

Ao8

*Vai al contenuto multimediale*



# VALORI PRIMORDIALI E IDEOLOGICI DELLA MATERIA DA UNCINI A LEWITT

SCULTURE IN CALCESTRUZZO  
DAL NOVECENTO A OGGI

Anna Rosellini Roberto Gargiani



I materiali hanno una loro vita: nascono, pretendono di essere considerati, invecchiano, muoiono. È stato scoperto, attraverso i secoli e le esperienze negli atelier, nei cantieri e nei laboratori dell'arte, dell'architettura e della scienza, che i materiali possiedono ognuno una sua propria natura, e che le idee, le figure e gli spazi, che si cristallizzano in essi e grazie ad essi, debbano reagire con quella natura, per poter arrivare al traguardo di una verità. Gli artisti sono stati dei grandi sperimentatori dei materiali e delle tecniche necessarie alla loro manipolazione; spesso, di quei materiali, hanno saputo cogliere l'esistenza di un genere di natura che non sempre architetti e scienziati sono stati in grado di intravedere, anche perché idee, figure e spazi che ognuno di loro ricercava, pur nelle similitudini tangibili, possedevano consistenze e limiti diversi. Conoscere che cosa pensano gli artisti di un materiale, auscultando di ogni artista la concretezza fisica delle sue opere, e mettere assieme le loro esperienze, conduce a scoprire le essenze invisibili di ogni materiale, e a perdersi nei labirinti di quella che appariva essere una verità. Dedicare lo studio della scultura ad una singola materia, il cemento in tutte le sue forme tecniche, nei suoi diversi impasti e nei suoi derivati, di cui il calcestruzzo è il composto più diffuso e noto, significa inoltrarsi nell'universo di forma e materia che era stato disvelato per la prima volta da Quatremère de Quincy, proprio in un memorabile saggio sulla scultura, *Le Jupiter Olympien*, pubblicato nel 1815.

La sua natura artificiale, di composto di più ingredienti, il suo processo di fabbricazione, i passaggi dallo stato fluido a quello solido, la presenza o meno dello stampo o delle casseforme, lo stesso cantiere edile con la partecipazione di manovali: sono tutti elementi, fasi e luoghi della fabbricazione che hanno imposto il calcestruzzo tra i prodotti tecnici più idonei ad

esprimere i radicali mutamenti culturali e politici della società contemporanea, quando gli artisti attivi dagli anni Sessanta del Novecento hanno reso sempre più vasto e irriuale il catalogo di materiali e le azioni creative della scultura. Nel cemento, nel calcestruzzo e nei loro processi di fabbricazione sono stati scoperti i modi per rifondare l'intelaiatura stessa del quadro, per creare cataste arcaiche e ostruzioni politiche, per produrre rovine, colate lungo scarpate e giganteschi monumenti in parchi e città oppure trincee nei deserti, per innalzare steli simboliche della civiltà dei consumi, per fomentare happening e sperimentare forme di riciclaggio, per trasformare la scultura in struttura seriale e commensurare o imbrigliare lo spazio, per mostrare il dolore di donne violate. Di tutte queste forme artistiche del calcestruzzo sono stati protagonisti i massimi artisti della seconda metà del Novecento, da Uncini a Schifano, Zorio, Boetti, Anselmo e Pistoletto, da Shiraga a Sekine, Kishio e Oiticica, da Rauschenberg a Smithson, Andre, De Maria, Heizer, Holt, Oppenheim, Aycock, Ross e Turrell, da Kaprow a Kienholz, Oldenburg, Nek Chand, De Sainte Phalle e Matta-Clark, da Vostell a Staccioli e Arman, da Chillida a Serra, LeWitt e Judd. La traiettoria creativa di ognuno di loro ha spesso intercettato opere e tecniche di architetti che del calcestruzzo sono stati maestri, da Le Corbusier, a Wright, Kahn, Rudolph, Pei e Scarpa, o che, come Hollein, hanno saputo intuire il potenziale artistico di quel materiale. Questo saggio vuole offrire al lettore un frammento dello straordinario universo creativo della scultura in calcestruzzo cui è dedicata la serie *Sculture in calcestruzzo dal Novecento ad oggi* curata da Anna Rosellini. I capitoli 1, 2, 4, 5 e il *Prologo* sono stati redatti da Anna Rosellini; i capitoli 3 e 6 sono stati redatti da Roberto Gargiani.



Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXVIII  
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.giacchinoonoratieditore.it](http://www.giacchinoonoratieditore.it)  
[info@giacchinoonoratieditore.it](mailto:info@giacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 4551463

ISBN 978-88-255-1677-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2018

# INDICE

	<b>Prologo</b>	123	La City nel Nevada: Archeology in Reverse		<b>Ostruzioni politiche e steli simboliche di Hollein, Vostell, Staccioli, Arman</b>
5	Elemental Sculpture di Rauschenberg e Challenging Mud di Shiraga	134	Costruzioni megalitiche e Archaic Art	259	Hollein, o della Ursprung
	<b>Prodotti edili e figure arcaiche, da Uncini a Zorio</b>	139	Cronaca di un fallimento: il rivestimento in gunite di This Equals That	264	Pop Architektur di Vostell e Higgins
15	Dalle terre al cemento, opere di Uncini e Schifano	146	Calcestruzzo neolitico	267	Betonauto di Vostell
21	Non-quadri: Cementarmati e Ferrocementi di Uncini	152	Il materiale grezzo di Oppenheim	274	I Betonierungen del 1970-71
27	La tecnica del non-quadro in Béton Brut	160	Gli arcaici labirinti sotterranei di Aycock	280	Desatres, Plakat Olympia '72, Endogen Depression
31	Il vuoto e l'ombra: dai Tralicci alle Strutture Spazio-Ambienti	168	Atti spettacolari di colonizzazione, da Ross a Turrell	289	Auto-Beton-Skulptur
38	Muri e piedistalli di Tinguely: intermezzo		<b>Strutture di Serra, Morris, LeWitt</b>	299	Barricate comuniste di Staccioli
39	Cataste e Floor-piece di Andre	181	La Structure of Relation dei muri di Serra	310	Cemento e ferrocemento alla scala dei paesaggi
49	La fenomenologia dello specchio di Pistoletto	191	Blank Form grigia e peso: il finto calcestruzzo di Morris da esporre nei musei	315	Le accumulazioni di Arman
54	Il ready made e l'impronta di Boetti	194	Il concetto di struttura di LeWitt	336	Le steli di oggetti simbolici
62	L'empirismo di Zorio e i materiali del cantiere	199	Seppellire sotto il calcestruzzo	350	Trésor Cachés
70	Le materie di Anselmo in tensione	201	Il concetto di muro		<b>Forgiato, screpolato, seriale: il calcestruzzo di Chillida, Burri, Judd, LeWitt</b>
73	Materia rude e impegno politico, da Takamatsu ad Oiticica		<b>Happening, rivolta, liberazione e riciclaggio, da Kaprow a Matta-Clark</b>	355	I Lugar de Encuentros di Chillida
	<b>Natura e materia, da Smithson a Heizer</b>	207	I muri di Kaprow in blocchi	360	Arquitectura Heterodoxa
83	Il Non-site Brocken Concrete di Smithson	217	I Concept Tableaux di Kienholz	361	"Architetto del vuoto": i monumenti degli anni Ottanta e Novanta
88	Geologia del cemento e sua De-architecturization	222	Gli Aggressive Obstacles di Oldenburg	368	Il Grande Cretto di Burri a Gibellina, materia ideologica
92	Concrete Pour	229	Le cartilagini di De Saint Phalle	372	La "pantometria" di Judd per i terreni in pendenza
99	Condotti di Holt per una visione onirica	239	Il Giardino dei Tarocchi	377	Stacks per commensurare lo Space in and Around nelle piane
107	Trincee di De Maria e muri di calcestruzzo	247	Forme artistiche del riciclaggio di Nek Chand	388	Le strutture di LeWitt in blocchi di calcestruzzo, o dello Hidden Cube
110	Displaced-Replaced Mass e Double Negative di Heizer, o le rovine della catastrofe nucleare	254	Il Garbage Wall di Matta-Clark	399	Piramidi, "progressions" e grattacieli
				417	Indice dei nomi

