$ "/ $100 \times 100 \times 275$ cm.

Wenn gegenwärtig die rationalistische, logische Grundlage der Wissenschaft als unantastbares Ideal in Frage gestellt wird, so unterläuft dies nicht unbedingt in jeder Hinsicht die wissenschaftliche Methodik und Fragestellung. Oft betont fortschrittliches Denken innerhalb der Wissenschaft selbst seinen

eigenen spekulativen, vorläufigen Charakter, indem es darauf verweist, dass es mit Hypothesen arbeitet, die notwendigerweise überflüssig werden, sobald sie sich als unangemessen (aber nicht unbedingt unwahr) erweisen. Wenn sie unklare und spekulative Positionen bezeichnen, lassen sie sich ausserdem nicht mehr

zwingend auf Modelle anwenden, die auf Messbarkeit und Logik basieren sowie auf Begriffen von vollständiger und erschöpfender Erklärbarkeit, die einstmal die wissenschaftliche Praxis beherrschten. Mit seinem Bezug zur Alchimie vertritt Cragg nicht unbedingt eine alternative, irrationale, anti-wissenschaftliche Philosophie, sondern vielmehr ein umfassenderes Verständnis innerhalb desselben, aber erweiterten Bezugssystems. So sagt er mit Blick auf sein grosses Vorbild Isaac Newton: «Die Alchimie war für Newton eine verzehrende Leidenschaft im Gegensatz zu der Tatsache, dass zu seinen grössten Errungenschaften eine so gründliche Rationalisierung der Chemie gehörte, dass diese schliesslich ihren Beitrag zu den Gesetzen der Naturphilosophie leisten konnte.»⁸⁾ Während Alchimie und Wissenschaft nach Newton als Gegensätze galten, waren sie es für diesen Wissenschaftler des siebzehnten Jahrhunderts nicht unbedingt, der – um Catherine Lampert zu zitieren – daran glaubte, «dass das Faszinierendste der Geist war, er war die Grundlage für alles.»⁹⁾

Wenn unsere Auffassung der Existenz Leben meint und nicht einen Mechanismus, und sich das Leben in bestimmten wichtigen Punkten der durch und durch materialistischen Erklärung entzieht, dann wäre eine gewisse Beziehung zwischen Wissenschaft und Alchimie (einer säkularisierten Form der Alchimie zumindest) durchaus denkbar. Darüber hinaus könnte diese auf eine Weise gefasst werden, die den herkömmlichen Gegensatz zwischen Materialismus und Spiritualismus aufhebe. Sowohl Duchamp als auch Beuys haben, wenn auch auf unterschiedliche Art, dieses Terrain erforscht, indem sie sich einerseits jene Wandlungsfähigkeit zunutze machten, die traditionellerweise dem Alchimisten zugesprochen wird, andererseits jedoch aus einer nüchternen, wissenschaftlichen Wahrnehmung der physischen Welt heraus arbeiteten.¹⁰⁾ Cragg ist wechselweise beidem verpflichtet. Im Falle Duchamps bezieht sich dies auf einen ganz bestimmten Zug in dessen Werk: in seinen Readymades bewegt sich Duchamp beharrlich ausserhalb des ästhetisierten Feldes hoher Kunst und siedelt sein Werk in der gewöhnlichen Alltäglichkeit an: darin liegt bereits ein wesentlicher Aspekt des Craggschen Zugriffs. Bezeichnend ist hier ein Kommentar des Künstlers im fortgeschrittenen Alter über seine frühen Readymades:

«Heute – Mitte der 60er Jahre – muss ein Objekt wie beispielsweise der «Flaschentrockner» in die Sprache der Gegenwart übertragen, eingebracht werden in den Strom des gegenwärtigen Lebens, vielleicht in Form eines farbigen Plastikeimers.»¹¹⁾

