



Materia pensante

Un approccio ai materiali ceramici dal punto di vista dell'arte contemporanea

testo di/text by Leonardo Gómez Haro

Thinking matter. An approach to ceramic materials from the perspective of contemporary art

Introduction: Ceramics, craftsmanship and specialisation

Ceramic materials have long been associated with craftsmanship, but their role in contemporary art raises important questions about artistic value, function, and cultural meaning. This text explores how ceramics, traditionally rooted in technical skill and specialisation, now intersect with theory, practice, and broader frameworks within the visual arts. We must acknowledge both their artistic potential and technical applications, which historically required learning from master ceramists but are now taught in diverse programs across design, industry, and art. However, specialisation often limits interdisciplinarity. For example, "art" in art history has been narrowly defined, focusing on objects that fit established narratives and overlooking others. Since the 18th century, this narrative has drawn distinctions between works valued for emotional and intellectual engagement and those admired for technical skill, utility, or profit. This distinction is central to understanding how ceramics have been positioned within—and sometimes excluded from—the category of fine art.

Material and aesthetic memory of ceramics

In a 1934 text for a catalogue on Sèvres ceramics, for example, Paul Valéry wondered, observing the pleasant decorations of some tableware created

Introduzione: Ceramica, artigianato e specializzazione

I materiali ceramici sono sempre stati legati all'artigianato. In questo senso, bisogna innanzitutto ammettere che la ceramica ha grandi potenzialità artistiche, ma anche applicazioni tecniche che richiedono una certa specializzazione. Questa specializzazione, che in passato veniva acquisita nei laboratori dei maestri ceramisti, oggi viene offerta come una materia in più nei corsi di studio con sbocchi professionali molto diversi legati al design, all'industria o alla tecnologia. Lo stesso vale per gli studi sulle arti visive, che nella teoria e nella pratica richiedono anch'essi una necessaria specializzazione. In questo senso, la specializzazione non gioca a favore dell'interdisciplinarietà. Per la teoria dell'arte, ad esempio, il termine Arte raggruppa un insieme di oggetti nel quadro di un racconto, chiamato Storia dell'Arte, la cui genealogia critica ha riflettuto su questo tipo di oggetti, ma non su altri. Seguendo questa narrazione, dal XVIII secolo si è distinta tra le opere il cui godimento ricadeva sull'emotivo, l'intellettuale e l'immaginario, e le produzioni il cui godimento risiedeva nell'ammirazione per la perfezione tecnica, l'utilità, l'intrattenimento o il profitto.

Memoria materiale ed estetica della ceramica

In un testo del 1934 per un catalogo sulla ceramica di Sèvres, ad esempio, Paul Valéry si chiedeva, osservando le piacevoli decorazioni di alcuni servizi da tavola creati per il piacere esclusivo della tavola, se fosse possibile associare la contemplazione di un bel pensiero agli atti e alle sensazioni di chi mangia. Un commento tiepido seguito da una frase di maggiore interesse: «In ogni esemplare di ceramica rivive un intero passato». E il passato, ci dice Valéry, non è ciò che è stato, è solo ciò che resta di ciò che è stato. Per questo motivo, questo tipo di oggetti ci rende consapevoli che la nostra conoscenza è un residuo, i resti di un naufragio che un'epoca lascia abbandonati ad altre, in modo casuale e disordinato (Valéry, 1999, p. 204). Sessant'anni dopo, un altro catalogo di «ceramica creativa» insisteva sulla dimensione antropologica, funzionale e ornamentale dell'artigianato, pur avvertendo che concentrarsi esclusivamente su tale dimensione avrebbe significato marginalizzare altre possibili valutazioni, quali la sua portata simbolica, il suo potere espressivo, la sua intermittente emergenza ludica o la sua capacità creativa. In altre parole, equivarrebbe a marginalizzare la dimensione estetica della ceramica (de la Calle, 2000, p. 3). Secondo Larry Shiner, l'estetica occidentale avrebbe una magnifica occasione per imparare cosa significa un'"estetica del quotidiano", per esempio, se prestassimo attenzione a ciò che dice Yuriko Saito sulle arti giapponesi. Infatti, contrariamente a quanto accaduto in Occidente, la cultura tradizionale giapponese ha sempre valorizzato le esperienze sensoriali legate agli aspetti transitori della vita, come il rumore della pioggia sui tetti o i suoni e il

74

75



a sinistra/on the left: Peter Voulkos. Placa, 1962. Gres smaltato. Oakland Museum of California - Rocking Pot, 1956. Gres. Smithsonian American Art Museum / Peter Voulkos. Placa, 1962. Glazed stoneware. Oakland Museum of California - Rocking Pot,

1956. Stoneware. Smithsonian American Art Museum

sotto/below: Lucio Fontana. Concetti Spaziali, 1957 e 1959 / Lucio Fontana. Spatial Concepts, 1957 and 1959



