

Superfici ridefinite. Gesto, materia e processo nell'astrattismo tessile contemporaneo

GIORGIA CARLOMAGNO

Le sperimentazioni artistiche emerse tra gli anni Sessanta e Settanta – dal Postminimalismo e Antiform alla pittura analitica e alle ricerche di gruppi quali Supports-Surfaces – hanno innescato una radicale ridefinizione dei parametri estetici e materici della produzione artistica. Questo composito creativo ha visto un superamento delle dicotomie tradizionali tra oggetto artistico e installazione, un abbandono della rigidità prescrittiva della tela a favore della malleabilità dei materiali, anche tessili, e una progressiva espansione del vocabolario formale. Tali innovazioni hanno non solo ampliato il campo delle possibilità operative ma hanno anche consentito un ripensamento critico del ruolo e del valore dei materiali associati alla tradizione, inaugurando nuove modalità di percezione e attribuzione di significato quali ad esempio quelli impiegati nell'astrattismo tessile contemporaneo.

In questo quadro di trasformazione le artiste donne hanno individuato nel linguaggio analitico e decostruttivo del periodo un mezzo privilegiato per riconfigurare le gerarchie culturali e sovvertire i codici di un sistema artistico storicamente costruito per esaltare il potere maschile. Attraverso una pratica di riappropriazione critica, le artiste hanno agito per destabilizzare l'autorità dei paradigmi dominanti, piegandoli a una narrazione che valorizzasse la propria soggettività. Questo processo non si è limitato a una ricerca di nuove forme espressive, ma ha implicato una risignificazione consapevole delle strutture simboliche e valoriali del linguaggio visivo, trasformandolo in uno strumento di emancipazione e ribellione. L'astrattismo, in questa prospettiva, emerge come un campo di indagine privilegiato per comprendere e problematizzare le modalità attraverso cui le pratiche artistiche degli ultimi decenni hanno integrato le istanze di una riflessione teorica internazionale. Tale riflessione combina prospettive intersezionali che intrecciano storia dell'arte contemporanea e teoria femminista, evidenziando come materiali e

linguaggi tradizionalmente marginalizzati siano stati riabilitati attraverso pratiche critiche e performative.

L'arte tessile è caratterizzata da una storia di marginalizzazione e rivalutazione che si intreccia con questioni di genere e identità culturale. Lo stereotipo femminile ha storicamente giocato un ruolo centrale nel relegare le pratiche artistiche femminili, tra cui il tessile, a una posizione di invisibilità rispetto alla narrazione maschile dominante. In un contesto patriarcale, l'arte femminile è stata spesso confinata a forme considerate decorative o domestiche, separate dalle gerarchie delle "arti alte".

L'analisi proposta si ispira al contributo di importanti studiose quali Rozsika Parker e Griselda Pollock che nel loro studio del 1981, *Old Mistresses*, hanno sostenuto che la definizione di arte, il valore attribuito alle opere e l'identità dell'artista non sono concetti intrinseci o universali, ma piuttosto costrutti sociali e storici (Parker e Pollock, 1981).

Questa linea teorica, oltre a sottolineare la disseminazione geografica e culturale delle pratiche astratte, pone l'accento su un orizzonte condiviso in cui la materialità diventa non solo oggetto di analisi, ma strumento di connessione tra memoria storica e innovazione artistica. Il tessile è confluenza di atto pittorico e azione costruttiva, una sintesi capace di ridefinire il linguaggio visivo attraverso l'integrazione di dimensioni formali e materiali. Adottando una prospettiva storico-teorica, il presente intervento si concentra su pratiche che, pur collocandosi oltre la pittura tradizionale, condividono con le pratiche analitiche determinati presupposti e conseguimenti. Il tessile, in particolare, non solo ridefinisce il concetto di superficie, ma si impone come un mezzo capace di superare le categorie canoniche dell'arte astratta, ampliandone il campo d'azione. Questa indagine si propone di esaminare il rapporto dialettico tra tradizione e sperimentazione, individuando nello snodo tra materialità e costruzione simbolica un luogo di riflessione privilegiato per cogliere le tensioni e le potenzialità dell'astrattismo contemporaneo.

