

# FORMAZIONE E RICERCA

## TRAINING AND RESEARCH

### CONVEGNO ICMEA IN ITALY

4ª Sessione Conferenze

Faenza, 28 giugno 2018

Chairman Claudio Casadio

*Angelo Minisci*

### IN CONTINUA EVOLUZIONE

Il design è disciplina giovane che si sta costruendo a poco a poco i suoi statuti e perfezionando i suoi strumenti di ricerca. Sono passati poco più di vent'anni dall'istituzione del primo corso di laurea di Disegno industriale in Italia, un passo che ha contribuito a sviluppare questo insieme articolato di conoscenze.

*Design* è una parola usata e *abusata*, ormai non c'è attività di natura creativa che non venga etichettata con questo termine generico. In realtà, volendo trovare una definizione chiarificatrice in italiano, potremmo definire questo sconosciuto come *progettazione industriale* o *progettazione coordinata per l'industria*, ovvero una progettazione intenzionale, non solamente capace di formulare proposte *estetiche* ricercando la forma per la forma. Design, perciò, è quel tipo di progettazione destinato a rispondere ai bisogni umani nei termini caratteristici del prodotto dell'industria. È però anche sinonimo di progetto, una delle parole che meglio caratterizzano e identificano il fare industriale come cultura e come capacità di modificare la realtà a partire da un agire programmato di risorse disponibili, in tempi pianificati e con un risultato definito a priori, mediando tra gli interessi del sistema di produzione e di quello di consumo. Sotto gli effetti di una crisi economica senza precedenti, per le sue dimensioni e tipicità, il cambiamento della domanda dei consumatori, il modificarsi della natura dei prodotti, delle modalità di produzione e lo sviluppo delle tecnologie stanno man mano ridefinendo le modalità con cui le aziende operano e si organizzano sul mercato. I ruoli all'interno di questo settore si stanno evolvendo: i designer, i consumatori e i produttori si trovano oggi di fronte a un nuovo scenario. Come evidenziato da molti, il venir meno di un modello associativo tradizionale ha impoverito il capitale sociale ponendo in serio pericolo il modello sociale che ha garantito lo sviluppo economico nell'ultimo secolo. Il

*vecchio* capitale sociale, fatto di relazioni interpersonali, di fiducia, di saperi taciti, si è sedimentato per decenni o addirittura secoli nel tessuto sociale, ed è stato fruito e trasferito *inconsapevolmente* tra le generazioni.

Si esalta sempre più lo *spirito creativo* considerandolo alla base dei processi di innovazione nei diversi ambiti del sapere e del saper fare. La cultura del progetto fornisce gli strumenti metodologici e operativi aggiornati per il raggiungimento della cosiddetta *qualità della vita* e perciò anche della qualità del paesaggio materiale entro il quale essa si svolge. Il futuro possibile è legato a un vero e proprio *processo progettuale integrato*, ovvero a un grandioso ragionamento complesso, finalizzato all'interesse collettivo. Oggi essere designer significa soprattutto capire quali sono le implicazioni del nostro operato, e progettare visioni di futuri preferibili e desiderabili. Pensiamo a un'industria il cui sostentamento si basa sulla vendita di elevati numeri di oggetti di buona qualità, ad un prezzo adeguato alla produzione di massa. In questo scenario l'obiettivo del designer è creare oggetti di alta qualità. Il designer per definizione è il perfetto intermediario tra forma, funzione e tecniche produttive. Seppure molte di queste considerazioni siano tuttora valide, concreti cambiamenti stanno oggi coinvolgendo la realtà industriale e di conseguenza le modalità con cui le aziende operano sul mercato. La richiesta di formazione in questo settore è pressante. Ecco perché è anche importante rafforzare i sentimenti di appartenenza ai luoghi: questo, oltre a favorire lo sviluppo di processi di socializzazione ed accrescere la sensibilità e la tutela nei confronti dell'ambiente, del paesaggio e del patrimonio artistico, permette di valorizzare quelle attività alla cultura materiale, ai saperi artigianali, alle esperienze di utilizzo e valorizzazione del territorio. In tal senso la tradizione si configura come un prezioso giacimento su cui radicare l'innovazione.

Bisogna dunque ripensare la didattica verso una nuova rilettura dell'identità. In Italia, più che in ogni altro paese al mondo, troviamo una elevata presenza di mestieri artistici che, radicati nelle ricche tradizioni artigianali di specifici luoghi, hanno prodotto una stretta relazione tra lo sviluppo economico e l'identità culturale. Non possiamo infatti disgiungere l'immagine e l'identità culturale di Murano dalla produzione del vetro, così come l'immagine di Faenza dalla ceramica, oppure Carrara dalla lavorazione del marmo, solo per citare alcuni territori che costruiscono e ridefiniscono la storia dei *distretti produttivi* italiani. Non solo questi *saperi artigianali* devono essere tutelati, ma è indispensabile evitare che si disperda il ricco patrimonio didattico-formativo costituito da Istituti d'Arte Applicata e Istituti tecnici che, orientati verso le produzioni tipiche del territorio, rappresentano una importante risorsa culturale ed economica; risorsa che con gravi responsabilità è troppo spesso trascurata, anche per la scarsa consapevolezza della sua effettiva importanza. In questo senso si muovono tante iniziative, dal lavoro svolto dalla designer Sabrina Sguanci con Artex e scenari di innovazione ([www.artex.firenze.it](http://www.artex.firenze.it)), alle ricerche sull'identità e l'innovazione

tenute all'Isia di Firenze da Francois Burkdhart, Paolo Deganello e Angelo Minisci; dalle esplorazioni del progetto CERAMICA\_made in Umbria del 2013, seguito a Perugia dalla professoressa Elisabetta Furin dell'Istituto Italiano di Design, ai corsi di ricerca svolti sia all'Its sia all'Isia di Faenza. E questi sono solo alcuni dei possibili esempi. Un tale agire lavorativo, diventando generativo, richiede nuovi schemi di interpretazione tanto per le esperienze, quanto per l'apprendimento che deriva dalla formazione di nuove tipologie di collaborazione. Occorre andare incontro a un'*evoluzione reale*, dunque saper elevare i materiali ereditati dal passato a leve di una strategia coerente dello sviluppo futuro del territorio.

Il tema scelto mi sembra centrale proprio nella visione di rivedere la didattica verso questa professione ora sempre più di sistema. Per molti anni, e in diverse occasioni, ho avuto scambi di opinioni su questo tema con personalità diverse, competenti grazie alla lunga pratica avuta nel settore. Alcuni di loro sono impegnati nel rilancio di una pratica del design finalizzata alla produzione di oggetti industriali su base artigianale, altri sono interessati alla relazione tra arte e design, altri ancora sono rivolti al rapporto che si sta creando con le nuove tecnologie digitali. Nessuno di loro ha certezze assolute su come affrontare il problema e su quali modifiche introdurre nella didattica per la formazione del designer. Eppure questo tema così vasto e così centrale per il futuro delle professioni del design è stato trattato in numerosi convegni, studi e articoli sulle riviste di settore, senza tuttavia avere un impatto decisivo sull'insegnamento del design. In parte anche perché ogni iniziativa innovativa in questo campo viene soffocata da norme e leggi burocratiche che non fanno altro che cristallizzare la situazione esistente.