# PROLOGO

**D**opo la sua comparsa quale surrogato del gesso, per eseguire le copie di sculture che l'artista conserva nel proprio studio una volta venduto l'originale, nei primi decenni del Novecento; dopo gli iniziali tentativi di lavorarlo quale materiale per la scultura, e con gli stessi strumenti impiegati per le pietre e i marmi, nel corso degli anni Venti e Trenta; dopo essere stato usato per realizzare opere ispirate alle figure delle strutture generate dalle superfici rigate, a partire dagli anni Quaranta; infine, dopo aver subito manipolazioni chimiche per ottenere composti simili a pietre, nel corso degli anni Cinquanta, il calcestruzzo armato, diffusosi nelle architetture e nelle grandi opere ingegneristiche del Novecento, inizia ad essere utilizzato come materiale privilegiato per la creazione di nuovi generi di scultura. Proprio l'edificazione ovunque nel mondo di fabbriche, depositi, case, monumenti, viadotti, strade, autostrade, dighe e infrastrutture militari concorre a conferire una connotazione universale al calcestruzzo armato, sospesa tra l'entusiasmo per le sue potenzialità e la visione critica per ciò che quelle stesse costruzioni rappresentano, con le loro propaggini in espansione continua da città e metropoli, e il loro prolungarsi lungo vasti territori che attraversano e colonizzano. Se l'impeto della ricostruzione delle attività produttive e delle culture, seguito alla fine del secondo conflitto mondiale, aveva facilitato l'ingresso del calcestruzzo nell'arte degli anni Quaranta e Cinquanta, di contro, nel momento di decisiva svolta della società che segna gli anni Sessanta, quello stesso materiale si carica di significati diversi e penetra nella produzione artistica attraverso il filtro ideologico del suo essere uno

dei prodotti fondanti della civiltà capitalistica e del consumismo, quello che consente lo sfruttamento dei territori. "Cementificazione" è il termine che entra nei vari vocabolari proprio nella seconda metà del Novecento e l'apocalittica immagine delle "inesorabili colate di cemento" è ancora attuale per indicare la distruzione del paesaggio<sup>1</sup>. Al tempo stesso i grandiosi cantieri di opere ingegneristiche in calcestruzzo armato e l'apparizione delle prime rovine di quello stesso calcestruzzo armato, che aveva dato forma alle strutture produttive del primo Novecento, non lasciano affatto indifferenti gli artisti che iniziano ad avvertire in quel materiale, nelle sue strutture e nella sua messa in opera, il fascino per qualcosa che non è più la rovina delle antiche civiltà, ma la testimonianza del flusso vitale e inarrestabile della civiltà capitalistica contemporanea con cui misurarsi per rifondare l'arte su inediti presupposti.

Quando nel 1968, lo scultore e professore John W. Mills pubblica il manuale di successo, *Sculpture in Concrete*, che fa seguito al suo libro *Sculpture in Ciment Fondu* apparso nel 1959<sup>2</sup>, l'uso del calcestruzzo è ormai diffuso nella scultura. "Since 1959 there has been a flood of sculpture made of concrete - afferma -. Every mixed exhibition has a good number of works in these media. Many new buildings have fine examples of cast concrete decoration. Concrete playground sculptures and adventures into three dimensional expression by children using concrete are common today. In art schools concrete has become one of the most common casting materials"<sup>3</sup>.

Ma Mills è anche costretto a constatare, nonostante i processi tecnici spiegati nel suo precedente manuale e quelli riassunti e riaffermati con forza in *Sculpture in Concrete*, che l'arte tra anni Cin-

quanta e Sessanta è stata travolta da preoccupazioni non riassumibili nei suoi principi, nella sostanza ancora accademici, della stabilità dell'opera e della sua durata nel tempo, della perfezione nella sua esecuzione, e, in definitiva della stessa scelta figurativa, in cui poteva essere ancora ricompresa l'arte di Henry Moore, attorno cui ruotano i suoi esempi, e che sottende tutti gli insegnamenti tecnici di *Sculpture in Ciment Fondu* e di *Sculpture in Concrete*. Quel suo credere nell'"hard durable material" quale era il Ciment Fondu e quel suo principio che "hardness and durability" siano la "very essence of sculpture", ormai cozzano contro il "rapid development of consumer products of an impermanent 'throw away' nature", che ha avuto come conseguenza delle opere d'arte in forma di "assemblages of mixed and various materials", spesso di "fragile transient nature", e di una "very short life"<sup>4</sup>. Se in *Sculpture in Ciment Fondu* non vi erano esplicite prese di posizione da parte di Mills, adesso la tecnica della sua scultura in calcestruzzo, così come descritta nel 1968, assume il valore di una ferma presa di posizione contro l'arte contemporanea. A documentare i valori figurativi e di permanenza in cui Mills crede per la scultura contemporanea in calcestruzzo vi sono le solite opere di Moore, oltre a quelle di Costantino Nivola, di John McCarthy, di Sydney Harpley, di Keth Godwin e le sue. Eppure la sostanza stessa del calcestruzzo, per gli artisti non ricompresi nel manuale di Mills, si è liquefatta al punto da diventare il riflesso della stessa società contemporanea.