tatto delle tazze nella cerimonia del tè, mentre per la cultura occidentale un oggetto poteva essere considerato un'opera d'arte solo se la sua funzione era subordinata alla forma. Al contrario, l'estetica orientale apprezza allo stesso modo i piaceri ordinari e le funzioni quotidiane, la bellezza formale e l'abilità dell'artigiano, la funzione degli oggetti e il loro involucro, il loro design e l'uso di ogni utensile. Pertanto, il vero multiculturalismo non consisterebbe nell'incorporare alcuni esempi giapponesi o africani nei nostri musei, ma nell'imparare dalle altre culture i limiti delle nostre categorie estetiche (Shiner, 2002, p. 411). Tuttavia, Shiner ci ricorda anche che, nella tradizione occidentale, le belle arti hanno sempre avuto diverse funzioni, tra cui quella educativa non era la meno importante. Partendo da questa idea, già presente in Aristotele, Schiller o Hegel, Karol Berger riconosce una continuità tra le arti quotidiane e le arti elevate nella loro svolta verso l'astrazione nella modernità, verso la sperimentazione o verso l'assenza di conclusioni e di chiusure, tutto ciò riflette la straordinaria creatività che il soggetto moderno ha dimostrato nel definire la propria libertà (Shiner, 2002, p. 412). Il che non è altro che pura speculazione teorica, poiché, come diceva Susan Sontag (2007, p. 27), ciò che conta di fronte alla variegata abbondanza di stimoli della vita moderna è che recuperiamo i nostri sensi. O, in altre parole, che impariamo a vedere di più, ad ascoltare di più, a sentire di più. Per il resto, nel già citato catalogo *Cerámica fin de siglo*, Román de la Calle stabiliva un'interessante distinzione tra due tipi di ceramiche creative ben differenziate: da un lato, quelle che hanno compiuto un salto creativo all'interno della tradizione ceramica, conservando e potenziando le loro caratteristiche qualità ceramiche, e, dall'altro, quelle che hanno stabilito interrelazioni tra i procedimenti propri della ceramica e altre modalità artistiche. Così, ci sono ceramisti che dal loro mestiere hanno voluto misurarsi con altre manifestazioni dell'arte contemporanea e, viceversa, artisti che hanno esplorato le possibilità plastiche dell'argilla senza essere ceramisti, spesso perché possedevano conoscenze sufficienti per farlo, altre volte in stretta collaborazione con tecnici qualificati che li hanno aiutati a portare a termine con successo i loro progetti. L'assimilazione da parte degli artigiani dei mezzi tecnici nelle Belle Arti iniziò - senza dimenticare l'eredità di John Ruskin, William Morris e il movimento *Arts & Crafts* - alla fine degli anni '50 del secolo scorso. L'opera del ceramista Peter Voulkos ne è un buon esempio, poiché ha incorporato elementi stilistici dell'espressionismo astratto nei suoi pezzi di ceramica attraverso rigonfiamenti e perforazioni che ne accentuavano l'inutilità come recipienti. Questo tipo di pratiche portò i sostenitori dei mestieri ad accusare i sostenitori dell'arte di favorire una produzione superficiale e soggetta alle mode, mentre i sostenitori dell'assimilazione all'arte, pur essendo in molti casi tecnici consumati, sottovalutavano l'importanza dell'abilità e consideravano la funzione come qualcosa di superfluo. Il dibattito si ampliò all'inizio degli anni '60 con contributi come quello del filosofo Arthur Danto, per il quale ciò che trasforma un oggetto artigianale in un'opera d'arte non è il rifiuto della funzione, ma una autocoscienza che lo allontana dal piano della mera realizzazione ottimale per portarlo al piano del significativo (Shiner, p. 376). Per Danto, il falegname Garry Knox Bennett comprese bene questo fatto quando mise sessanta chiodi sulla parte anteriore di una bella scrivania, li piegò e lasciò i segni dei colpi di martello sulla sua superficie. Con quel gesto, secondo Danto, Bennett mostrò la verità che l'arte è una questione di significato... e che la falegnameria può essere un'arte se si occupa dei propri processi. Allineandosi a questa posizione, De la Calle ritiene che quando la ceramica creativa ha voluto misurarsi alla pari con altre forme d'arte contemporanea, come l'architettura, la pittura

for the exclusive pleasure of the table, whether it was possible to associate the contemplation of a beautiful thought with the actions and sensations of those who eat. A lukewarm comment followed by a more interesting sentence: "In every piece of ceramics, an entire past lives on". And the past, Valéry tells us, is not what has been, it is only what remains of what has been. For this reason, this type of object makes us aware that our knowledge is a residue, the remains of a shipwreck that one era leaves abandoned to others, in a random and disordered way (Valéry, 1999, p. 204). Sixty years later, another catalogue of "creative ceramics" emphasised the anthropological, functional and ornamental dimensions of craftsmanship, while warning that focusing exclusively on these would marginalise other possible assessments, such as its symbolic significance, expressive power, intermittent playful emergence or creative capacity. In other words, it would be tantamount to marginalising the aesthetic dimension of ceramics (de la Calle, 2000, p. 3). According to Larry Shiner, Western aesthetics would have a wonderful opportunity to learn what an "aesthetics of the everyday" means, for example, by paying attention to what Yuriko Saito says about Japanese arts. In fact, contrary to what has happened in the West, traditional Japanese culture has always valued



sotto/below: Jorge Oteiza. Maternità, 1949. Porcellana - Bozzetto in bronzo per il Friso degli Apostoli, 1950. Facciata del Santuario di Arantzazu, Oñate, Guipúzcoa / Jorge

Oteiza. Maternity, 1949. Porcelain - Bronze sketch for the Frieze of the Apostles, 1950. Façade of the Sanctuary of Arantzazu, Oñate, Guipúzcoa



sensory experiences related to the transitory aspects of life, such as the sound of rain on roofs or the sounds and feel of cups in the tea ceremony, whereas in Western culture an object could only be considered a work of art if its function was subordinate to its form. In contrast, Eastern aesthetics equally appreciates ordinary pleasures and everyday functions, formal beauty and craftsmanship, the functions of objects and their packaging, the design of each utensil, and the use of each utensil. Therefore, true multiculturalism would not consist in incorporating a few Japanese or African examples into our museums, but in learning from other cultures the limits of our aesthetic categories (Shiner, 2002, p. 411). However, Shiner also reminds us that, in the Western tradition, the fine arts have always had different functions, among which the educational one was not the least important. Starting from this idea, already present in Aristotle, Schiller and Hegel, Karol Berger recognises a continuity between the everyday arts and the high arts in their turn towards abstraction in modernity, towards experimentation or towards the absence of conclusions and closures, all of which reflects the extraordinary creativity that the modern subject has shown in defining its own freedom (Shiner, 2002, p. 412). This is nothing more than pure theoretical speculation, since, as Susan Sontag (2007, p. 27) said, what matters in the face of the varied abundance of stimuli in modern life is that we recover our senses. Or, in other words, that we learn to see more, to listen

more, to feel more. For the rest, in the aforementioned catalogue *Cerámica fin de siglo*, Román de la Calle made an interesting distinction between two very different types of creative ceramics: on the one hand, those that have made a creative leap within the ceramic tradition, preserving and enhancing their characteristic ceramic qualities, and, on the other, those that have established interrelationships between the processes of ceramics and other artistic modalities. Thus, there are ceramists who, from their craft, have wanted to measure themselves against other manifestations of contemporary art and, conversely, artists who have explored the plastic possibilities of clay without being ceramists, often because they had sufficient knowledge to do so, and sometimes in close collaboration with qualified technicians who helped them to successfully complete their projects. The assimilation of technical means into the fine arts by artisans began in the late 1950s, while not forgetting the legacy of John Ruskin, William Morris, and the Arts & Crafts movement. The work of ceramist Peter Voulkos is a good example of this, as he incorporated stylistic elements of abstract expressionism into his ceramic pieces through bulges and perforations that accentuated their uselessness as vessels. This type of practice led craft advocates to accuse art advocates of favouring superficial, fashion-driven production, while art assimilation advocates, despite being, in many cases, consummate technicians, underestimated the importance of skill and considered