A livello europeo, in tutti i Paesi industrialmente avanzati, assistiamo a un aumento degli studenti di design, soprattutto nel settore della comunicazione. Molti aspiranti designer sono male informati e senza alcuna conoscenza della realtà del mestiere, rassicurati dal mito di una professione *artistica* che darebbe la certezza di un futuro promettente. Ignari che il mercato è, dopo un boom ormai superato, in recessione continua, e che la competizione è sempre più forte. Inoltre oggi si registra un'enorme speculazione sul piano della comunicazione e del marketing tra l'utilizzo della parola *design* (tutto ormai è diventato design, basta vedere la comunicazione pubblicitaria per rendersene conto) e quello che il settore della produzione di oggetti di design fa realmente. A ciò va aggiunto il vizio di partenza di adottare uno *standard globalizzato* al servizio dell'economia di mercato: un concetto che era stato pensato dai padri del design come una sorta di servizio sociale, ma che spinge a credere che gli oggetti di design possano facilmente essere esportati in tutte le regioni e parti del mondo. Il designer europeo, mi pare, non è preparato al forte salto etnico-culturale e artigianale che viene messo in evidenza dalla globalizzazione dei mercati, perché mancano le istituzioni in grado di educarlo a questo nuovo compito del design, che certamente gli aprirebbe nuovi spiragli.

Risulta evidente che la creatività non è privilegio dei maestri, di geni al di sopra di tutti o di una classe superiore, ma si riscontra in ogni persona e in ogni campo dell'operare umano. Il pensiero comune non è solo e sempre riproduttivo, cioè pensiero convergente, ma a volte anche produttivo, pensiero divergente, il quale, come è facilmente intuibile, risulta come idea che si avvicina all'essenza della creatività (Koheler). Stiamo parlando degli inibitori della creatività i quali, se non rimossi, favoriscono uno stato di torpore, che alletta la persona al *dolce far niente*, e si identificano principalmente con la focalizzazione, la fissazione, la routine e la non libertà di agire e pensare.

È necessario riflettere su una formazione che ritorni ad essere centro di produzione di innovazione per la terza rivoluzione industriale, non ripieghiamo su un passato più o meno sobrio, diamo senso del futuro ai nostri studenti, diamo senso e qualità e utilità pubblica al loro apprendere-sapere, produciamo nelle nostre scuole innovazione per nuovi *spin-off*, una nuova imprenditoria.

Gli scenari che ci troviamo di fronte sono due: uno è continuare a progettare utilizzando i materiali consolidati dalla *tradizione*, l'altro è integrare nei progetti i materiali *di nuova generazione*. Un'area disciplinare attenta può essere la ceramica contemporanea che riflette sull'esperienza del tempo, si interroga e risponde su cosa significa pensare il futuro oggi: tecniche antiche e tecnologia moderna, esperimenti sull'accoppiamento tra ceramica e stampanti 3D di Olivier van Herpt. Un altro esempio ci viene da Flemming Tvede Hansen, Henrik Leander Evers e Martin Tamke, tre artisti e designer danesi che da tempo operano nel mondo della stampa 3D in ceramica. Il loro ultimo progetto, *Sensitive*, esplora il *rapporto tra materialità, lavorazione e rappresentazione digitale*. E ancora: a) le metodiche di ricerche riflessive del duo Formafantasma e la loro esplorazione sulla pelle decorativa del progetto *Cromatica* per piastrelle da interni; b) la designer Caterina Falleni, dell'Isia di Firenze, e il progetto *freeijis* che rigenera l'archetipo del frigorifero; c) lo studio Mamado, che si definisce una "fucina di idee, un giovane collettivo di designer italiani con lo scopo di produrre e commercializzare prodotti di design che lasciano il segno"; d) il progetto Terracotta *Everyday* voluto da un gruppo di dieci giovani designer (Martina Bartoli, Daniele Bortotto, Jacopo Ferrari, Alessio Monzani, Rui Pereira, Marta Polenghi, Jacopo Sarzi, Andrea Sciarrino, Francesca Sciarmella e Giorgia Zanellato) riuniti sotto la sigla FID (Federazione Italiana del Design); e) lo studio Unfold (Belgio), di Claire Warnier e Dries Verbruggen, il quale con *Stratigraphic Manufactory*, oltre a esporre il proprio lavoro sulla stampa in 3D della ceramica, ha messo in atto un modello distributivo e produttivo che ha coinvolto una rete di produttori locali; con mostre come *Designing Critical Design* (2007), *1% Water* (2008), *Alter Nature* (2010) e *The Machine* (2012), il laboratorio ha cercato in tutti modi di sondare il peso del design nel modificare le circostanze sociali e ambientali.

“Chiudere il cerchio”, sosteneva Marco Zanuso, significa avvertire la necessità di recuperare nella cultura progettuale una dimensione di più ampia responsabilità in cui restituire l’idea di valore sostituendola all’idea di gratificazione; significa anche che al concetto di cultura tecnocratica è necessario sostituire quello di una tecnologia superiore, di una tecnologia colta. Ha ragione Umberto Eco quando commenta la *Proposta per un’auto progettazione* di Mari: “Tutti devono progettare: in fondo è il modo migliore per evitare di essere progettati” (Umberto Eco, cit. in Enzo Mari, *Autoprogettazione?*, Corraini Edizioni, p. 74).

**Wendy Gers**

## **DIGITAL DILEMMAS**

*(Summary)*

Over centuries, the march of technology has revolutionized our perspective of the world, how we live and work. Over a relatively short period, digital technologies have changed almost every aspect of our daily lives. They are omnipresent in communication, shopping, air, water, food, education, business, office, travelling, electricity, marketing, data storage, cars, parking, banks and finance etc. Ceramic art and craft is no exception. The adoption of digital tools by artists requires a basic digital skill set. This requires artists to move out of their comfort zones and learn a new, fluid, constantly evolving set of *languages*. Many ceramic artists are in love with the haptic dimension of the making process and the endless technical possibilities and challenges proposed by clay. They are naturally wary of the unknown, and reticent to spend hours in front of a screen, battling through tutorials, for unknown results. Yet, the numerous opportunities offered by digital tools and technologies offer makers the opportunity to produce innovative works that embody truly contemporary concerns and embrace the production technologies of our epoch. This lecture will focus on artists and education programs that are pioneering original work with clay using digital tools and technologies, including *La Céramique Comme Experience*, (CCE) ENSA Limoges, a graduate research laboratory for ceramics and digital technologies.