Nel corso degli anni Sessanta, i rivolgimenti sociali internazionali, segnati dalla guerra del Vietnam, dalla contestazione giovanile, dal femminismo, dall'attivismo politico contro il razzismo, dalle

rivolte di studenti ed operai, ora pacifiste e ora violente, scoppiate a varie riprese e in diverse città, da Berkeley a Parigi, oltre che l'assassinio di personalità carismatiche quali John Fitzgerald Kennedy, Malcom X, Che Guevara e Martin Luther King, imprimono accelerazioni radicali anche nel mondo dell'arte, al punto che la "fragile transient nature" dei nuovi materiali della scultura, criticata da Mills, finisce per travolgere persino la solida pietra artificiale contemporanea che in arte si riteneva essere l'unica e intrinseca qualità del calcestruzzo. I vari materiali della scultura, e con essi il cemento, il calcestruzzo e i loro derivati, vengono investiti da sempre nuove e diverse istanze che ne indagano ora la natura geologica, ora le reazioni chimiche, ora i mutamenti di stato, ora il poter essere manifestazione di visioni arcaiche e primordiali. L'uso del calcestruzzo quale surrogato della pietra artificiale sopravvive solo in espressioni artistiche di genere figurativo convenzionale e confluisce nei manuali tecnici della scultura come quello di Mills, riassorbito tra gli altri materiali tradizionali e in tal modo reso innocuo.

Le sperimentazioni di alcuni artisti servono a dischiudere interrogativi sulla materia che diviene ora instabile per attivare un flusso partecipativo, ora mutevole in sostanza e natura, per generare stati formali imprevedibili, ora potente e atemporale per farsi reliquia di una civiltà, ora trasfigurata in una olimpica geometria. Nel farsi manifestazione dei conflitti in corso, la materia assume connotazioni che trascendono quelle sperimentate tra gli anni Cinquanta e Sessanta, e il calcestruzzo, proprio in questa fase, inizia ad imporsi rispetto agli altri materiali, assume connotazioni ideologiche e politiche sino a di-

ventare, con il suo grigio, la sua massa, la sua rudezza e il suo peso, rappresentazione plastica di ostruzioni, oppressioni e violenze, mentre i tondi di acciaio della sua armatura si liberano dal composto e trovano un statuto espressivo, oltre quello che era apparso anche nelle prime manifestazioni originali con quel prodotto.

A partire dagli anni Sessanta, il cemento è sperimentato da Giuseppe Uncini per costruire dei quadri *brut*, da Carl Andre per il suo potenziale seriale, e da Alighiero Boetti e Gilberto Zorio per i suoi valori di modellabilità e di vitalità chimica; viene gettato in colate e esposto in frantumi geologici da Robert Smithson; consolida per l'eternità i fossati e le masse di terra scavate da Michael Heizer; diventa l'ingrediente di happening e opere alternative di Allan Kaprow, Edward Kienholz, Claes Oldenburg, Niki de Saint Phalle, Wolf Vostell, Mauro Staccioli, Arman e Neck Chand; viene plasmato da Eduardo Chillida per esprimere tensioni spaziali e peso gravitazionale; è messo in opera da Alberto Burri per seppellire reliquie di catastrofi; viene apparecchiato in blocchi identici da Sol LeWitt per creare un ordine senza limiti certi. Né questi fenomeni di un uso radicale ed ideologico del calcestruzzo esauriscono le sue potenzialità così come vengono sperimentate a partire dagli anni Sessanta. Un altro nutrito gruppo di artisti, da Bruce Nauman a Giuseppe Penone, Antony Gormley, Isa Genzken sino a Rachel Whiteread, avvia una sperimentazione ancora in corso sull'uso del calcestruzzo per creare un nuovo genere di calco degli spazi, dei corpi e delle memorie in cui il colore e la durezza della materia sono quelli dell'arte del costruire<sup>5</sup>. Così proprio quando volge al termine il fenomeno del *béton brut* e dei vari brutalismi in architettura, e Reyner Banham ne celebra la fine

nel 1966 con il saggio *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*<sup>6</sup>, si assiste al trionfo del calcestruzzo in scultura secondo modalità non più confinate al concetto di pietra artificiale.