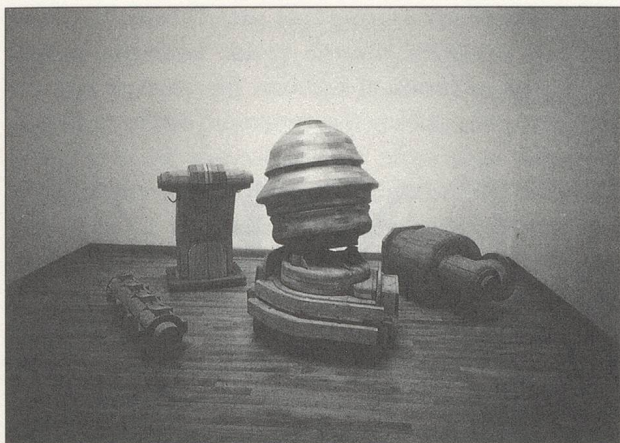
Beuys stand auf vielfältige und wesentlichere Weise Pate. Sein Materialismus war nicht eng und nicht unvereinbar mit über sich selbst hinausweisenden Prozessen und Materialien. Genauso bedeutsam ist auch seine Überzeugtheit von der Kunst, eine Überzeugtheit, die ihr eine zentrale Rolle bei der Umwandlung der Gesellschaft zuspricht. Darüber hinaus lassen sich seine Aktionen als «Denkmodelle» begreifen, entstanden aus «Erfahrungen erster Ordnung», um in der Terminologie zu bleiben, die Cragg auf sein Werk anwendet. In engem Zusammenhang damit steht die Beuys'sche Praxis, Installationen in Relation zu den jeweiligen Situationen und Kontexten zu setzen, indem er bereits existierende Stücke permanent veränderte und neu gestaltete sowie neue Komponenten hinzufügte. Craggs Arbeitsweise ist dem verwandt. Bei seiner ersten Galerie-Ausstellung – als Beispiel sei noch einmal NEW STONES – NEWTON'S TONES genannt – nahm er Bezug auf die Situation, die er sowohl als soziale wie auch als ästhetisch und physisch erfahrbare auffasste. In den letzten Jahren kombinierte Cragg oft in genau durchdachter Weise bestimmte ausgewählte Arbeiten miteinander, stellte ein Stück noch einmal her, wenn es gerade nicht verfügbar war oder aufgrund seiner Masse sich nicht in die neue Raumsituation einfügte. So prononciert und provoziert er mit seinen Stücken unterschiedliche Positionen und Zugriffe, die gleichzeitig sichtbar gemacht werden müssen, verschiedenen Facetten einer einzigen aktiven Vision gleich. So setzt er beispielsweise als Gegenpart zu den Wandarbeiten, die bei ihm als persönliche Darstellungs-Methode für die Bildwelt der Medien und anderer Secondhand-Erfahrungen fungieren, andere Stücke, aus Geräten und verwandten Utensilien, die die Welt ganz fundamental wandeln und gestalten. Oft handelt es sich dabei um Gegenstände, deren Design gewollt die formgebenden Faktoren wie Funktion und Nutzen reflektiert, wo aber der Druck von Macht und Reichtum nicht gegriffen hat und das Objekt an sich bewertet ist: Reagenzgläser und ähnliches Laborinstrumentarium, Hobel,