Nel corso di questa analisi, emerge come l'arte tessile sia stata storicamente codificata come "femminile" e "decorativa", una caratterizzazione che si rivela essenziale e strutturale nel discorso della storia dell'arte. Parker e Pollock hanno esplorato l'intersezione tra

gerarchie di arte e genere, evidenziando l'esclusione sistematica delle donne dal canone storico-artistico.

Questa prospettiva si pone in continuità con la mostra *Elles font l'abstraction* (agosto 2021 – aprile 2022), che ha offerto una panoramica esaustiva sull'Astrattismo al femminile, esplorandone le diverse declinazioni – dalla pittura alla scultura, dalla fotografia alla danza – e celebrando le opere di 106 artiste attive tra il 1860 e gli anni Ottanta. Ospitata al Centre Pompidou di Parigi (2021), al Museo Guggenheim di Bilbao (2021-2022) e successivamente al Centre Pompidou di Shanghai (2022), la mostra ha rappresentato un momento cruciale per restituire visibilità e riconoscimento alle artiste spesso escluse dai manuali di storia dell'arte.

A partire da queste premesse, il recente volume *Astratte. Nuove ricerche sull'astrazione delle donne tra avanguardia e neoavanguardia in Italia* (Di Raddo e Trevisan, 2023) approfondisce ulteriormente queste tematiche, riprendendo l'interrogativo posto da Linda Nochlin nel celebre articolo del 1971 *Why Have There Been No Great Women Artists?* (Nochlin, 1971). L'intento è quello di restituire centralità alle artiste che, con i risultati del loro lavoro, meritano di essere investigate e riconosciute all'interno del panorama storico-artistico.

L'obiettivo è comprendere come le donne artiste abbiano potuto riconoscere e affermare la propria identità in un contesto culturale e artistico che le ha storicamente relegate ai margini. La sfida, in questo caso, non si limita alla rivendicazione di un linguaggio autonomo, ma si estende al gesto di sovvertire e rielaborare il codice artistico dominante, plasmando nuovi significati all'interno di un sistema strutturalmente costruito per esaltare il potere maschile.

Alle radici della forma: il materiale oltre la superficie

Nel gennaio del 1970, la Sidney Janis Gallery di New York ospitò la mostra *String and Rope*,¹ una pietra miliare che mise in evidenza l'uso di materiali non convenzionali come fibre, corde e spaghi nell'arte del XX

¹ Vedi *String & Rope* (catalogo della mostra), Sidney Janis Gallery, New York, 7-31 gennaio 1970. Vedi anche Bitite Vinklers, "Review"; e Atirnomus, "String and Rope at Janis".

secolo. Inserita nei movimenti d'avanguardia della Process art e del Postminimalismo, l'esposizione presentava artisti come Robert Morris, Eva Hesse e Barry Flanagan, accanto a figure moderniste quali Marcel Duchamp e Jackson Pollock. Questo accostamento curatoriale ridefinì le opere basate sulle fibre come parte integrante dell'evoluzione della scultura moderna, prendendo le distanze dall'ambito marginalizzato dell'artigianato.

La mostra *String and Rope* ha segnato una svolta nell'uso di materiali non convenzionali, portando alla ribalta un artista e teorico come Robert Morris, che ha saputo reinterpretare il rapporto fra oggetto artistico e installazione in relazione a questi materiali. In questo contesto, Morris si è distinto per la sua capacità di esplorare il rapporto tra l'opera e lo spazio espositivo, un tema centrale nel Postminimalismo.

Morris esplora l'uso di forme essenziali, sufficientemente semplici da permettere alla loro gestalt di essere percepita immediatamente, offrendo allo spettatore un'esperienza diretta della loro essenza fisica. Pur riconoscendo l'importanza di aspetti quali forma, proporzioni, dimensioni e texture specifiche nell'influenzare le qualità intrinseche di un'opera, Morris sottolinea un elemento fondamentale: l'interazione tra la presenza fisica dell'oggetto e il suo ambiente espositivo (Riout, 2000, pp. 183-184). L'artista pone quindi l'accento su una dialettica che connette l'oggetto alla sua collocazione e al modo in cui questa condiziona la percezione dell'opera.

Tra il 1967 e il 1983, Morris sviluppò un'ampia serie di opere basate su un unico materiale: il feltro industriale. Questo periodo rappresenta una svolta significativa nella sua pratica artistica, in cui l'attenzione si concentra sul rapporto tra materia, forma e spazio. Già affermato come una figura centrale del minimalismo, Morris aveva esplorato temi come la fenomenologia della percezione e l'interazione fisica con lo spazio espositivo.