## ELEMENTAL SCULPTURE DI RAUSCHENBERG E CHALLENGING MUD DI SHIRAGA

Tra le molteplici ricerche artistiche sul calcestruzzo condotte nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta rare sono le opere che possiedono il significato di anticipazione di quello che sarebbe diventato il materiale nelle mani di quegli artisti che dagli anni Sessanta saranno orientati a ridefinirne in termini radicali il valore per svincolare il composto da ogni genere di imitazione lapidea, da ogni declinazione di *sculpture moulée*, da ogni trattamento figurativo convenzionale. Anche le sculture di Pablo Picasso, oppure quelle di Costantino Nivola e Fritz Wotruba, non sono tali da porre interrogativi sugli usi alternativi del calcestruzzo. Eppure quelle rare opere di una scultura in cui il calcestruzzo si presenta secondo nature diverse ed inconsuete, mostrano già il potenziale creativo alternativo di quel materiale ancora tutto da indagare, a partire dal piccolo esercizio scolastico fatto eseguire da Josef Albers agli studenti del Black Mountain College, ad Asheville, North Carolina, negli anni Quaranta, nell'ambito di un corso con esperienze pratiche derivato dalla didattica del Bauhaus. In quell'esercizio il cemento, il legno corroso e la carta vengono messi a confronto al fine di verificare la configurazione che, nel caso del cemento, è ottenuta con il lasciare il composto allo stato fluido adagiarsi su un piano e senza essere costretto in alcun stampo<sup>7</sup>. La natura di "liquide stone", poi teorizzata da Louis I. Kahn<sup>8</sup>, era stata definita nei

1. *Matières*, esercizio di uno studente di Josef Albers presso il Black Mountain College, Asheville, North Carolina, primi anni Quaranta.

2. Robert Rauschenberg, *Scatole personali*, 1953.

3. Robert Rauschenberg, *Feticci personali*, Roma, 1953.



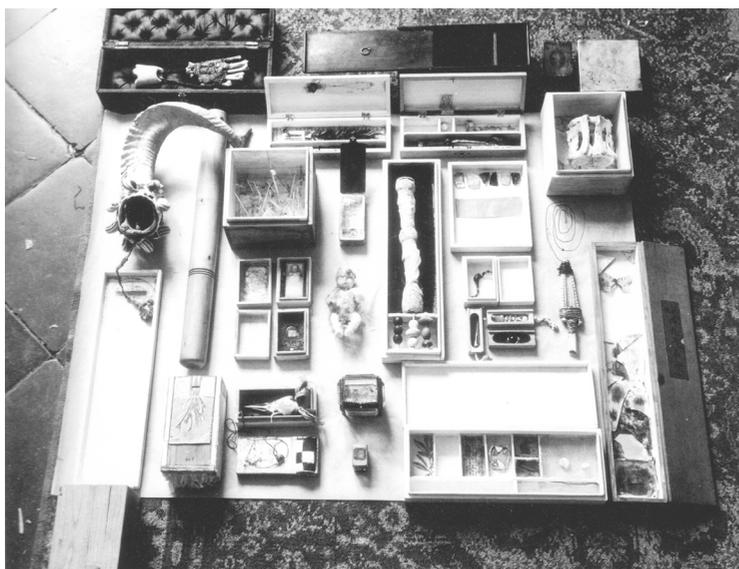
manuali tecnici del calcestruzzo armato sin dagli anni Venti del Novecento, ma mai al fine di sfruttare quello stato del composto per generare delle forme che contenessero rappresi gli effetti della liquefazione stessa. Solo all'inizio degli anni Sessanta un architetto, Paul Rudolph, studierà, ma senza esiti concreti, la soluzione tecnica di una cassaforma aperta e capace di sfruttare la liquidità del calcestruzzo, prima della presa, per la genesi di un genere di superficie con gli aggregati del composto a vista<sup>9</sup>. Alla fine degli anni Sessanta, Smithson si impegnerà a creare delle opere con asfalto e calcestruzzo fatti scivolare nel loro stato fluido (la serie di *Flows*), ma sullo sfondo di una consapevolezza del destino ecologico della Terra che non poteva essere quella della generazione di Albers. Da parte sua, César colerà dai bidoni il poliuretano espanso, nella serie di *Expansions*.