Brille und weiteres grundlegendes Gerät – all das ist in diesem Sinne zu verstehen. Zuweilen bekommen diese Objekte, als Folge ihrer starken Vergrößerung und Wiedergabe in artfremdem Material, eine Würde und Schönheit, die oft übersehen werden, wenn man sie ausschliesslich unter dem Aspekt ihrer Nützlichkeit betrachtet, eine Schönheit und Würde jedoch, die nicht losgelöst davon zu verstehen sind, dass sie durch die Umwandlung funktionslos und – nicht minder wichtig – aus ihrer Zeit genommen sind: bei *INSTINCTIVE REACTIONS* zum Beispiel legt das Gusseisen den Gedanken nah, dass sie in eine andere Zeit gehören. In anderen Stücken wie *SILICATE* ist zwar die ursprüngliche Grösse beibehalten, doch sind sie zerstört, zerrüttet, zerbrochen: auch hier verleihen ihre Verletzlichkeit und Funktionslosigkeit ihnen eine eindringliche Schönheit. Dieser, und der darinliegenden Gefahr der Nostalgie¹²⁾, begegnen sparsam präzise Arbeiten wie *VIVARIUM*, dessen wenig anheimelndes Material – Gips, der an Provisorisches und zeitlich Begrenztes denken lässt – und verkürzte Form spielen unverblümt auf die gegenwärtige Perversion und Zerstörung der Umwelt an. Andere Stücke bedienen sich unterschiedlicher Präsentations-Modi wie beispielsweise der *DNS*-Form, die die Spielzeuge (fiktive/imaginäre Tiere), Rohmaterial von *CODE NOAH*, strukturiert. Bildelemente und Struktur werfen somit unterschiedliche Lichter auf die Herkunft. Es sind dies vollkommen unzusammenhängende und scheinbar unvereinbare Präsentations-Typen, doch Cragg zeigt, dass es einen Sinn haben könnte, sie miteinander zu verbinden, so ungewöhnlich diese Vorstellung zunächst auch scheinen mag. In diesen grossen Ausstellungen führt Cragg gerade die Vielfalt der Möglichkeiten vor und verweist auf die Notwendigkeit, auf mehreren Ebenen zu denken und zu handeln. Sie sind deshalb auch keine harmonisch homogenen Installationen, sondern brisante Herausforderungen, die von vornherein jede Neigung zu lethargischer oder dilettantischer Haltung ausschliessen.

Bei seinem Beitrag zur Biennale in Venedig ging er nach einem Prinzip vor, das er in den letzten Jahren bei Ausstellungen in Paris, Brüssel, Hannover und London entwickelt hat. Doch taucht in diesem letzten Modell auch eine neue Komponente auf; und es ist sicher nicht zufällig, dass sie in den Stücken des ersten

– und wichtigsten – Raums des Pavillons zu finden ist. *ON THE SAVANNAH* und *UNTITLED* sind gewichtige Darstellungen auf neuer Schiene. Im erstgenannten Stück ist das inzwischen bekannte Repertoire wissenschaftlicher Instrumentarien auf geheimnisvolle Weise gedehnt bzw. abgewandelt. Wie aus innerem Drang sind die Formen verzerrt, nach innen zu biomorpher Gestalt sich wandelnd. Ausgelöst durch eine Art inneren Wachstums, eine typologische Mutation, die Anklänge einer genetischen Umwandlung vermittelt, sind sie so weit entstellt, dass ihre Identität in Zweifel gerät. Im Gegensatz dazu besteht das zweite Stück aus Muscheln, leeren Behausungen, die einst Lebewesen Schutz gaben. Eine grosse, schneckenhausähnliche Form, eigentlich ein stark vergrössertes Fossil, beherbergt mehrere Instrumentenkästen, umfängt sie mit ihrem Riesen-Gehäuse. Auf ihre Lebensdauer spielt die Tatsache an, dass sie aus Bronze und dick mit Rost überzogen sind, so dass sie ein verwittertes Aussehen bekommen. Einerseits wird das Leblose organisch; andererseits zeigt das einstmals Lebendige/Schöpferische sich hohl, leer und leblos. Das dritte Werk in diesem Raum, eine Gips-Skulptur mit dem Titel *GENERATIONS* war seltsam vermengt und unbestimmt: von Menschenhand und organisch zugleich, künstlich und natürlich in einem. Diese Skulpturen sind von suchend-tastender Form, die sich auf den ersten Blick deutlich vom eher deklarativen, demonstrativen Charakter unterscheidet, durch den sich Craggs Arbeiten bisher meist auszeichneten. Aber wenn es sich hier eher um einen graduellen denn um einen prinzipiellen Unterschied handelt, so ist der Gegenstand selbst bei weitem irritierender geworden, beginnen doch die klaren Grenzen zwischen den zwei Wesens-Kategorien zu verschwimmen bzw. einzubrechen.