function superfluous. The debate widened in the early 1960s with contributions such as that of philosopher Arthur Danto, for whom what transforms a craft object into a work of art is not the rejection of function, but a self-awareness that distances it from the plane of mere optimal realisation to bring it to the plane of the meaningful (Shiner, p. 376). For Danto, the carpenter Garry Knox Bennett understood this well when he placed sixty nails on the front of a beautiful desk, bent them and left hammer marks on its surface. With that gesture, according to Danto, Bennett showed the truth that art is a matter of meaning... and that carpentry can be an art if it deals with its own processes. In line with this position, De la Calle believes that when creative ceramics wanted to measure itself on a par with other forms of contemporary art, such as architecture, painting or sculpture, it had to confront its own purpose, moving from utilitarianism to aestheticism, since subordination to the aesthetic sphere presupposes a simple preference for the ornamental. This is evident, according to De la Calle, in some examples of ceramic intervention in architecture without an overall global criterion. Or when ceramic material becomes a support for certain pictorial styles. Or, even more so, when ceramic sculpture mimics already established styles in the ceramic medium. All these practices indicate, despite everything, a degree of self-reflection that influences the profound conceptualisation of the meaning of the entire process, both in its conception and in its realisation.



Ceramics, space and emptiness: Fontana and Oteiza

Lucio Fontana, in this context, is an excellent example of an artist who approached ceramics in search of maximum creative freedom. In his case, Fontana possessed technical knowledge that allowed him to work at the Manufacture de Sèvres in 1937 and at Giuseppe Mazzotti's factory in Albisola between 1935 and 1939, while exhibiting with the group of young Milanese expressionists known as La Corrente. This did not prevent him, ten years later, from presenting his *Ambiente spaziale a luce nera* (1949) at the Galleria del Naviglio in Milan, in a room lit by a soft Wood's light, from whose ceiling hung shapeless pieces of papier-mâché, halfway between the pictorial and the sculptural. A proposal with clear Futurist and Dadaist reminiscences that already foreshadowed the as yet unformulated practices of Arte Povera and Minimalism. We are not talking about a young man willing to cause a scandal. Fontana was then 50 years old and had a long artistic career behind him. His claim was simply to continue to question the great artistic issues of the 20th century, beyond the frame of the painting and the

sculpture, ha dovuto confrontarsi con la propria finalità, passando dall'utilitarismo all'estetismo, poiché la subordinazione alla sfera estetica presuppone una semplice predilezione per l'ornamentale. Ciò è evidente, secondo De la Calle, in alcuni esempi di intervento ceramico sull'architettura senza un criterio globale d'insieme. Oppure quando il materiale ceramico diventa supporto di certi stili pittorici. O, ancora di più, quando la scultura ceramica trasferisce mimeticamente al mezzo ceramico stili già assunti. Tutte pratiche che indicano, nonostante tutto, un grado di autoriflessione che influisce sulla concettualizzazione profonda del senso dell'intero processo, sia nella concezione che nella realizzazione dell'opera.

Ceramica, spazio e vuoto: Fontana e Oteiza

Lucio Fontana, in questo contesto, è un ottimo esempio di artista che si è avvicinato al mondo della ceramica alla ricerca della massima libertà creativa. Nel suo caso, Fontana possedeva conoscenze tecniche che gli permisero di lavorare alla Manufacture de Sèvres nel 1937 e alla Manifattura di Giuseppe Mazzotti ad Albisola tra il 1935 e il 1939, mentre espose con il gruppo di giovani espressionisti milanesi della Corrente. Ciò non gli impedì, dieci anni dopo, di presentare alla Galleria del Naviglio di Milano il suo *Ambiente spaziale a luce nera* (1949), in una sala illuminata da una tenue luce di Wood dal cui soffitto pendevano dei pezzi informi di cartapesta, a metà strada tra il pittorico e lo scultoreo. Una proposta con chiare reminiscenze futuriste e dadaiste che già prefigurava le pratiche ancora non formulate dell'arte povera o del minimalismo. Non stiamo parlando di un giovane disposto a creare scandalo. Fontana aveva allora 50 anni e una lunga carriera artistica alle spalle. La sua pretesa era semplicemente quella di continuare a interrogarsi sulle grandi questioni artistiche del XX secolo, al di là della cornice del quadro e del piedistallo nella scultura. Da qui il suo passo successivo: perforare con un punteruolo disegni e pezzi di gres (buchi), come preludio ai suoi famosi tagli, caratteristici tagli praticati sulle sue tele che sono stati spesso interpretati come una volontà di materializzare lo spazio e rendere visibile l'invisibile. Si tratta di tagli sicuri e decisi, apparentemente crudeli con il supporto dell'opera, ma allo stesso tempo delicati e privi di qualsiasi traccia di violenza. Fontana insisteva nel dire che non faceva buchi per distruggere il quadro. Al contrario, faceva buchi per trovare qualcos'altro. E ciò che sembrava dire con quel gesto ripetitivo è, nelle parole di Franziska Nori, che le sue tele non erano più il supporto di un segno rappresentativo, ma una superficie di proiezione per lo spirito dello spettatore che può così, come un coltello, attraversare con lo sguardo il piano della tela fino a percepire lo spazio nascosto che rimane dietro di essa (Nori, 1998, p. 20). Una ricerca del vuoto che ha poco a che vedere con i vasi bucati di Peter Voulkos, in ogni caso. Anche lo scultore basco Jorge Oteiza ha avuto un approccio fruttuoso alla ceramica. Sebbene sia più nota la sua fase di sperimentazione spaziale con lastre di acciaio, Oteiza ha insegnato alla Scuola Nazionale di Ceramica di Buenos Aires tra il 1939 e il 1943. Una *Maternidad* datata 1949, un anno dopo il suo ritorno dall'America, presenta, ad esempio, un uso del colore insolito nelle sue opere successive. Il caratteristico blu dell'ossido di cobalto contribuisce, in questa scultura, a contrastare due corpi che sembrano fondersi in uno solo. E come alcuni bronzi di Lucio Fontana, ci sono opere di Oteiza che, pur non essendo in gres, sarebbero facilmente immaginabili modellate con tale materiale. Ad esempio, anche la sua *Figura comprendendo politicamente* (1935), ancora sotto l'influenza "primitivista" di Gauguin, Derain e Brancusi, ma soprattutto della scultura megalitica delle culture amerindie, rappresenta un essere antropomorfo dai tratti sintetizzati, compattati in un volume che già prefigura la futura preoccupazione di Oteiza per la massa e la forma geometrica essenziale del blocco cubico. Lavorare con l'argilla permise a Oteiza di scoprire che quel blocco rigido poteva essere svuotato fino a fargli perdere il suo aspetto originale. Una scoperta senza dubbio determinante affinché la ricerca scultorea di Oteiza, al suo ritorno in Spagna, non si limitasse più a lavorare la superficie esterna di un blocco, ma svuotasse la sua massa per mostrarne l'interno. Con la commissione nel 1952 delle statue per la Basilica Nuova di Aránzazu, a Oñate, nella provincia di Guipúzcoa, Oteiza interrompe questa ricerca, consapevole che per entrare in sintonia con il sentimento religioso popolare doveva rinunciare all'espressione strettamente astratta. Tuttavia, l'iconografia utilizzata per il Fregio degli Apostoli segnò la nascita del concetto di vuoto nell'opera di Oteiza, sostituendo la materia con lo spazio concavo vuoto. Questo vuoto non era solo lo spazio generato dalla rimozione della materia da un volume, ma un concetto di radice spirituale e filosofica che collega Oteiza alle teorie di Heidegger e alla sua idea che il vuoto non debba essere inteso come qualcosa di negativo, ma come un'opportunità per aprire spazi all'abitare umano nella sua irrimediabile instabilità ontologica. Questo vuoto, presente e attivo, si cristallizzerà, per Oteiza, nelle sue scatole metafisiche. Da quel momento in poi, il suo compito di scultore sarà quello di rivelare la parte della materia che deve essere liberata per essere percepita