Tra il 1968 e il 1983, il lavoro di Morris con il feltro trovò ulteriori sviluppi in due installazioni ambientali prive di titolo, spesso definite come "scatter pieces". Queste opere, realizzate nel 1968, rappresentano un'estensione del suo interesse per il feltro e per le qualità materiali degli oggetti. La prima installazione, *Untitled (Threadwaste)*, consisteva in

cumuli di fili soffici e multicolori, all'interno dei quali erano sparsi specchi, tubi di rame, fili metallici e scarti di metallo. La seconda installazione combinava strisce di feltro con vari elementi metallici, sottolineando il dialogo tra materiali morbidi e rigidi, così come il rapporto tra ordine e casualità nella disposizione degli elementi nello spazio (Auther, 2009, p. 51).

Nel 1968, Morris consolidò ulteriormente il suo ruolo di teorico e artista di primo piano con la pubblicazione di un articolo fondamentale su "Artforum" intitolato *Anti Form* dal redattore della rivista, Philip Leider. Questo articolo apparve tra il terzo e il quarto capitolo della sua serie di saggi "Notes on Sculpture", che analizzava lo stato contemporaneo della scultura, e includeva riproduzioni di due opere in feltro: un lavoro piegato a terra e un pezzo della serie dei grovigli, *Tangle series* (Ivi, p. 55). Già all'epoca, Morris godeva di un ampio riconoscimento sia come scultore che come teorico. Poco prima della prima esposizione dei lavori in feltro, il critico Gregory Battcock aveva dichiarato che Morris non solo era lo scultore più importante del nostro tempo, ma anche un grande teorico ed estetologo contemporaneo (Battcock, 1978, p. 30).

La pubblicazione di *Anti Form* segnò un momento cruciale, poiché permise a Morris di definire i termini entro i quali i suoi lavori in feltro sarebbero stati recepiti. In tal modo, egli sottrasse il feltro alle letture convenzionali che, negli anni Sessanta e Settanta, tendevano a interpretare materiali come le fibre attraverso un'ottica svalutante, giudicandoli come "non intellettuali", "ordinari", "decorativi" o "femminili".

In *Anti Form*, Morris non si limitò a sfidare le convenzioni del minimalismo – come la regolarità geometrica – ma partecipò anche a un più ampio dibattito intellettuale che, negli anni Sessanta, stava contestando il formalismo greenberghiano. Quest'ultimo privilegiava l'otticità dell'arte, ossia la sua capacità di produrre un effetto puramente visivo e cerebrale, svincolato dai materiali e dai processi utilizzati per la creazione dell'opera. Nel formalismo, l'enfasi sui materiali e sui processi, tipica dell'artigianato, era considerata un ostacolo da transcendere per raggiungere l'ideale di autonomia artistica.

Morris, tuttavia, riuscì a inserire il suo utilizzo del feltro in una più ampia narrazione teorica che sfidava questa concezione formalista, spostando

l'attenzione dall'autonomia dell'opera al potenziale espressivo e concettuale della materia stessa. In questo modo, egli aprì la strada a una nuova centralità della materialità nell'arte contemporanea, enfatizzando il valore intrinseco dei materiali e dei processi come elementi fondamentali del linguaggio artistico.

Materie prime, memorie vive

L'associazione tradizionale del femminile con la materialità affonda le sue radici in un'origine complessa, in cui l'etimologia offre uno degli esempi più eloquenti. I termini *mater* e *matrix* (utero) stabiliscono un legame diretto tra la materia e la dimensione della riproduzione, richiamando una dinamica simbolica che attribuisce all'uomo il ruolo di fornire la forma, mentre alla donna spetterebbe la materia. Questa distinzione non si limita alla mera riproduzione biologica, ma si estende al concetto stesso di "materia", come sostanza originaria da cui si generano le cose. In latino, il termine "materia" denota non solo il legno grezzo destinato a diventare strumento, ma anche tutto ciò che costituisce il nutrimento, un'estensione del corpo materno. In questo contesto, la materia acquisisce una valenza non solo ontologica, ma anche epistemologica: essa è portatrice di un potenziale generativo e compositivo, in quanto fornisce il principio stesso di intelligibilità.