Für die Darstellung von Lebensformen, Genesis, Energie und Materie postulieren die Wissenschaftler inzwischen einen Anteil des Zufalls, der Willkür und unbestimmten Wahrscheinlichkeit, mithin der Unerklärbarkeit. Diesen unbegreifbaren, unvorhersagbaren Faktor, der den meisten primären wie essentiellen Elementen innewohnt, mag man als Entsprechung zu jenem Element des «Lebens», nicht eines Mechanismus auffassen, das für Newton das Herzstück aller Dinge war. In diesem Sinne verkörpert Newton den



TONY CRAGG, LOCO, 1988,
WOODEN CASTING MODELS AND TURNED ELEMENTS/
GUSSFORMEN AUS HOLZ UND GEDRECHSELTE ELEMENTE.

symbolischen Kern der Kunst von Tony Cragg: Sein Materialismus ist gleichermassen restlos vereinbar mit intelligent-fortschrittlichem Wissenschafts-Denken, mit erhöhter Beachtung der tatsächlichen Welt¹³⁾ und mit dem Glauben an die Möglichkeit von Antworten, die nichts mit all den verfälschten Versionen materialistischer Philosophie zu tun haben, Versionen, die vor allem von den herrschenden ökonomischen Prinzipien ausgehen. Doch wenn Newton alternative Wege materialistischen Denkens eröffnet, so geschieht das in Craggs Kunst dergestalt, dass ein trübender, irritierender Unterton des Bildhauers Vision durchzieht.

(Übersetzung: Nansen)

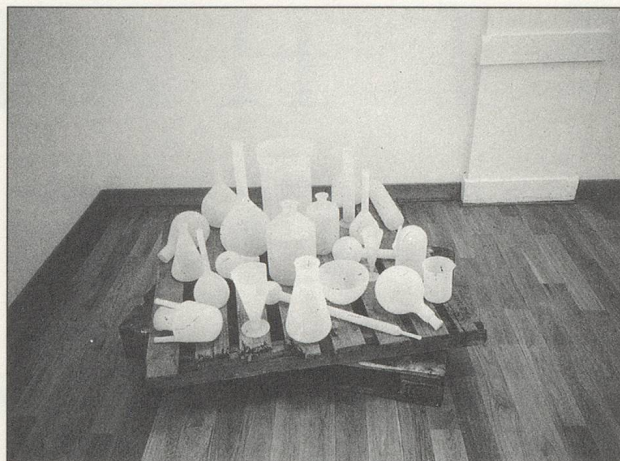
ANMERKUNGEN:

1) Aus «Voraussetzungen», in TONY CRAGG: SKULPTUREN, Kestner-Gesellschaft Hannover, 20. Dez.–9. Feb. 1986, S. 32

2) Im Katalog zur DOKUMENTA 7 von 1982 schrieb er: «Es ist sehr wichtig, Erfahrungen erster Ordnung mit Dingen/Bildern – Sehen, Berühren, Riechen, Hören – zu machen und diese Erfahrungen festzuhalten. Die Kunst ist dafür gut.» S. 341

3) Jack Burnham, BEYOND MODERN SCULPTURE (mit dem Untertitel «The Effect of Science and Technology of the Sculpture of This Century»), New York (1968) 1982, S. 11

4) Es geht bei ihm gewissermassen um eine Welt, in der anstelle des HOMO FABER das ANIMAL LABORANS herrscht; Hannah Arendt trifft diese Unterscheidung in ihrem berühmten Buch THE HUMAN CONDITION: A STUDY OF THE CENTRAL DILEMMAS FACING MODERN MAN aus dem Jahr 1958. Arendt stellt zwei verschiedene Gesellschafts-Typen einander gegenüber. In der ersten strebt der Mensch nach einer Welt, die dauerhafter und reicher ist als die, in der es ums blosse Überleben geht. Die Gegenstände, mit denen er diese Welt schmückt und ordnet, sind Werkzeuge und Mittel, die mehr als nur die Arbeit erleichtern sollen, im Gegensatz zur Welt des ANIMAL LABORANS, wo alles ausschliesslich zweckmässig ist. Arendt sagt, dass am Anfang der Moderne der HOMO FABER vorherrschte, während in den letzten Jahren Werte und Überzeugungen des ANIMAL LABORANS den Charakter der zeitgenössischen Gesell-