a destra/on the right: Gilberto Zorio. Intervento al Centro del Carmen, Valencia, 1991 / *Gilberto Zorio. Intervention at the Centro del Carmen, Valencia, 1991*

sotto/below: Giuseppe Penone. Soffio, 1978. Terracotta. Toyota Municipal Museum of Art, Giappone - Albero d'acqua, 1980. Gesso, terracotta. Musée Savoisien, Chambéry; LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut,

Lille, Francia / *Giuseppe Penone. Soffio, 1978. Terracotta. Toyota Municipal Museum of Art, Japan - Albero d'acqua, 1980. Plaster, terracotta. Musée Savoisien, Chambéry; LaM - Lille Métropole Museum of Modern, Contemporary and Outsider Art, Lille, France*

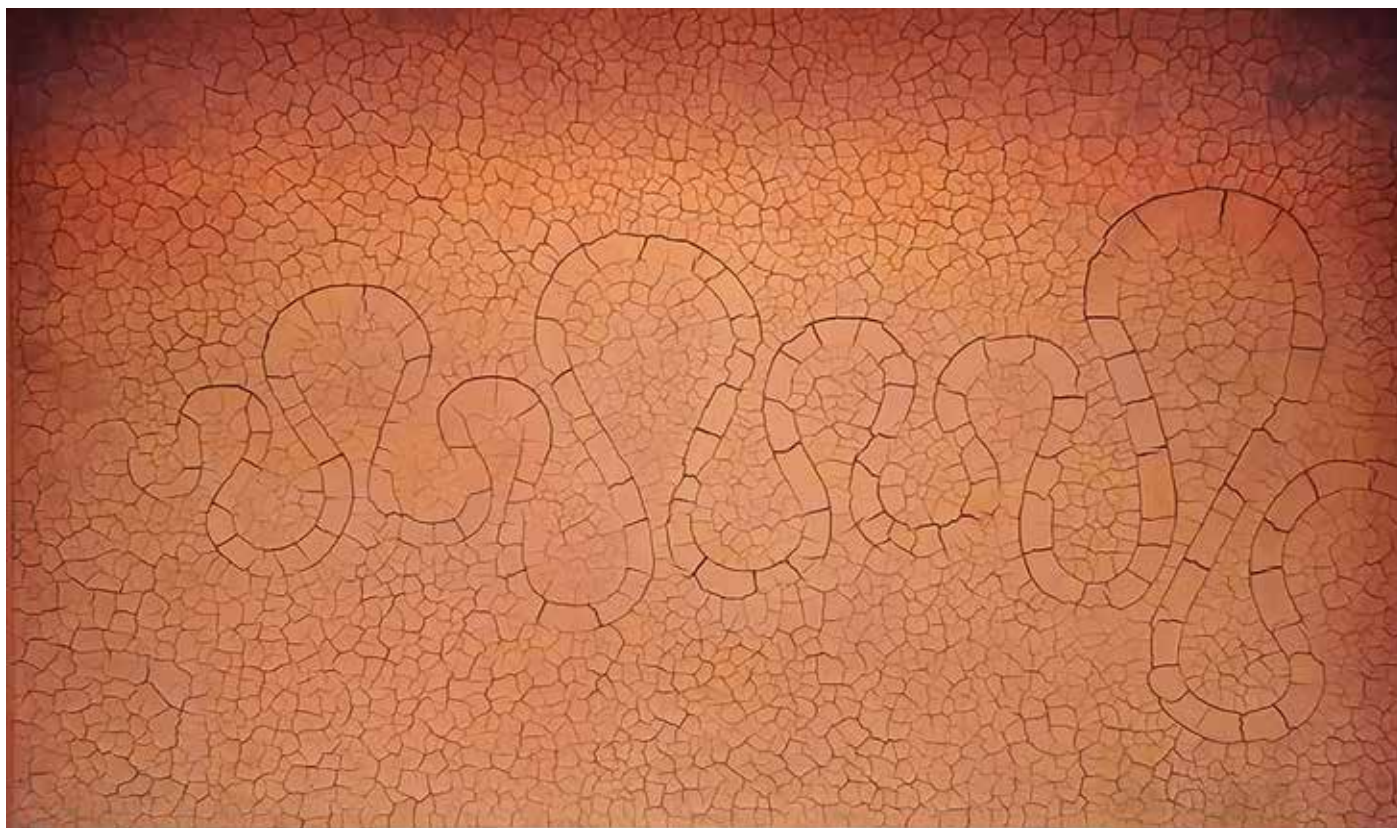
pedestal in sculpture. Hence, his next step: piercing drawings and pieces of stoneware (holes) with an awl, as a prelude to his famous cuts, characteristic cuts made on his canvases that have often been interpreted as a desire to materialise space and make the invisible visible. These are confident, decisive cuts, seemingly cruel to the support of the work, but at the same time delicate and devoid of any trace of violence. Fontana insisted that he did not make holes to destroy the painting. On the contrary, he made holes to find something else. What he seemed to be saying with this repetitive gesture is, in the words of Franziska Nori, that his canvases were no longer the support for a representative sign, but a projection surface for the spirit of the viewer, who can thus, like a knife, pierce the plane of the canvas with their gaze until they perceive the hidden space that remains behind it (Nori, 1998, p. 20). A search for emptiness that has little to do with Peter Voulkos's perforated vases, in any case. The Basque sculptor Jorge Oteiza also had a fruitful approach to ceramics. Although his phase of spatial experimentation with steel plates is better known, Oteiza taught at the National School of Ceramics in Buenos Aires between 1939 and 1943. A *Maternidad*, dated 1949, a year after his return from America, features, for example, an unusual use of colour in his later works. The characteristic blue of cobalt oxide contributes to contrasting two bodies that seem to merge into one in this sculpture. And like some of Lucio Fontana's bronzes, there are works by Oteiza which, although not made of stoneware, could easily be imagined modelled in this material. For example, his *Figura comprendendo politicamente* (1935), still under the "primitivist" influence of Gauguin, Derain and Brancusi, but above all of the megalithic sculpture of Amerindian cultures, represents an anthropomorphic being with