**Giovanna Cassese**

## **ISIA E DINTORNI**

La ceramica è un materiale universale, straordinario, antichissimo e contemporaneo a un tempo, duttile e vivo per le sue infinite declinazioni, da quelle tradizionali a quelle sperimentali, ma sempre “capace di suscitare curiosità ed emozione”, per dirla con Ugo La Pietra. L’eccellenza dell’immenso patrimonio materiale e immateriale italiano della ceramica è stata alla base, nel 1980, della nascita dell’ISIA, a oggi unica istituzione in Italia di formazione superiore a rilasciare un

diploma in Design ceramico di I livello e un diploma di II livello in Materiali avanzati, equiparato alla laurea magistrale in design. Si va registrando dal primo decennio del terzo millennio in ambito internazionale un rinnovato interesse per la ceramica, che incontra le suggestioni di importanti artisti e designer in quanto *medium* privilegiato e crocevia fra arte, artigianato e design. L'ISIA, dove si studia il design a tutto tondo, al suo interno – tra i molti laboratori essenziali per una didattica fondata sulla consapevolezza critica del saper fare – ne conta anche uno specifico per la lavorazione della ceramica e l'istituzione negli ultimi tempi sta amplificando il suo interesse intorno al progetto ceramico, mettendo in campo nuove strategie e nuove pratiche per il design della ceramica. Siamo infatti convinti che l'alta formazione artistica debba essere in Italia fortemente valorizzata e possa ripartire ritrovando proprio la sua identità culturale, il suo *genius loci*, come patrimonio materiale e immateriale da salvaguardare e per puntare sempre più sulle industrie culturali e creative, vero volano per il paese e alla base del successo internazionale del *made in Italy*. La ceramica è un grande e complesso fenomeno del contemporaneo con declinazioni diverse e dal piccolo oggetto d'uso quotidiano arriva ad avere il fine di riqualificare e ridare nuovo senso agli spazi delle città, in quanto per le sue caratteristiche di resa e di durabilità assurge dal terzo millennio a *medium* privilegiato dei più avanzati linguaggi espressivi in spazi pubblici. Non più relegato ad ambiti decorativi *tout court*, ma strumento per esprimere al meglio le poetiche del nostro tempo, la ceramica vive negli ultimi decenni una nuova stagione felice soprattutto laddove diviene luogo di incontro e contaminazione di culture e saperi diversi, da quelli degli artisti attivi sulla scena internazionale agli artigiani e agli artigieri che detengono un *know how* di antica memoria legato al *genius loci*, a quello dei designer, che sondano anche le nuove potenzialità dei materiali ceramici avanzati. La produzione ceramica narra spesso storie affascinanti e complesse di incontri e di collaborazioni tra artisti e *hand maker*, tra ceramisti e scienziati, che raggiungono esiti insperati e suggeriscono anche nuove possibilità e nuove sfide per la ceramica contemporanea, che diviene perfino vero elemento qualificante di spazi urbani e paesaggi nell'arte pubblica, per un nuovo progetto non solo estetico, ma etico. Alla luce del mio curriculum di storica dell'arte, che insegna in un'accademia da molti anni, e dell'esperienza maturata nell'ambito di istituzioni museali e poi nell'alta formazione artistica, ho interpretato l'invito del direttore dell'ICMEA a questo importante convegno quale opportunità per attraversare il tema della ceramica connesso con quello della formazione, non solo correlato al design chiaramente, ma secondo quattro declinazioni fondamentali, ovvero quelle dell'alto artigianato, del design stesso, dell'arte contemporanea e anche del restauro della ceramica, per porci un problema fondativo e profondamente attuale, che è quello dell'importanza della produzione, dell'esposizione e della salvaguardia e della valorizzazione della ceramica e del suo inscindibile rapporto con il momento della formazione. L'Italia ha spezzato,

però, un legame fortissimo e storico, che è il legame tra l'alta formazione artistica e il museo, con reciproco grave danno. A questo proposito ringrazio fortemente il direttore Claudia Casali che da quando sono giunta a Faenza – sono due anni – ha più volte provato a ritrovare questo dialogo con noi dell'ISIA. Siamo infatti convinti che l'alta formazione artistica debba essere in Italia fortemente valorizzata e possa ripartire ritrovando proprio la sua identità culturale, il suo *genius loci*, come patrimonio materiale e immateriale da salvaguardare e per puntare sempre più sulle industrie culturali e creative, vero volano per il paese e alla base del successo internazionale del *made in Italy*. L'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Faenza è stato creato nel 1980 <sup>1</sup> e corrisponde a una tipologia di istituzione di formazione terziaria pubblica dedicata alla formazione dei designer, nata alcuni decenni prima di università e accademie, costituendo così un archetipo e una via tipicamente italiana. Rinati dopo la grande esperienza dell'ISIA di Monza della prima metà del secolo, gli ISIA sono stati istituiti solo a partire del 1973 in un momento di espansione in cui nascevano anche le accademie moderne. Gli ISIA nascevano come trasformazione dei Corsi Superiori di Disegno Industriale (CSDI) attivati all'inizio degli anni Sessanta. Il primo fu Venezia nel 1960, seguito da Firenze nel 1962, poi Urbino e Roma. Ma la storia degli ISIA ha inizio nel 1922,<sup>2</sup> con quella che fu detta l'Università di Arti Decorative, inaugurata il 12 Novembre alla presenza delle più alte cariche dello Stato. Il discorso ufficiale di apertura fu tenuto da Ugo Ojetti. Come si può immaginare fu subito oggetto di scontri: da una parte attaccata dal mondo universitario che non voleva riconoscerle il titolo, dall'altra dalle associazioni artigiane, molto potenti a Monza (La Triennale di Milano deriva dalla Biennale di Monza), le quali ritenevano che un orientamento *universitario* allontanasse dal *mestiere* di artigiano. Comunque, l'Università attivò i corsi da quell'anno accademico 1922/23. Con la Legge Gentile, l'Università delle Arti Decorative diverrà ISIA, cioè Istituto Superiore per le Industrie Artistiche, perdendo così la denominazione di Università e riprendendo quella dei musei artistico-industriali. Purtroppo l'antico pregiudizio verso le attività manuali e la gerarchizzazione dei saperi continuava a fare i suoi danni! A Monza rimase attivo come ISIA dall'Anno Accademico 1923/24 sino al 1943 quando fu costretto a chiudere a causa della guerra. L'Università delle Arti Decorative, poi ISIA, fu un'esperienza di grande valore poiché connetteva le arti libere alle arti applicate, con docenti di rilievo internazionale in tutti i campi, a cominciare proprio da quello della ceramica.<sup>3</sup> La classe per ceramisti si avvale di due maestri di grande esperienza e capacità: Karl Walter Posern e Virgilio Ferraresso, l'uno abile nelle tecniche del colore quanto l'altro lo era in quelle strutturali e realizzative. Alla loro scuola si formarono allievi dotati e destinati a lasciare una traccia nel panorama artistico italiano. Tra i nomi più noti: Salvatore Fancello, Amato Fumagalli, Giovanni Castiglioni, Silvano Taiuti, Umberto Zimelli. Nonostante la qualità dei risultati raggiunti e i rapporti con il mondo industriale, l'ISIA di