Non possono avere la forza di costituire il fondamento di una visione a venire per il calcestruzzo nella scultura contemporanea né l'esercizio scolastico di Albers, né un'altra opera isolata, anche se questa viene esposta nelle gallerie d'arte, è nota alla metà degli anni Cinquanta ed è uscita dalle mani di

un artista destinato a diventare un protagonista della scultura contemporanea, Robert Rauschenberg. Un certo legame tra le due opere sussiste, se si pensa che Rauschenberg aveva seguito l'insegnamento di Albers al Black Mountain College, nel 1948-49 e nel 1951-52.

Rauschenberg appartiene al novero degli artisti per i quali il calcestruzzo non assumerà mai un particolare valore nel catalogo dei materiali delle loro sculture. Ciò non toglie che le sue rare opere, in cui manipola il calcestruzzo, possiedano alcuni tratti essenziali per quelle che diverranno, nel corso degli Sessanta, le sperimentazioni più significative per la reinvenzione dell'uso di quel materiale nella scultura contemporanea.

I materiali della scultura, sin dalle prime opere di Rauschenberg, diventano testimonianze di culture e civiltà conosciute attraverso il viaggio, forme alternative ai *souvenirs* turistici messe a punto nel corso del 1952-53, durante gli otto mesi trascorsi in Europa e nel Nord Africa assieme a Cy Twombly, e nei mesi successivi al rientro a New York, avvenuto nell'aprile 1953. L'incontro a Roma nel 1953 con Burri, che esegue quadri con balle di iuta americana, rafforza la scopere-



ta di Rauschenberg del potere rigenerativo dei materiali avvenuta sotto la direzione di Albers, e del loro essere "feticci" ideologici oltre che rituali e mistici. Rauschenberg costruisce le opere attraverso la combinazione di oggetti di vario genere e provenienza, che producono tre tipi di sculture, corrispondenti ai titoli delle sue prime mostre: *Scatole Contemplative*, *Feticci Personali* e *Elemental Sculptures*. Le prime due serie di opere vengono eseguite durante il soggiorno in Italia e sono esposte nel 1953 alla galleria L'Obelisco di Roma e poi alla Galleria d'Arte Contemporanea di Firenze; la seconda serie viene creata al rientro a New York ed è esposta alla Stable Gallery dal settembre all'ottobre. Le *Scatole Contemplative* e i *Feticci Personali* rientrano nel genere degli idoli primitivi, delle reliquie, degli ex-voto e delle scatole di Duchamp, e sono costruite con frammenti di specchi, legni, sassi, ossa e capelli tenuti assieme da corde e da appendere ai soffitti e agli alberi, oppure da mettere in astucci e scatole. Invece le *Elemental Sculptures* riflettono la metropoli di New York e sono caratterizzate dalla combinazione di tronchi di legno, sassi, frammenti di muratura, staffe e

chiodi di ferro rugginoso raccolti in cantieri, discariche e in siti all'abbandono presso lo studio di Rauschenberg in Fulton Street, in luoghi che qualche anno dopo Constant definirà *Terrain vague*.

Una delle *Elemental Sculptures*, in cui il calcestruzzo appare in sembianze diverse da quelle sperimentate da Albers perché non fabbricato ma trovato in una discarica, è formata da un frammento di muratura in mattoni e malta cementizia da cui spuntano due ferri, uno a cui viene agganciato un pezzo di calcestruzzo, e uno in forma di piede e stinco - *Untitled (Elemental Sculpture)*. Il dispositivo teorico delle opere di Rauschenberg formate dai frammenti di rocce e di calcestruzzo raccolti durante le escursioni nella periferia newyorkese trova il suo epicentro proprio nella rovina di muratura reperita da Rauschenberg. Dopo quella *Elemental Sculpture*, il cemento ricompare saltuariamente nella produzione di Rauschenberg, talvolta secondo combinazioni evocatrici di quelle dell'arte italiana degli anni Sessanta, come quando con il composto riempie un secchio messo in una gabbia con una targa, nell'opera *Combine* del 1961, per costruire un enigmatico rebus su ogni genere di costrizione e di prigionia umana, da