synthesised features, compacted into a volume that already foreshadows Oteiza's future concern for mass and the essential geometric form of the cubic block. Working with clay allowed Oteiza to discover that this rigid block could be hollowed out to the

point of losing its original appearance. This discovery was undoubtedly decisive in ensuring that, on his return to Spain, Oteiza's sculptural research was no longer limited to working on the external surface of a block, but instead hollowed out its mass to re-





veal its interior. With the commission in 1952 of the statues for the New Basilica of Aránzazu in Oñate, in the province of Guipúzcoa, Oteiza interrupted this research, aware that, to be in tune with popular religious sentiment, he had to renounce strictly abstract expression. However, the iconography used for the Frieze of the Apostles marked the birth of the concept of emptiness in Oteiza's work, replacing matter with concave empty space. This emptiness was not only the space generated by the removal of matter from a volume, but a concept with spiritual and philosophical roots that connects Oteiza to Heidegger's theories and his idea that emptiness should not be understood as something negative, but as an opportunity to open up spaces for human habitation in its irremediable ontological instability. This void, present and active, would crystallise, for Oteiza, in his metaphysical boxes. From that moment on, his task as a sculptor will be to reveal the part of the material that must be freed in order to be perceived behind the surface. Consistent with this postulate, from 1957 onwards, he defined sculpture as "a liberation of energy through the fusion of light, dynamic and open units" (Díaz Ereño, 2010, p. 21). In other words, instead of understanding sculpture in the traditional way, as defined by a visible volume, his ideal will be to make the void visible. For Oteiza, art is functional, but this does not mean it serves functions foreign to itself. And a void is not occupied, but thought, as Oteiza writes in the same year. That is why, when he arrived at the dihedral, he concluded his research, consistently abandoned sculpture and from that moment on devoted himself to cinema and writing. In fact, from the moment 20th-century sculpture abandoned mimesis, it opened up to the possibility - unthinkable for natu-

ralistic sculpture - of seeing the sculptural object as something more than inert material.

Matter, energy and nature: Chillida, Zorio, Penone

Another Basque sculptor who used clay, although metal was also his best-known working material, was Eduardo Chillida, who combined in his work the density of mass with a void that for him, as for Oteiza, represented the spiritual realm rather than the negation of volume. It was to him that Heidegger dedicated his famous text on art and space (1969), in which he states: "Emptiness is nothing. Nor is it a lack. In plastic embodiment, emptiness acts as an institution that seeks and projects places" (Heidegger, 2003, p. 31). But Chillida also created massive sculptures in chateau clay that excluded the empty spaces more typical of his iron compositions. It was the gallery owner Maeght, whom he met in 1948, who advised him to create works in clay, perhaps thinking of the possibility of making copies. But Chillida did not decide to explore this field until much later, creating unique pieces. Works such as those in the Óxidos series, which is distinguished by the chromatic contrast between the ochre colour of the fired ceramic and the black of the copper oxide, and which is the result of his close collaboration, lasting years, with the ceramist Hans Spinner. The same is true of the Lurra series ("earth" in Basque), a set of closed, solid blocks fired in a wood-fired kiln that sometimes reveal traces of fire, ash, or smoke on their surfaces. For his part, Italian artist Gilberto Zorio makes a less orthodox use of terracotta, always in constant dialogue with other materials that, for him, have a metaphorical significance linked to alchemical symbolism, one of his main references. For Zorio, terracotta is the first synthetic material

created by humankind, the result of the metamorphosis of a plastic material that, under the impact of fire, is irreversibly transformed into stone. His first terracotta star, *Stella per purificare le parole* (Star to purify words) (1978), broke on one of its points due to the cracking of the clay when it loses moisture. Zorio liked that effect of laceration, of a pool that dries up and turns into a desert. In its controlled fragmentation, he tells Germano Celant (1992, p. 54), the broken and recomposed star appears to be traversed by a telluric force. In other projects, Zorio conceives architecture as a space that must be filled with a concrete, physical language, and for this reason, he has sometimes covered the flooring to emphasise its horizontality. By completely covering the floor of the Carmen Centre in Valencia with clay in 1991, for example, his idea was that people could walk on it, leaving footprints and traces of movement. This was not possible; instead, the star engraved in the clay provided the place with an oasis of peace and silence, even though, inside, there was a sense of tension and memory, an active witness to the surrounding events. Another artist often associated with Arte Povera, more by generational coincidence than anything else, is Giuseppe Penone. His highly personal work seeks to achieve a symbiosis with nature, though Penone is aware that he must compete with the stones of a river or the trees of a forest, which are almost always more interesting than any sculpture. An unorthodox artist, Penone has worked with very different materials, using ceramic objects in works such as *Albero di terra* (1986), reminiscent of Brancusi's *Colonna senza fine*, or *Albero d'acqua* (1980), the result of overlapping small pieces (Cocci, 1992), which Penone created by joining his hands to fragments