Monza non fu più riattivato dopo la chiusura dovuta alla guerra. Solo negli anni Sessanta, grazie anche al fondamentale contributo di Giulio Carlo Argan, furono istituiti i Corsi Superiori di Disegno Industriale (CSDI). Ma essendo stati istituiti in forma sperimentale, questi ultimi furono chiusi nel 1970 con un Decreto Ministeriale. Il Ministero non fece però i conti con la determinazione e la passione dei docenti e degli studenti che, in autogestione e con gli insegnanti senza stipendio, continuarono la didattica, obbligando lo stesso Ministero a cercare una soluzione. Soluzione che si trovò grazie all'ispettore Giuseppe Chiatti che, riesaminando le norme che regolavano l'istruzione artistica, constatò che la Legge del 1923 attivava gli ISIA e così i Corsi Superiori di Disegno Industriale (CSDI) vennero, appunto, trasformati nel 1973 in Istituti Superiori per le Industrie Artistiche (ISIA).<sup>4</sup>

Quello di Faenza sorse grazie alla compresenza sul territorio di grande personalità, a cominciare da Tonito Emiliani, Carlo Zauli e Bruno Munari, il quale intorno al 1979 portava avanti al MIC una serie di laboratori incentrati sul tema della ceramica. I componenti del primo Comitato Scientifico Didattico dell'ISIA, nel 1980, furono personaggi di grande prestigio in campo umanistico e scientifico: Carlo Zauli (presidente), Gastone Vecchi (direttore), Bruno Munari, Andrea Emiliani (a quel tempo Soprintendente in Emilia-Romagna), Athos Bellettini e Leopoldo Cini, entrambi figure eminenti dell'Università di Bologna. La vocazione iniziale dell'ISIA, quindi, era proprio quella di formare designer specializzati nel settore ceramico. Chiaramente la ceramica si è sempre imparata e insegnata a bottega fino al secolo XIX, uno dei luoghi fondamentali per la trasmissione del sapere delle arti. Quando è nata, allora, la questione della formazione artistica in Italia e, potremmo dire, in Europa? È nata proprio in concomitanza con la nascita del design e della seconda forte industrializzazione della seconda metà dell'800. Andando più indietro nel tempo e alla nascita del nostro Stato unitario, non si può non sottolineare che la formazione artistica in Italia ha avuto proprio relativamente alla ceramica un grande sviluppo con la nascita dei musei artistico industriali nelle principali città italiane e le connesse scuole officine. Fu un momento assolutamente fecondo della fine dell'Ottocento in ambito nazionale e internazionale per questa interconnessione tra patrimonio e formazione di una nuova classe, non solo di artigiani, con la valorizzazione delle tradizioni locali, ma man mano di designer veri e propri, coscienti della cultura del progetto, che dall'archetipo trovavano ispirazione per nuove forme rispondenti alle necessità esistenziali ed estetiche dei contemporanei. Vorrei brevemente tornare alla questione dei musei artistici industriali perché l'ISIA di Faenza si chiama con un nome apparentemente strano, magari desueto: non c'è la parola *design* ma *Industrie Artistiche*, nome che potrebbe sembrare antico. Qui mi rifaccio ad Andrea Emiliani, tra l'altro grande presidente dell'ISIA di Faenza per oltre venti anni, il quale ci sprona a riflettere sull'evidenza del fatto che abbiamo un "grande futuro alle spalle"<sup>5</sup> quando non



perdiamo le radici: un nome antico, dunque, ma importantissimo perché in questo binomio fra industria e arte nasce proprio il design, nonché la questione della trasmissibilità del progetto e alla sua riproducibilità e quindi delle arti decorative che attraverso le scuole si rigenerano e si rinnovano. Ecco, come sono nate le scuole? Sono nate in stretta congiunzione con il museo, come scuole-officine, ovvero laboratori, dove il fare era centrale sia dal punto di vista pratico che teorico. Le scuole officine erano presenti nella maggior parte dei musei artistici industriali nati in Italia intorno all'ottavo decennio del XIX secolo e in Europa grazie alla congiuntura favorevole al rapporto tra il patrimonio da esporre, catalogare e studiare e la nascita di officine, cioè di laboratori, per un sapere manuale che porta al centro la creatività e la riproducibilità dell'opera d'arte attraverso la conoscenza del patrimonio storico artistico, diciamo cioè di tutte le arti. Oggi mi auguro che locuzione *industrie artistiche* ci porti più come vedremo verso la dizione *industrie culturali e creative* al cui interno sicuramente iscrivere quel *made in Italy* che connota l'identità italiana nel mondo.

Un'altra questione fondamentale per parlare di ceramica e del danno che il settore ha subito, specie in Italia, riguarda la divisione e la separazione tra arti maggiori e minori. Qui citiamo Gropius che nel Manifesto della Bauhaus scriveva: “abbattiamo l'arrogante barriera tra artista e artigiano”, tema centrale nel progetto della Bauhaus e del dialogo fecondo tra artisti, artigiani e designer. In Italia la questione della trasmissibilità e della riproducibilità delle arti nell'ambito della formazione artistica complessiva, che comprendeva tutte le arti, anche quelle progettuali, all'interno delle Accademie di Belle Arti si è spezzata prestissimo: purtroppo, il momento fantastico che aveva visto grandi artisti, pensatori e teorici, ma anche grandi uomini di cultura e perfino ministri come Francesco De Sanctis o il Principe di Satriano, o ancora Camillo Boito, Domenico Morelli, Filippo Palizzi, Giovanni Tesorone, che diresse per il Museo Artistico Industriale di Napoli l'officina ceramica, si chiuse rapidamente e spezzò il sogno di questi intellettuali che avevano teorizzato la questione delle arti applicate o, meglio, delle arti decorative come essenzialmente collegate al tema del museo.

Il Museo Artistico-Industriale, nato come costola e dentro l'Accademia a Napoli e poi distaccatosene, dava un centro culturale alle arti applicate per incentivarne la didattica e il futuro. L'obiettivo era risolvere la tensione tra la ricerca del bello e dell'utile. La necessità del dialogo tra arti maggiori e minori era fortemente sentita in ambito europeo ed era stata approfondita anche dal VII Congresso Pedagogico a Napoli nel 1871. È una vicenda complessa fatta di sogni, utopie, slanci in avanti, fallimenti quella della definizione degli standard formativi della formazione artistica nel nuovo stato italiano che è poi confluita e si è cristallizzata per molti decenni in due leggi paradigmatiche di un impianto idealista e crociano: in particolare la prima nel regio decreto del 1912 e poi ancora nel 1918 e definitivamente con il Regio decreto del 1923-24, in cui tutti i livelli