Un esempio emblematico di questa trasformazione è rappresentato dalla Biennale di Losanna, che per oltre trent'anni, dal 1962 al 1995, ha rappresentato un punto di riferimento internazionale per la ricerca e la sperimentazione nel campo dell'arte tessile. Inizialmente, durante la prima edizione (giugno - settembre 1962), l'evento si era concentrato sull'arte murale, privilegiando il dialogo con l'architettura. Tuttavia, la vera svolta avvenne con la quarta edizione (giugno - settembre 1969), in cui si superò l'idea tradizionale di arazzo come elemento decorativo a parete, aprendo la strada a nuove sperimentazioni.

L'opera tessile cominciò ad essere concepita come elemento spaziale a tutti gli effetti, capace di riempire l'ambiente e di creare una relazione sensoriale e tattile con lo spettatore. Gli intrecci e i frammenti di fibre esibivano le loro potenzialità materiali in modo inedito, mettendo in evidenza superfici ruvide e lisce, trasparenze e opacità, creando masse dotate di una forte presenza plastica.

Come ha mostrato Elizabeth Otto nel suo studio sul Bauhaus, l'esperienza tattile e sensoriale della materia non si esaurisce in una questione tecnica, ma assume un valore conoscitivo e persino emancipativo. Nella pedagogia di László Moholy-Nagy, la "verità del materiale" costituiva un principio operativo che ridefiniva il rapporto tra forma e processo, ponendo il corpo e la percezione al centro dell'apprendimento artistico (Otto, 2019, pp. 90-92). Tale approccio, intrecciando esperienza e pensiero, anticipa quella rinnovata attenzione alla dimensione corporea e processuale che caratterizzerà la svolta dell'arte tessile a partire dagli anni Sessanta.

Questa trasformazione, oltre a confermare la versatilità del tessile, sancì il suo ruolo di medium autonomo, in grado di riconfigurare il linguaggio artistico contemporaneo attraverso la valorizzazione della materia e dei processi creativi (Giordano, 2012, pp. 68-69).

Tra gli esiti più significativi della trasformazione dell'arte tessile in un linguaggio autonomo si colloca l'opera di Magdalena Abakanowicz, figura di spicco di questa fase storica. L'opera di Abakanowicz sintetizza molti degli elementi analizzati, collocandosi in un periodo cruciale per l'arte tessile, che conquista piena legittimità e rilevanza a livello internazionale. Parallelamente, questo processo segna il riconoscimento del ruolo centrale delle artiste che, come Abakanowicz, pongono la pratica tessile al centro della propria ricerca, contribuendo a ridefinire i confini tra arte, materia e spazio.

Magdalena Abakanowicz appartiene a una generazione di artisti profondamente influenzata dall'esperienza della guerra, un evento che ha plasmato il suo immaginario artistico. La sua poetica si radica nella percezione infantile della realtà, in particolare del mondo naturale, e nel potere dell'immaginazione, che diventa per lei uno strumento essenziale per evadere da contesti oppressivi e spesso segnati dal dolore (Abakanowicz, 1988, pp. 13-14).

Abakanowicz inizia il suo percorso artistico come pittrice, ma presto si avvicina al tessile, attratta dalla sua dimensione tattile e dalla possibilità di utilizzare materiali naturali e di scarto, come le corde di sisal. Questo approccio emerge già nel 1962, quando presenta alla Biennale di Losanna l'arazzo *La composition des formes blanches*, in cui la materia

diventa protagonista assoluta dell'opera. Negli anni successivi, la sua pratica evolve verso una dimensione più scultorea, culminando nella creazione degli *Abakans*, opere monumentali che trasformano il tessile in un medium artistico immersivo e sensoriale. Questi lavori, che prendono il nome dal cognome dell'artista, rappresentano una sintesi tra materia, forma e spazio, proponendo il tessile come un luogo da esperire. Il celebre *Abakan*, con la sua struttura imponente simile a un bozzolo, è realizzato con la tecnica dell'alto liccio e sospeso al soffitto tramite ganci, configurazione che trasforma il tessuto in una scultura ambientale che ridefinisce lo spazio e offre un'esperienza sensoriale avvolgente, segnando un punto di svolta nell'arte contemporanea.

Senza entrare nel dettaglio delle molteplici posizioni critiche che circondano la sua opera, resta evidente come Magdalena Abakanowicz abbia giocato un ruolo determinante nel conferire al tessuto una nuova dignità, elevandolo a materiale nobile e capace di dialogare con i linguaggi più avanzati dell'arte contemporanea.