a sinistra/on the left: Andy Goldsworthy. River of Earth, 1999. Installazione murale in argilla presso il Musée Gassendi, Digne-les-Bains, Francia / Andy Goldsworthy. River of Earth, 1999. Clay wall installation at the Musée Gassendi, Digne-les-Bains, France

sotto/below: Charles Simonds. Dwellings. PSI, New York, 1975. Argilla, sabbia e legno / Charles Simonds. Dwellings. PSI, New York, 1975. Clay, sand, and wood

of a vase and then pouring plaster into their concavity, following the gesture of hollowing them out to contain water. In this way, he obtained a mould in which, as the plaster solidified, it attached itself to the ceramic fragments. But his most significant terracotta work is *Soffio* (1978), a poetic attempt to give physical form to his own breath. Starting from early sketches inspired by a drawing by Leonardo da Vinci, Penone moulds the breath from his mouth into a series of pieces, making visible a pocket of air that the artist renders opaque by modelling it in clay. The result of these ceramic forms, which are very similar to each other, is a negative of the front part of his body, from the inside of his mouth to his feet. This imprint of the artist, in his absence, reveals the origin of that breath, solidified into corporeality and transformed into sculpture.

Environmental and collective practices

Other works related to nature, in addition to those of Penone, are those of Andy Goldsworthy, although his way of working is more similar to the often ephemeral works of Hamish Fulton or Richard Long. Goldsworthy's respect for the environment is evident in his use of only the natural elements he finds, with no other help than his own hands. And even when he has worked for an enclosed space, such as when he created an adobe mural commissioned by the Gassendi Museum in Digne les Bains in the south of France, his predilection for colouring, the plasticity and texture of clay materials and their transformations during the drying process remains consistent with the rest of his work, which is determined by patient and acute observation of the changes produced by the cycles of nature. Another example of work outside the museum space

dietro la superficie. Coerente con questo postulato, a partire dal 1957 definirà la scultura come "una liberazione di energia attraverso la fusione di unità leggere, dinamiche e aperte" (Díaz Ereño, 2010, p. 21). In altre parole: invece di intendere la scultura in modo tradizionale, come definita da un volume visibile, il suo ideale sarà quello di rendere visibile il vuoto. Perché per Oteiza l'arte è qualcosa di funzionale, ma questo non significa che serva a funzioni estranee a se stessa. E un vuoto non si occupa, ma si pensa, come scrive Oteiza nello stesso anno. Ecco perché quando arriva al didro conclude le sue ricerche, abbandona con coerenza la scultura e da quel momento in poi si dedica al cinema e alla scrittura. Infatti, dal momento in cui la scultura del XX secolo ha abbandonato la mimesi, si è aperta alla possibilità - impensabile per la scultura naturalista - di vedere l'oggetto scultoreo come qualcosa di più di un materiale inerte.

Materia, energia e natura: Chillida, Zorio, Penone

Un altro scultore basco che ha fatto uso dell'argilla, sebbene il metallo fosse anche il suo materiale di lavoro più conosciuto, è Eduardo Chillida, che ha combinato nella sua opera la densità della massa con un vuoto che per lui, come per Oteiza, rappresentava l'ambito spirituale, più che la negazione del volume. Ed è proprio a lui che Heidegger dedicò il suo famoso testo sull'arte e lo spazio (1969), in cui afferma: «Il vuoto non è nulla. Non è nemmeno una mancanza. Nella corporeizzazione plastica, il vuoto agisce come un'istituzione che cerca e proietta luoghi» (Heidegger, 2003, p. 31). Ma Chillida realizzò anche sculture massicce in argilla chamottata che escludevano gli spazi vuoti, più tipici delle sue composizioni in ferro. Fu il gallerista Maeght, che conobbe nel 1948, a consigliargli di realizzare opere in argilla, forse pensando alla possibilità di farne delle copie. Ma Chillida non si decise a esplorare questo terreno fino a molto tempo dopo, realizzando esemplari unici. Opere come quelle della serie *Óxidos*, che si distingue per il contrasto cromatico tra il colore ocra della ceramica cotta e il nero dell'ossido di rame, e che è il risultato della sua stretta collaborazione, durata anni, con il ceramista Hans Spinner. Come lo è anche la serie *Lurra* ("terra" in basco), un insieme di blocchi chiusi, massicci e cotti in forno a legna, che a volte lasciano trasparire le tracce del fuoco, della cenere o del fumo sulla loro superficie. Da parte sua, l'italiano Gilberto Zorio farà un uso meno ortodosso della terracotta, sempre in dialogo permanente con altri materiali che per lui hanno un carico metaforico legato alla simbologia alchemica, uno dei suoi principali riferimenti. Per Zorio, la terracotta è il primo materiale di sintesi del genere umano, risultato della metamorfosi di una materia plastica che l'impatto del fuoco trasforma irreversibilmente in pietra. La sua prima stella in terracotta, *Stella per purificare le parole* (1978), si è spezzata su una delle punte a causa della fessurazione dell'argilla quando perde umidità. A Zorio è piaciuto quell'effetto di lacerazione, di pozza che si prosciuga e si trasforma in deserto. Nella sua frammentazione controllata, dice a Germano Celant (1992, p. 54), la stella rotta e ricomposta appare attraversata da una forza tellurica. In altri progetti, Zorio concepisce l'architettura come uno spazio che deve essere riempito con un linguaggio fisico e concreto, e per questo a volte ha ricoperto la pavimentazione per sottolinearne l'orizzontalità. Coprendo completamente con argilla, ad esempio, il pavimento del Centro del Carmen di Valencia, nel 1991, la sua idea era che si potesse camminare su di esso, in modo che rimanessero impresse le impronte dei piedi e i fenomeni di spostamento. Non fu possibile farlo in questo modo e, invece, la stella incisa nell'argilla offrì al luogo un'oasi di pace e silenzio, anche se al suo interno si percepiva un momento di tensione e memoria, testimone attivo degli eventi circostanti. Un altro artista spesso associato all'arte povera, più che altro per coincidenza generazionale, è Giuseppe Penone. La sua opera, molto personale, cerca di raggiungere una simbiosi con la natura, pur essendo consapevole Penone che deve competere con le pietre di un fiume o gli alberi di un bosco, quasi sempre più interessanti di qualsiasi scultura. Artista eterodosso, Penone ha lavorato con materiali molto diversi, utilizzando oggetti di ceramica in opere come *Albero di terra* (1986), che ricorda la *Colonna senza fine* di Brancusi, o *Albero d'acqua* (1980), risultato della sovrapposizione di piccoli pezzi (Cocci, 1992), che Penone ha realizzato unendo le sue mani a frammenti di un vaso e versando poi del gesso nella loro concavità, seguendo il gesto di incavarle per contenere l'acqua. In questo modo ha ottenuto uno stampo in cui il gesso, solidificandosi, si è attaccato ai frammenti di ceramica. Ma la sua opera in terracotta più significativa è *Soffio* (1978), un poetico tentativo di dare corporeità fisica al proprio respiro. Partendo da alcuni primi schizzi ispirati a un disegno di Leonardo da Vinci, Penone riesce a plasmare in quella serie di pezzi il respiro che esce dalla sua bocca, rendendo visibile una sacca d'aria che l'artista rende opaca modellandola nell'argilla. Il risultato di queste forme ceramiche, molto simili tra loro, è un negativo della parte anteriore del suo corpo, che va dall'interno della bocca fino ai piedi. Questa impronta dell'artista, in sua assenza, rivela l'origine di quel respiro solidificato per diventare corporeo e trasformarsi in scultura.