di formazione rientrano sotto l'egida della Direzione Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Istruzione e in cui vengono separate le formazioni, da una parte i licei artistici, e quindi le Accademie di Belle Arti, e dall'altra, per la diffusione delle arti industriali e delle tecniche artigianali, la nascita di Istituti d'arte e quindi nel livello superiore degli ISIA. Così è nato il design..., e in Italia la separazione delle arti cosiddette figurative nell'Accademia di Belle Arti ha avuto il suo peso poiché fino alla Riforma 508/99 nelle accademie c'erano solo le Scuole di Pittura, Scultura, Decorazione e Scenografia. Si è voluta tenere separata la questione dell'artigianato e della produzione cosiddetta di design da quella delle arti. Nonostante tutto questo, sappiamo molto bene – lo insegna la storia dell'arte con certezza – che i confini sono molto più labili e che la vicenda è assai complessa e sappiamo quanto i grandi artisti del '900 abbiano sondato il terreno della ceramica così come le altre tecniche in maniera fortemente innovativa, portandola ad essere non più materiale di secondo livello, ma *medium* privilegiato e dedicato per una produzione di eccellenza. L'eccezionale fioritura della ceramica italiana d'autore del Novecento non sempre ha storiograficamente trovato l'importanza che merita, al di là dei tanti studi di settore. Contemporaneamente, come si è anticipato, era nata la questione del design e in Italia la prima scuola di design pubblica è stata quell'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Monza, una vera scuola sperimentale capace di fondere la formazione artistica con quella tecnica. Le scuole di design nell'ambito della formazione superiore hanno dovuto aspettare molto tempo perché nascessero come pubbliche, e proprio grazie a un'idea di Giulio Carlo Argan, coadiuvato da un grande *pool* di intellettuali e pensatori, sono nati negli anni Settanta del XX secolo gli ISIA prima a Roma, poi a Firenze, Urbino e infine nel 1980 a Faenza. E l'ISIA riprendeva la matrice ottocentesca iniziando a portare avanti un discorso profondo sulla tradizione e sul design ceramico. Consultando ad esempio un piano di studi dell'Istituto del 1986 si vede che erano previste moltissime discipline collegate alla ceramica – Storia dell'arte della ceramica e dell'industrial design, Progettazione operativa, Forme e modelli, Tecniche decorative, Processi industriali ceramici, Economia industriale, scienza e tecnologia dei materiali e della ceramica, Tecnologia ceramica applicata, oltre a Matematica, Grafica, Termotecnica, Fotografia, Teoria della percezione, Metodologia della progettazione e Applicazioni di geometria descrittiva e proiettiva <sup>6</sup> – e tutto per quattro anni consecutivi perché così era e assolutamente bisognerebbe tornare a parlare di questa tipologia di piani di studio, anche se aggiornata all'oggi. Però, alla metà degli anni Novanta, l'istituzione faentina venne man mano meno alla sua vocazione originaria, diventando più generalista, sembrando la ceramica qualcosa di nicchia o di troppo locale. Oggi la prospettiva è assolutamente diversa: la rivalutazione di un *know-how* identitario sembra essenziale per molte ragioni, soprattutto per difendere e sviluppare il *made in Italy* e salvaguardare il nostro patrimonio di conoscenze

materiali e immateriali, tenendo conto di tutti gli slittamenti e le possibili diversificazioni tra arte, design e artigianato che hanno punti culminati proprio nella nuova concezione della lavorazione della ceramica ai vari livelli. Vorrei approfondire la questione della ceramica pensando ai Formafantasma, con la loro prima mostra fatta a Napoli al Plart, e alle grandi ceramiche della serie *Botanica*, innovativi pezzi unici che abbiamo esposto al MIC durante la mostra *Builders of Tomorrow* nell'autunno 2017.<sup>7</sup> Dunque, anche le ricerche più innovative affrontano il tema della ceramica da punti di vista inusuali con esiti di immenso interesse. Assistiamo spesso allo slittamento delle questioni fra arte, design, artigianato produzione in serie e – potremmo dire – produzione da bottega. Molti artisti contemporanei sondano, e provano come tecnica, la ceramica, anche se magari non la conoscono fino in fondo perché nelle Accademie di Belle Arti, secondo una visione di stampo idealistico, essa è legata al settore di Tecniche per la Decorazione (ABAV12), all'interno della Scuola di decorazione. Ci sono alcune accademie, ma non tutte, che hanno attivato con grande fortuna il corso, per esempio quella di Palermo, o di Brera o Verona. Intanto si deve registrare il dato che i campi disciplinari e settori artistico disciplinari sono spesso superati e figli di un tempo che oggi non esiste più, in cui, quando era molto forte e accentuata la gerarchia dei saperi e quella tra fra arti minori e arti maggiori, con una concezione della decorazione oggi assolutamente improponibile, *Tecnica della ceramica* proprio come *Tecnica del mosaico* fa parte del settore disciplinare ABAV12 nell'ambito della decorazione: è una concezione riduttiva per parlare di ceramica.

Storia delle Arti applicate e storia delle tecniche delle arti, il settore Design-ABPR17 nelle Accademie non comprende il Design ceramico e, pur non facendo riferimento direttamente alla ceramica, parla di ripresa delle attività collegate all'artigianato. Sappiamo che alcune accademie hanno lavorato su questi temi nei decenni addietro e non si può non ricordare il grande lavoro di Ugo La Pietra a Brera, il quale ha avuto sempre un rapporto privilegiato con la ceramica e i ceramisti e, proprio da una sua idea, è nata nelle accademie la Scuola di produzione artistica per l'impresa. Anche per le discipline teoriche non troviamo una storia dell'arte ceramica, ma solo Storia del design, o Storia delle tecniche artistiche, all'interno del settore ABST48, Storia delle arti applicate. Negli ISIA il Design dei prodotti ceramici è un campo del più ampio settore di Design del Prodotto, ISDE01, e questo proprio grazie alla presenza di Faenza. Dal punto di vista teorico esiste il settore di Storia e cultura del Design, che nei campi comprende Storia delle arti e delle tecniche, Storia dell'arte applicata, Storia e critica del design contemporaneo che non fa però riferimento alla ceramica, mentre esistono i settori ISST/02, Scienza e tecnologia dei materiali, in cui si iscrive il campo Tecnologia ceramica, e il settore ISST/03, Tecnologie della produzione, che contiene il campo Processi industriali ceramici. In realtà, la questione più generale di un'offerta formativa

superiore legata alla ceramica è assolutamente sottodimensionata anche se si registrano significative inversioni di tendenza. Dall'anno accademico 2018-19, infatti, Faenza ha attivato design dei prodotti ceramici sia al biennio che al triennio e, sempre nel 2018, l'accademia di Firenze ha addirittura aperto un corso di master in ceramica a Montelupo Fiorentino. Si va infatti finalmente facendo strada la convinzione che la conoscenza dei materiali è indispensabile per chiunque voglia realizzare opere d'arte o proporre installazioni, e spesso è un fattore determinante per la piena riuscita del lavoro.

Tra i vari ISIA italiani (quattro fino al 2016, quando è stato costituito quello di Pescara) l'ISIA di Faenza, invece, era nato con il profondo intento di porre al centro della questione il design ceramico non soltanto come design di oggetti, ma anche nelle sue declinazioni industriali e di materiali avanzati, con studi fortemente orientati dal punto di vista dei materiali scientifici e tecnici e tecnologici, perché la ceramica è certamente una materia dell'arte ma anche una materia delle scienze e delle tecnologie. Oggi bisogna stare molto attenti in tal senso, alla luce del cambiamento di rotta degli ISIA e dell'ulteriore cambiamento avutosi negli ultimi due anni con la direzione di Marinella Paderni e la mia presidenza qui a Faenza. Credo, infatti, che siano sempre più necessari master e dottorati di ricerca che pongano al centro la ricerca sulla ceramica nelle sue declinazioni, organizzati in sintonia con istituzioni universitarie, di ricerca scientifica e museali.