TONY CRAGG, SILICATE, 1988,
SAND BLASTED GLASS/ SANDGESTRAHLTES GLAS.

schaft bestimmen. Man kann feststellen, dass Craggs Ideen zur Gesellschaft und deren Produkten sich mit Arendts Standpunkt decken und dass es ihm in seiner Kunst um die Erforschung und Auseinandersetzung mit den typischen Produkten, Werten und Strukturen einer solchen Gesellschaft geht. Siehe dazu beispielsweise seine Äusserung: «Mein Interesse an der physischen Welt, an dieser Welt der Gegenstände, gilt einerseits dem Überleben, führt mich aber andererseits zu Träumen, zur Phantasie und zur Spekulation.» («Tony Cragg Interviewed by Lynne Cooke», TONY CRAGG, Arts Council of Great Britain, 1987, S. 12). Im Gegensatz dazu arbeitet Richard Deacon in seiner Serie ART FOR OTHER PEOPLE mit dem Modell des fabrizierten Objekts, dessen Form und Funktion dem von Arendt in ihrer vom HOMO FABER beherrschten Gesellschaftsvision entsprechen. (Siehe zu diesem Thema auch: Lynne Cooke, «Richard Deacon: Object Lessons», in RICHARD DEACON, Whitechapel Gallery, London, Nov. 1988–Jan. 1989)

5) 1986 stellte er fest: «... es geht um das Vorhandene, aber das Ziel, das Endprodukt ist die Skala meiner Gefühle und Empfindungen in der Welt. Wenn die dadurch nicht verbessert werden oder komplizierter oder befriedigender, dann ist es umsonst.» («Tony Cragg Interviewed by Lynne Cooke», op. cit., S. 20)

6) Jack Burnham, op. cit., S. 40

7) «Voraussetzungen», op. cit., S. 36

8) Zitiert nach Catherine Lampert, «Tony Cragg», TONY CRAGG, XLIII. Biennale di Venezia, 1988, S. 38

9) Ebd.

10) Eine ausführlichere Erörterung dieser Thematik findet sich in: Antje von Graevenitz, «Alchemy in Recent Art», EUROPA OGGI/EUROPE TODAY, Museo d'Arte Contemporanea, Prato, 1988, S. 46–50

11) Zitiert von Rainer Crone, «A Poem of Pure Reality», in Crone, Hrsg., SIMILIA/DIS-SIMILIA, Rizzoli, New York, 1987, S. 18

12) Cragg ist sich der Gefahr, andere, ferne Zeiten zu sentimentalisieren, durchaus bewusst: «Ich bin nicht daran interessiert, eine weit zurückliegende Epoche zu roman-tisieren, eine Zeit, in der die Technologie es den Menschen ermöglichte, nur wenige Dinge, Werkzeuge usw. herzustellen. Aber im Gegensatz zu heute setze ich eine mate-rialistisch einfachere Situation voraus und ein tieferes Verständnis für die Fertigungs-prozesse, Funktionen und sogar metaphysischen Eigenschaften der damals hergestell-ten Dinge.» (aus DOKUMENTA 7, op. cit., S. 340)

13) Unter anderem beeindruckte Cragg an Newtons Leben und Denken die Tatsache, dass der Wissenschaftler, «wenn er einen Raum betrat, die Schatten beobachtete, und wenn man ihn nach der Uhrzeit fragte, sah er auf den Schatten anstatt nach der Uhr.» Lampert, der Cragg dies erzählte, sagt dazu: «Cragg trainiert seine Nerven und Reak-tionen darauf, ebenso fein geeicht zu sein.» (op. cit., S. 38)