sotto/below: Ai Weiwei. Sunflower Seeds, 2010. Tate Modern, Londra. Porcellana / Ai Weiwei. Sunflower Seeds, 2010. Tate Modern, Londra. Porcelain

is the series *Dwellings* (1971-82), begun by Charles Simonds in New Jersey and later continued on abandoned land on New York's Lower East Side. These are tiny dwellings built by a supposed civilisation he invented and located in the interstices of the city walls. These ephemeral miniature constructions seek to recreate the fantasy of a hyperactive people, condemned to wander eternally and rebuild their homes in another place whenever the weather destroys them. A nomadic itinerary that can be traced through the traces they leave behind, a clear metaphor for migration and the specific social situation of their neighbours. Finally, to give an idea of the diversity of the proposals we wish to highlight, it is worth mentioning the impressive *Fields* (1991), a work by Antony Gormley that follows the strategy of aesthetic impact through accumulation. Given the scale of the project he had in mind, Gormley enlisted the help of the entire Texca family, who made a living producing adobe bricks in San Matías, Cholula, Mexico. That first version consisted of 35,000 figures. The last known version, created by 350 assistants in Guangzhou, southern China, consisted of 210,000 figures. Perhaps to solve the problem of the number of different people involved in its creation, Gormley decided to simplify the figures to be modelled as much as possible. The solution was to create small balls that could be handled with the hands, suggesting heads with a slight pressure in the neck area and two holes in place of the eyes. As caricaturists and children



Pratiche ambientali e collettive

Altri lavori legati alla natura, oltre a quelli di Penone, sono quelli di Andy Goldsworthy, anche se il suo modo di lavorare è più simile alle opere spesso effimere di Hamish Fulton o Richard Long. Il rispetto di Goldsworthy per l'ambiente è evidente nel fatto che utilizza solo gli elementi naturali che trova, senza altro aiuto che le sue mani. E anche quando ha lavorato per uno spazio chiuso, come quando ha realizzato un murale in adobe su commissione del Museo Gassendi, a Digne les Bains, nel sud della Francia, la sua predilezione per la colorazione, la plasticità e la consistenza dei materiali argillosi e le loro trasformazioni durante il processo di essiccazione, rimane in grande coerenza con il resto della sua produzione, determinata da una paziente e acuta osservazione dei cambiamenti prodotti dai cicli della natura. Un altro esempio di intervento al di fuori dello spazio museale è la serie *Dwellings* (1971-82), iniziata da Charles Simonds nel New Jersey e proseguita successivamente nei terreni abbandonati del *Lower East Side* di New York. Si tratta di minuscole abitazioni costruite da una presunta civiltà da lui inventata e situate negli interstizi delle mura della città. Queste effimere costruzioni in miniatura cercano di ricreare la fantasia di un popolo iperattivo condannato a vagare eternamente e a ricostruire le proprie dimore in un altro luogo ogni volta che le intemperie le distruggono. Un itinerario nomade che può essere rintracciato attraverso le tracce che lasciano al loro passaggio, evidente metafora della migrazione e della specifica situazione sociale dei loro vicini. Infine, per dare un'idea dell'eterogeneità delle proposte che vogliamo segnalare, vale la pena menzionare l'impressionante *Fields* (1991), un'opera realizzata da Antony Gormley che segue la strategia dell'impatto estetico per accumulazione. Data la portata del progetto che aveva in mente, Gormley ha richiesto l'aiuto di tutta la famiglia Texca, che viveva producendo mattoni di adobe a San Matías, Cholula, in Messico. Quella prima versione era composta da 35.000 figure. L'ultima conosciuta, realizzata da 350 assistenti a Guangzhou, nel sud della Cina, era composta da 210.000 figure. Forse per risolvere il problema del numero di persone diverse coinvolte nella sua realizzazione, Gormley decise di semplificare al massimo le figure da modellare. La soluzione fu quella di realizzare palline maneggevoli con le mani, suggerendo le teste con una leggera pressione nella zona del collo e due fori al posto degli occhi. Come ben sanno i caricaturisti e i bambini che iniziano a disegnare, due punti all'interno di una circonferenza o, come in questo caso, due fori in una palla di argilla, sono sufficienti per dare vita a qualsiasi oggetto inerte. Questa scoperta, di grande economia, ha dato a questi pezzi un'espressività che manca al resto della produzione di Gormley, data l'assenza di volti nelle figure umane ermetiche che lo hanno reso famoso come scultore. La stessa strategia di accumulazione è seguita anche da *Sunflower Seeds*, la famosa installazione di Ai Weiwei presentata nella Sala delle Turbine della *Tate Gallery* nel 2010, composta da cento milioni di semi di girasole in porcellana dipinti a mano da 1.600 abitanti di Jingdezhen, un