Faccio ora un breve cenno sulla questione degli Istituti d'arte a cui per lunghi decenni è stata demandata soprattutto la formazione artigianale in molti campi e precipuamente la ceramica. È una cosa davvero drammatica la chiusura degli Istituti d'arte con la legge Gelmini del 2009. Dal 1924 al 2009 ne erano nati tantissimi, ben collegati al *genius loci* e alla tradizione locale. Oggi sono stati trasformati in modo violento e senza senso in licei artistici. Erano istituti che possedevano grandi laboratori, dove hanno lavorato e insegnato grandissimi artisti, spesso più importanti di quelli che abbiamo avuto nelle Accademie di Belle Arti. Questo va detto assolutamente e va detto che tutto l'artigianato artistico italiano deve moltissimo alla formazione negli Istituti d'arte. La loro chiusura ha generato una situazione gravissima dal punto di vista formativo: ancora una volta si è voluto far prevalere la cultura gerarchica dei saperi teorici, creando un danno di proporzioni ingenti per il settore delle arti applicate. Privilegiare i licei artistici ha sottratto alla formazione quel momento manuale delle arti che era assolutamente fondamentale. Così in forza dell'autonomia, si può notare quanto ci sia una geografia disorganica nella formazione di tutte le arti applicate e in particolare per la ceramica, mentre prima i programmi davano indicazioni precise su tutte le discipline delle arti applicate, in particolare per la ceramica. Un caso del tutto peculiare è costituito dall'Istituto Caselli di Napoli per la porcellana, nel Bosco di Capodimonte, alla quale recentemente la legge ha riconosciuto il titolo di scuola a indirizzo raro, seppure nell'ambito della formazione professionale e

non artistica. Non si può non accennare, per esempio, alla grandissima importanza dell'Istituto d'arte Ballardini di Faenza, nato proprio in stretta sintonia con il Museo Internazionale di Ceramiche e da cui è gemmato lo stesso ISIA. Oggi gli obiettivi formativi dei licei artistici lasciano il tempo che trovano per disorganicità e discontinuità, alcuni continuano a interessarsi delle tradizioni ceramiche in maniera assolutamente locale e il tutto è lasciato solo alla libera scelta di insegnanti. La trasformazione degli istituti d'arte in licei artistici, inoltre, sta comportando la perdita dei luoghi – oltre che del patrimonio immateriale di conoscenze – intesi come spazi e sedi di grandissimi laboratori, forni, materiali e attrezzi che erano tipici della ceramica, metalli e grafica. Certo, io mi voglio riferire soprattutto alla ceramica. In questo senso è importantissimo il ruolo che può avere l'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Faenza e il ruolo che devono ritrovare assolutamente le Accademie con la salvaguardia della didattica di laboratorio.

Prima di concludere con un cenno al nuovo corso di Faenza, e di proporre nuove sfide per l'Alta Formazione Artistica in questo settore, apro una piccola parentesi sulla storia del restauro della ceramica, anche perché ci troviamo al MIC e, come il direttore Casali ci ha fatto notare a Bologna nel febbraio del 2018 – durante un importante convegno dedicato al restauro del contemporaneo e specificamente alla movimentazione delle opere d'arte –, è stato proprio il MIC, quarant'anni fa, ad aver aperto all'interno di un Museo uno dei primi laboratori dedicati al restauro della ceramica. Questo è un dato importante perché il restauro, la valorizzazione, l'esposizione e la formazione sono aspetti che devono dialogare sempre tra di loro. Io che ho l'onore e l'onere di coordinare il tavolo tecnico del MIUR sulle Scuole di Restauro delle Accademie posso testimoniare del cambiamento epocale che sta avvenendo anche nell'ambito della formazione dei restauratori di beni culturali abilitati alla professione. A seguito dei decreti 86 e 87 del 2009 in Italia i restauratori di beni culturali abilitati alla professione devono essere formati in corsi quinquennali accreditati, secondo sei profili professionalizzanti. Tra questi il PFP4, Profilo formativo professionalizzante in Restauro dei materiali ceramici vitrei e organici, il cui segmento è esplicitamente dedicato ai materiali ceramici di ogni età. Sono felice di ricordare il contributo dato alla nascita del profilo 4 e che ho avuto il piacere di attivare il primo corso all'Accademia di Napoli nel 2011-12, quando la dirigevo. È nato così un settore specifico della formazione nel restauro dei materiali ceramici che prima non c'era, ed è un dato rilevante per la salvaguardia del patrimonio di opere ceramiche. Per questo la scelta del MIC di aprire quarant'anni fa un laboratorio dedicato è importantissima, una scelta apripista che andrebbe sottolineata e celebrata con la massima forza in quanto antesignana e perché è fondamentale che ci siano restauratori formati specificamente sui temi della ceramica<sup>8</sup> e non sui materiali più diversi. Tra le dieci Scuole di Restauro delle Accademie di Belle Arti, finora l'unico corso è stato aperto a Napoli ed è il profilo PFP4 che include restauro ceramico, mentre

all'interno dell'Università di Bologna è stato attivato un corso profilo 4 con sede a Ravenna e in stretta connessione con il Museo Internazionale delle Ceramiche, così come il corso di Napoli è collegato al Museo Nazionale della Ceramica Duca di Martina e al Museo Archeologico che possiede una grande collezione di materiale ceramico di età antica. A livello internazionale, è opportuno formare restauratori non solo per la ceramica archeologica o di età moderna ma anche per quella contemporanea perché, nell'ambito del restauro del contemporaneo, ci troviamo di fronte alla necessità di dover restaurare sempre più spesso opere e manufatti in ceramica. Basti pensare ai tanti piccoli oggetti di design ceramico odierno, testimonianza di civiltà, e ai lavori in ceramica di grandi dimensioni oggi realizzati per l'arte pubblica. Insomma, bisogna essere preparati a intervenire. La questione del restauro del design è recentissima e di scottante attualità.<sup>9</sup>