4. Robert Rauschenberg,  
*Senza titolo (Elemental  
 Sculpture)*, 1953 circa.

5. Robert Rauschenberg,  
*Combine*, 1961.

6. Robert Rauschenberg,  
*Mud Muse*, 1968-71.



quelle del lavoro a quelle della guerra. Negli anni successivi il cemento diventa l'amalgama che gli consente di trasformare le sue *Combines* in quadri appesi e densi di oggetti, come nelle opere dei suoi amici francesi, da De Saint Phalle a Arman. Un derivato sempre a base di cemento viene esposto in una teca di vetro, disteso su una superficie, a ricordare le "origini" in senso ampio, da quelle della creazione dell'universo a quelle della creazione dell'arte. Nel titolo Rauschenberg affida un decisivo potere genetico alla materia: *Mud Muse*.

L'intuizione, sorta dall'insegnamento di Albers, che il calcestrucchio possa essere per la scultura una "liquide stone" da far colare senza uno stampo, prende consistenza alla metà degli anni Cinquanta, anche se sempre in opere destinate a restare isolate. A rendere possibile l'affermazione del cemento quale materia liquida, da colare e modellare senza stampi, concorre in misura decisiva non la scultura di Albers bensì la tecnica pittorica inventata da Jackson Pollock, poi nota come *dripping*, che consiste nel far sgocciolare, con la sola forza di gravità, i colori sulle grandi tele stese sul pavimento, agitando il braccio in tutte le direzioni. Modellare la materia con i movimenti del proprio corpo, in modo da imprimerle una energia vitale senza i

consueti attrezzi del mestiere, ha conseguenze decisive su alcuni fenomeni della nuova scultura.

La definizione di una alternativa alla figurazione convenzionale, nel caso dell'uso del cemento, avviene grazie ad un'opera del giapponese Kazuko Shiraga, membro della Gutai Art Association dal 1954<sup>10</sup>. Nell'arte di Shiraga, il *dripping* si unisce al mondo creativo giapponese, dove agiscono la nozione di *Ki*, energia spirituale, i movimenti delle arti marziali (il Judo e il Sumō, praticati da Shiraga), e dove la velocità del gesto è considerata un pregio nella pittura ad acquerello.

Nella performance *Challenging Mud*, ripetuta tre volte nell'ottobre 1955 presso la Ohara Kaikan a Tokyo, nel quadro della First Gutai Art Exhibition, Shiraga prepara a terra il cumulo di un composto fatto di cemento, ghiaia, argilla, ciottoli e ramoscelli, e vi si getta a corpo nudo (indossa solo mutande) per iniziare un rituale di gesti giapponesi, della durata di 15-20 minuti, che lascia nel composto le tracce dei movimenti del corpo. Il composto non è del tutto molle, in modo da opporre resistenza ai movimenti del corpo. Nelle tre performance la consistenza è diversa e Shiraga agisce sul composto con parti diverse del proprio corpo ottenendo risultati diversi. Le fotografie e le riprese filmiche trasformano i movimenti di



7-8. Kazuko Shiraga,  
*Challenging Mud*, Ohara Kaikan,  
Tokyo, 1955.

9. Kazuko Shiraga mentre  
dipinge nel suo studio, 1960.



10. Kazuko Shiraga,  
*Red Logs*, 1955.



Shiraga in una delle prime performance e suggeriscono la messa in scena di un dramma, quello dei corpi di persone ferite o uccise durante la guerra, immersi nel fango e nel sangue. Una volta solidificatasi, la materia produce una scultura a terra densa di energia vitale rappresa, come una tela di Pollock<sup>11</sup>.

Le varie *Anthropométrie* eseguite da Yves Klein nel 1960-61 saranno altre forme di impronte di corpi in movimento lasciate non su composti scultorei ma su superfici pittoriche. Anche le pitture contemporanee di Shiraga vengono eseguite secondo criteri analoghi a quelli di *Challenging Mud* - Shiraga si appende ad una corda legata al soffitto e oscilla spalmando spessi strati di colore sulla tela distesa sul pavimento. Alla First Gutai Art Exhibition, Shiraga avrebbe voluto presentare anche *Red Logs*, un'opera formata da un contenitore in cui sono annegati, nella formaldeide, un fegato di mucca ed una copia fatta di cemento<sup>12</sup>. Su questo genere di opposizioni tra corpi e materie diversi, naturali e artificiali, continueranno a fondarsi le sculture

degli artisti giapponesi degli anni Sessanta, alla ricerca della spiritualità della materia.