who are beginning to draw know well, two points within a circumference or, as in this case, two holes in a clay ball, are enough to bring any inert object to life. This highly economical discovery gave these pieces an expressiveness that is lacking in the rest of Gormley's work, given the absence of faces in the hermetic human figures that made him famous as a sculptor. The same strategy of accumulation is also followed by Sunflower Seeds, Ai Weiwei's famous installation presented in the Turbine Hall of the Tate Gallery in 2010, consisting of one hundred million porcelain sunflower seeds hand-painted by 1,600 inhabitants of Jingdezhen, a village 1,000 kilometres from Beijing that has been dedicated to the production of imperial porcelain for a thousand years. This work refers to two ideas continually evoked by Weiwei: the Cultural Revolution, in which propaganda presented Mao as the sun and the people as sunflowers turning towards him; and the distribution of seeds among the people during the revolution, remembered by the artist "as a space of pleasure, friendship and kindness in an era of extreme poverty, repression and uncertainty" (Rodríguez, 2010).

Conclusions: Ceramics as a thinking material

In conclusion, we know that creative ceramics has become a genre in its own right and an autonomous and specialised artistic movement. However, this text has chosen to focus on constructions that refer to imaginary archaeological remains, terracottas that seek to emulate gusts of air and slippery jets of water, hand-painted sunflower seeds or blocks of chamotte stoneware dyed with oxides of great sobriety. These are often works by artists who have mastered the medium they use. But they demand our attention not so much to admire some decorative effect, but rather to observe ways of working that have little to do with concern for such effects. Thus, beyond its formal aspects, a ceramic by Fontana conveys a sense of freedom intrinsic to his personal way of seeing the world; another by Oteiza invites us to transcend the material and imagine spaces of silence and contemplation; and those by Penone remind us that the trees in a forest are often more interesting than any sculpture. In short, these are artists who invite us to look at our surroundings with new eyes, as if to make us understand that reality is not boring, but our view of it is. For the artists discussed here, the material used in their works is whatever they have at hand. For a ceramist, the important thing is to know which mixture, which colouring and which temperature will give the right shade for their purposes. It could not be otherwise. Ceramics is an art that requires specialisation. And it is precisely this subtle difference that we are talking about.

villaggio a 1.000 chilometri da Pechino dedicato alla produzione di porcellana imperiale da mille anni. Quest'opera rimanda a due idee continuamente evocate da Weiwei: la Rivoluzione Culturale, in cui la propaganda presentava Mao come il sole e il popolo come girasoli che ruotavano verso di lui; e la distribuzione di semi che durante la rivoluzione veniva fatta tra la gente, ricordata dall'artista "come uno spazio di piacere, amicizia e gentilezza in un'epoca di estrema povertà, repressione e incertezza" (Rodríguez, 2010).

Conclusioni: La ceramica come materia pensante

In conclusione, sappiamo che la ceramica creativa è diventata un genere a sé stante e un movimento artistico autonomo e specializzato. Tuttavia, il presente testo ha preferito occuparsi di costruzioni che rimandano a resti archeologici immaginari, di terrecotte che cercano di emulare soffi d'aria e scivolosi getti d'acqua, di semi di girasole dipinti a mano o di blocchi di gres chamottato tinti con ossidi di grande sobrietà. Spesso si tratta di opere realizzate da artisti che padroneggiano il mezzo con cui lavorano. Ma che richiedono la nostra attenzione non tanto per ammirare qualche effetto decorativo, quanto piuttosto per osservare modi di fare che hanno poco a che vedere con la preoccupazione per tali effetti. Così, al di là dei suoi aspetti formali, una ceramica di Fontana trasmette un senso di libertà intrinseco al suo modo personale di vedere il mondo; un'altra di Oteiza invita a trascendere il materiale e a immaginare spazi di silenzio e raccoglimento; e quelle di Penone ci ricorderanno che gli alberi di una foresta sono spesso più interessanti di qualsiasi scultura. Si tratta, in sintesi, di artisti che invitano a guardare ciò che ci circonda con occhi nuovi, come per farci capire che la realtà non è noiosa, ma lo è il nostro sguardo su di essa. Per gli artisti qui trattati, il materiale da utilizzare nelle loro opere è qualsiasi materiale abbiano a portata di mano. Per un ceramista, l'importante è sapere quale impasto, quale colorante e quale temperatura daranno la sfumatura giusta ai suoi scopi. Non potrebbe essere altrimenti. La ceramica è un'arte che richiede una specializzazione. Ed è proprio di questa sottile differenza che stiamo parlando.

References

- Rodríguez, C. (2010, 12 ottobre). Pipas por la libertad en China. Diario Público. <https://www.publico.es/culturas/pipas-libertad-china.html>
- Celant, G., & Zorio, G. (1992). Una travesía por el crisol de las irradiaciones artísticas. In Gilberto Zorio (catalogo della mostra). Centro del Carmen – Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
- De la Calle, R. (2000). La otra cara de la cerámica. In Cerámica fin de siglo (catalogo della mostra, Reales Atarazanas de Valencia, 25 novembre 1999–2 gennaio 2000). Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana; Conselleria de Cultura; Ajuntament de València.
- Díaz Ereño, G. (2010). [Saggio in catalogo]. In Oteiza (1935–1975). La casa del Ser (catalogo della mostra). Caja de Burgos, Burgos.
- Fontana, L. (1989). Citato in A. García, La lucidez de Fontana. In Lucio Fontana. Entre materia y espacio (catalogo della mostra). Fundación "la Caixa"; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
- Heidegger, M. (2009). El arte y el espacio. Herder.
- Shiner, L. (2004). La invención del arte: Una historia cultural. Paidós.
- Sontag, S. (2007). Contra la interpretación y otros ensayos. Random House Mondadori.
- Valéry, P. (1999). Variaciones sobre cerámica ilustrada. In Piezas sobre arte. Visor; La Balsa de la Medusa.