In conclusione, le questioni fondamentali sono due: gli artisti tornano fortemente alla materia e anche i designer sentono l'esigenza di manipolare la materia, di lavorare con gli artigiani e recuperarne il grande patrimonio di conoscenze. In un'epoca virtuale le arti riacquistano la dimensione fisica e tattile. È chiaro che la ceramica è un elemento costitutivo del design ceramico contemporaneo. Gli esempi sarebbero davvero troppi ed è una produzione in continua evoluzione nei suoi molteplici aspetti, non solo negli stili ma soprattutto nella ricerca tecnologica dei nuovi materiali ceramici che apre frontiere insondate e consente traguardi insperati. Credo vada fatta una riflessione chiara: spesso gli artisti contemporanei usano la ceramica senza conoscerne fino in fondo le tecniche. Non hanno avuto una formazione forte, quindi cosa succede?! Come tutta l'arte differita, sappiamo che dalla Transavanguardia in poi, da Paladino Cucchi fino Salvatore Arancio, agli artisti contemporanei sono da ogni dove venuti a Faenza alla Bottega Gatti a realizzare le loro opere ed è quindi sempre più diffusa una collaborazione di nuovo molto stretta tra artista e artigiano al di fuori e al di là di una formazione specifica sul tema in istituzioni statali. È una cooperazione fondata semplicemente sull'incontro tra persone: siamo partiti dalla bottega e in qualche misura torniamo alla bottega! Anche se questo ha un valore importantissimo, in Italia non ce lo possiamo permettere. Credo che la formazione artistica debba riflettere sulla questione, non perdere assolutamente il patrimonio materiale e immateriale delle conoscenze in tal senso, aprire nuovi canali di formazione pubblica, riflettere e creare corsi di specializzazione, master e dottorati coinvolgendo nella filiera ceramica le botteghe, le industrie e, soprattutto, i musei perché vorrei tornare all'idea di Filangieri, o a quella di Boito, di De Sanctis del dialogo tra le arti, e ritrovare il nesso fondamentale tra passato e futuro, tra il nostro grande patrimonio e la creatività e progettualità del domani, perché è inutile parlare di *made in Italy* e altro se non si pensa a dei percorsi formativi sperimentali che includano anche istituti scientifici e di ricerca come ENEA e CNR. Oggi si parla di materiali di matrice ceramica e le mutazioni e applicazioni sono infinite. La ceramica ha una

funzione attiva, diventa materiale composito e ibrido, materiale complesso. Per un progetto organico di alta formazione artistica in futuro bisogna includere anche il lato scientifico e tecnologico, intensificare il dialogo e i rapporti non solo con i musei ma anche con gli enti di ricerca. Penso che l'Alta formazione artistica abbia una grande opportunità e che il Ministero dell'Istruzione e della Ricerca abbia la grande responsabilità di riflettere su una riforma che riparli in maniera contemporanea delle tecniche, che apra dottorati di ricerca nell'ambito delle arti e design. In questo senso, il rapporto con i musei e gli Istituti di ricerca è fondante e imprescindibile. È improrogabile che la Riforma vada finalmente a termine e che si parli di terzo livello, quindi di master e dottorati fatti in collaborazione con il MIBAC, i musei, il sistema dell'arte contemporanea, le industrie. Non è possibile parlare di ceramica senza fare questo passo. L'ISIA sta facendo la sua parte in modo determinato e importante. Grazie al primo presidente Carlo Zauli, a Bruno Munari, ad Andrea Emiliani e a un comitato scientifico di grandissimo valore, si era intuito il potenziale di una istituzione universitaria nel campo dell'alta formazione artistica che si dedicatesse alla ceramica. E dove se non a Faenza? Aver reinserito nell'offerta formativa odierna il design ceramico fin dal primo livello, e poi al biennio specialistico, aver inventato nell'ambito del Premio Nazionale delle Arti un premio speciale per la ceramica vinto proprio da un'allieva dell'istituto faentino, aver attivato una serie di laboratori e workshop con designer di fama, come quello con Andrea Anastasio sfociato nella mostra itinerante *Work*, già aperta durante il Salone del Mobile a Milano e poi riproposta a Faenza e a Bologna durante la Design Week, sono passi certi in una direzione chiara.<sup>10</sup> La ceramica, per le sue caratteristiche di durabilità, riproducibilità e profondo rapporto con la quotidianità, può assurgere quasi a simbolo delle mutazioni di significato del design contemporaneo nella sua accezione complessa, che va dalla produzione in serie al pezzo unico. Il design è per sua natura disciplina di cerniera e nella complessità del presente si presenta sempre più come una scienza umana ibrida, come disciplina trasversale per eccellenza che si fonda sulla ricerca e la cura di ogni aspetto. Una cultura del progetto che vuole integrare la libertà d'immaginazione e di sperimentazione dell'arte con i saperi tecnologici, le conoscenze socio-antropologiche e l'innovazione progettuale, in modo che il valore etico della bellezza acquisti rinnovata centralità. Noi continueremo a lavorare affinché la ceramica, come altri materiali artistici per eccellenza e le grandi tecniche del passato, diventi linguaggio volta a volta diverso e possa tornare ad essere al centro di una formazione artistica multidisciplinare che, facendo tesoro della sua identità, guardi al passato per costruire il futuro.

## Note

<sup>1</sup> Sull'ISIA di Faenza cfr. D. Lotta, a cura di, *ISIA 30 years of design. Trent'anni di progetti all'ISIA di Faenza*, Nomos, Busto Arsizio 2012. Sugli ISIA e la formazione dei designer cfr. A. Pansera, *La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo*, Marsilio, Venezia 2015.

<sup>2</sup> Nel 1920 fu costituito un consorzio tra i comuni di Milano e Monza e la Società Umanitaria che, avendo in gestione la Villa Reale di Monza, avviò il progetto per istituire in Italia la prima Università di Arti Decorative. Il progetto fu presentato il 24 Aprile 1921.

<sup>3</sup> Su questo tema, cfr. G. Cassese, *Accademie Patrimoni di Belle Arti*, Gangemi, Roma 2013, pp. 20-21, e i contributi di A. Pansera, *Ritorno al futuro: dalle arti decorative e applicate al design*, e G. Furlanis, *La formazione artistica come patrimonio dei luoghi*, in G. Cassese, a cura di, *Patrimoni da svelare per le arti del futuro*, Gangemi, Roma 2015, e G. Cassese in *Accademie Patrimoni di Belle Arti*, Gangemi, Roma 2013. Sull'ISA di Monza cfr. ora il nuovo e importante volume *Una Scuola per il domani dall'ISA di Monza al Liceo Artistico Nanni Valentini 1967-2017*, Mondadori, Milano 2017.

<sup>4</sup> R. Bossaglia, *L'ISIA a Monza. Una scuola d'arte europea*, Silvana Editore, Monza 1986; per i CSDI si veda, invece, F. Burkardt, a cura di, *Design, qualità e valore. Dieci anni di design al servizio della società*, Gangemi, Roma 2005.

<sup>5</sup> A. Emiliani, *Un brillante futuro alle spalle. Accademie e Istituti d'Arte erano una volta scuole alte e attente ai mestieri*, in *Terzo Occhio*, 33, 2007, 4, pp. 8-11.

<sup>6</sup> Cfr. Documenti nell'Archivio dell'ISIA di Faenza.

<sup>7</sup> G. Cassese, M. Paderni, *Builders of tomorrow. Immaginare il futuro tra design e arte*, catalogo della mostra al MIC di Faenza, 28 settembre-25 ottobre 2017, Gangemi, Roma 2017.