Il modellato vitale di *Challenging Mud*, impregnato di tracce del movimento, diventa espressivo delle idee degli artisti della Gutai Art Association nel cui manifesto sta scritta una tra le diverse definizioni del significato che la materia inizia ad avere per gli artisti nel corso degli anni Cinquanta: "Gutai art does not change the material but brings it to life. Gutai art does not falsify the material. In Gutai art the human spirit and the material reach out their hands to each other, even though they are otherwise opposed to each other. The material is not absorbed by the spirit. The spirit does not force the material into submission. If one leaves the material as it is, presenting it just as material, then it starts to tell us something and speaks with a mighty voice. Keeping the life of the material alive also means bringing the spirit alive, and lifting up the spirit means leading the material up to the height of the spirit"<sup>13</sup>.



- 1** Salvatore Settis, *Paesaggio, costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi, 2010.
- 2** John W. Mills *Sculpture in Ciment Fondu*, London, Contractors Record Limited, Lennox House, 1959.
- 3** John W. Mills, *Sculpture in Concrete*, London, Maclaren and Sons Ltd, 1968, p. 2.
- 4** Ivi, p. 1.
- 5** Cfr., Anna Rosellini, *Observations à propos de la phénoménologie de l'espace: les transformations du moulage en béton*, de Nauman à Whiteread, in, "Matières 13", Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2016, pp. 130-147. Alla questione dei calchi in calcestruzzo è dedicato il saggio, Anna Rosellini, *Calchi di spazio e mnemosine, da Nauman a Kiefer*, (in corso di pubblicazione).
- 6** Cfr., Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Stuttgart, Bern, Krämer Verlag, 1966.
- 7** Cfr., Leah Dickerman, 'Disciplined by Albers': *Foundations at Black Mountain College*, in, Leah Dickerman, Achim Borchardt-Hume, a cura di, *Robert Rauschenberg*, London, New York, Tate Publishing, Museum of Modern Art, 2016 (pp. 29-39), p. 32; Frederick A. Horowitz, Brenda Danilowitz, *Josef Albers: To Open Eyes*, London, Phaidon, 2006, p. 129.
- 8** Cfr., William S. Huff, *Louis Kahn: 'Sorted Recollections and Lapses in Familiarities'. Interview with Jason Aronoff*, in, "Little Journal", vol. V, settembre 1981, n. 1, ora in, Alessandra Latour, a cura di, *Louis I. Kahn, l'uomo, il maestro*, Roma, Edizioni Kappa, 1986, (pp. 405-431), p. 423. L'espressione "liquid stone" è di Kahn (ivi, p. 415). Cfr. anche, Roberto Gargiani, *Louis I. Kahn, Exposed Concrete and Hollow Stones, 1949-1959*, Lausanne, London, EPFL Press, Routledge, 2014, e Anna Rosellini, *Louis Kahn, Toward the Zero Degree of Concrete, 1960-1974*, Lausanne, London, EPFL Press, Routledge, 2014.
- 9** Cfr., Roberto Gargiani, *Du corduroy concrete au dripping de Rudolph, ou l'état liquide de la matière*, in, "Matières 12", Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2015, pp. 132-149.
- 10** Si veda, Reiko Tomii, Fergus McCaffrey, Kazuo Shiraga. *Six Decades*, New York, McCaffrey Fine Art, 2009.
- 11** Cfr., Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1966, p. 218.
- 12** Reiko Tomii, Fergus McCaffrey, Kazuo Shiraga. *Six Decades*, New York, McCaffrey Fine Art, 2009, p. 23. Le esperienze di Shiraga con i composti molli non proseguono, anche per l'influenza del critico e commerciante d'arte Michel Tapié che favorisce la vendita delle sole pitture di Shiraga.
- 13** Yoshihara Jiro, 'Gutai Sengen (Gutai Manifesto)', in, "Geijutsu Shincho 7", [New Journal of Contemporary Art], dicembre 1956, n. 12, pp. 202-204, (cit. in, Namiko Kunitomo, *Shiraga Kazuo: The Hero and Concrete Violence*, in, "Art History", vol. 36, febbraio 2013, n. 1, pp. 154-179).