<sup>8</sup> “I corsi di studio a ciclo unico quinquennale articolati sul percorso formativo professionalizzante - profilo 4, individuato nell'allegato B del decreto ministeriale n.87/09, hanno l'obiettivo di formare un Restauratore di Beni Culturali con competenza specifica nel restauro di manufatti prodotti con materiali ceramici, vitrei, organici, metallici e in lega. Sono oggetto di specifica competenza la gran parte della produzione riconducibile alle Arti Applicate in particolare: la ceramica nel senso ampio (maioliche, terrecotte, e porcellane), quella vitrea dalla vetrata alle suppellettili e alle paste di vetro, quella che impiega materiale organico ad esempio avorio ed osso nonché tutta l'oreficeria. Tale percorso include anche la competenza specifica nel restauro di tutti i manufatti in metallo e leghe, di qualunque tipologia e dimensioni (gruppi scultorei, lastre ageminate, armi e armature ecc. ecc.). In ragioni di tali specificità il percorso formativo potrà essere articolato anche in più indirizzi”, così recita il DM 30272010 che sancisce la nascita dei percorsi abilitanti quinquennali per le Accademie di Belle Arti.



<sup>9</sup> Sul tema cfr. G. Cassese, a cura di, *Il futuro del contemporaneo. Conservazione e restauro del design*, Gangemi, Roma 2016; G. Cassese, *La salvaguardia del design come patrimonio materiale e immateriale*, in C. Collina, a cura di, *E-R DESIGN. Per un'estetica del quotidiano nei musei dell'Emilia Romagna*, IBC, Bologna 2017, pp. 66-91.

<sup>10</sup> A. Anastasio, a cura di, *Work*, catalogo della mostra itinerante, Corraini, Mantova 2018.

### ***Coll Minogue***

#### **THE CURRENT SITUATION WITH REGARD TO TRAINING OPPORTUNITIES WITHIN CERAMICS IN IRELAND**

In this talk I will consider contemporary training opportunities in ceramics in the Republic of Ireland. There are currently two distinct possibilities for training. The first is within academia – where study for a variety of qualifications is possible at a number of institutions of higher education – including traditional Schools of Art. The other pathway – that of gaining a more practical training in pottery is mainly provided by the long established and highly successful Ceramics Skills and Design Course run by the Design and Crafts Council of Ireland located in Co. Kilkenny.

These two training systems, which have very different educational focuses, can in some respects be seen as complementing each other, and it is not unusual for graduates from the Art Schools, having obtained academic qualifications, to then undertake the more practical training provided by the Ceramics Skills and Design Course. Some of those who have trained on the Skills Course have, conversely, then opted to study for academic qualifications at one of the colleges. The reputation of the Course, which was established by the Crafts Council of Ireland in 1990, has grown over the years to the extent that it frequently attracts international trainees, including some with University level qualifications in ceramics.

First I would like to define the parameters of training, as I will be considering it in this talk. Here I am discussing training for those whose intention it is to become involved in ceramics practice to the extent that they plan to make all or part of their livelihood from it – that is professional training. I will therefore be excluding all types of informal training such as that provided at privately run short-term courses. These of course offer valuable opportunities, often providing an introduction to the subject of ceramics, and in some cases further training to a relatively high standard. Such courses can be responsible for whetting the appetite of some individuals for ceramics, who then choose to undertake study on a more formal basis in higher education.

Within the higher education sector in the Republic of Ireland the three main institutions are: the National College of Art and Design in Dublin (NCAD); the Limerick School of Art and Design (LSAD); and the Crawford College of Art and Design (CCAD) in Cork. In addition there are

ceramics departments within a number of the Institutes of Technology, some of which were formally Regional Technical Colleges, while others were formed from amalgamations of different colleges and institutes.

I will consider each of the long established Art Schools briefly and the ceramics courses that they offer.

The origins of NCAD date back to 1746. It is a Recognised College of the National University of Ireland and as such is the sole provider of art and design education within the university sector in the country. The Ceramics & Glass area at the college, which is located within the Department of Applied Material Cultures in the School of Fine Art ‘embraces different types of creative practice, from design for manufacture to unique crafted art objects and architectural framing of ceramics, glass and related materials’. Courses are offered at both undergraduate (BA) and graduate (MA) levels.

LSAD was established in 1842 and is one of five institutes within Limerick Institute of Technology. Ceramics has been a relatively recent introduction with the first students to be awarded Diplomas graduating in 1977. A ‘Ceramics – BA (Honours) in Design’, qualification is offered. Higher qualifications to MA and PhD are available by Research only.

CCAD the origins of which go back to 1850, is part of Cork Institute of Technology. At the Crawford it is possible to study ceramics in the BA (Honours) Contemporary Applied Art (Ceramics, Glass, Textiles) Course, either as combined or separate disciplines. Higher qualifications are available by research, and also through practice-based approaches.

Of the several other Institutes of technology in the country Galway Mayo IT offers training in ceramics, often as modules within more general Art and Design courses. The Bachelor of Arts (Honours) degree in Fine Art, which is a one-year follow-on course, offers the option of studio practice specialising in ceramics.

As an alternative to studying ceramics in Art Schools or Technology Institutes – another possible pathway to a professional training – that of gaining a more practical training in pottery is provided by the Ceramics Skills and Design Course which is located in Co. Kilkenny and run by the Design and Crafts Council of Ireland (formerly the Crafts Council). Established in 1990 this full-time course is open to EU citizens and residents and is accredited through the National University of Ireland in Maynooth.

The following is a description of the type of training and facilities that are provided on the Skills Course, which: ....specialises in production skills, clay and glaze technology, kiln theory and operation, surface treatments, drawing and design, the history of ceramics and contemporary practice. The superb facilities, with electric, gas and wood fired kilns, allow students to build up an

extensive knowledge of techniques, materials and processes. Throughout the two-year programme, visiting tutors with specialist expertise give demonstrations and lectures.

The combination of environment, facilities, expertise in training and the relevance of the course curriculum to the ceramics industry are what make this a unique course within ceramics training in Ireland. (Quoted from: [www.dccoi.ie/learners/dccoi-skills-design-courses/ceramics-skills-design-course/](http://www.dccoi.ie/learners/dccoi-skills-design-courses/ceramics-skills-design-course/))

The training systems provided by colleges of higher education on one hand, and the Skills Course on the other, both of which have very different educational focuses, can in some respects be seen as complementing each other, and it is not unusual for graduates from the colleges, having obtained academic qualifications, to then undertake the more practical training provided by the Skills Course. Conversely, some of those who have trained on the Skills Course have then opted to study for academic qualifications at one of the colleges. Another route to training in pottery is of course the traditional apprenticeship system, and some people add this experience to one or both of the other available systems of training as described, by working in potteries either in Ireland or overseas. Many trainees seem to undertake a combination of all three systems, which means that they gain the widest possible range of training within existing frameworks. However, as in many other countries there are fewer opportunities now to train in apprenticeship positions than in the past.

The current high level of public interest in all things to do with pottery and ceramics is likely to insure that the training courses available at the different levels in Ireland will continue to be fully subscribed for some time to come.