Dal Femmage al filo: la riappropriazione femminista del tessile

Come Whitney Chadwick evidenzia in un passaggio cruciale di *Women, Art and Society* l'introduzione di materiali e tecniche non convenzionali nell'arte degli anni Settanta, combinata con una crescente consapevolezza femminista delle connessioni tra certi processi creativi e le tradizioni culturali delle donne, ha avviato una riflessione critica sulle gerarchie del sistema artistico (Chadwick, 1990). Questo dibattito ha portato molti interrogativi che mettevano in evidenza quanto fosse radicata la separazione tra arte e artigianato, una distinzione che, pur essendo stata in parte erosa, continuava a influenzare il riconoscimento delle opere realizzate con materiali tradizionalmente associati alla sfera domestica. Alcune artiste abbracciarono con determinazione il processo strutturale del tessuto, altre invece cercarono di abbattere del tutto questa dicotomia. La mostra *Deliberate Entanglements* del 1971, organizzata presso la University of California Los Angeles Gallery, rappresentò un momento di svolta, portando le opere di Claire Zeisler, Sheila Hicks, Leonore Tawney e Magdalena Abakanowicz al centro di un dibattito critico internazionale. Tuttavia, anche in quel contesto, le tensioni tra l'estetica del tessile e la sua collocazione tra arte e artigianato rimasero irrisolte, segnalando quanto fossero complesse e

stratificate queste problematiche (Ivi, pp. 362-363). L'utilizzo del tessuto, dunque, andava ben oltre la mera scelta materiale: diventava simbolo di una sfida alle narrazioni consolidate della storia dell'arte e si poneva come manifesto di una visione artistica che cercava di conciliare gesto iconoclasta e ricerca di nuovi significati. La critica al sistema visivo dominante non era solo un atto teorico ma anche una pratica estetica che, partendo dalla materia, rifiutava di sottostare a rigide gerarchie culturali. Numerosi episodi di questo periodo testimoniano una ribellione che elegge il tessuto a simbolo di una rinnovata identità femminile.

Tra gli esempi più emblematici di questo processo di valorizzazione del filo come mezzo di autoaffermazione emergono le opere di due artiste femministe americane, Miriam Schapiro e Judy Chicago. Accanto a loro, figure come Harmony Hammond e l'afroamericana Faith Ringgold hanno utilizzato il linguaggio tessile per articolare una profonda rivendicazione sociale, razziale e di genere, trasformando il medium in uno strumento di denuncia e riscrittura culturale.

Miriam Schapiro, nata in Canada nel 1923 e trasferitasi a New York nel 1951, si inserisce inizialmente nel contesto dell'Espressionismo Astratto, una corrente che influenza profondamente i suoi primi lavori pittorici. In questa fase, l'artista sviluppa una cifra stilistica distintiva, declinando il linguaggio gestuale caratteristico del movimento in una modalità più intima e meditativa, dove le ampie pennellate sembrano fondersi con sottili e raffinati richiami alla dimensione organica e naturale (Giordano, 2012, p. 106).

Progressivamente, la ricerca pittorica di Miriam Schapiro si orienta verso una progressiva semplificazione formale, abbandonando la carica emotiva e gestuale dell'Espressionismo per privilegiare una composizione visiva caratterizzata da un rigore strutturale di matrice geometrica. In opere come *OX* (1967) e le sue varianti del 1968, l'artista costruisce immagini in cui bande di colore si articolano in configurazioni che richiamano solidi geometrici, tra cui la figura della X, intrisa di valenze simboliche e capace di evocare, con sottile allusività, la corporeità e la dimensione identitaria del femminile (Ibidem).

Parallelamente alla maturazione di una consapevolezza sempre più profonda della dimensione femminile, Miriam Schapiro rivoluziona la

propria pratica artistica, introducendo elementi tradizionalmente associati alla sfera domestica e artigianale, come il ricamo, il cucito e l'uso delle stoffe. In questa prospettiva, rivaluta il valore dei pattern decorativi, storicamente relegati a un ruolo subordinato nell'ambito delle gerarchie estetiche moderniste. Lungi dall'essere meri ornamenti, questi motivi assumono una funzione strutturale e simbolica nelle sue opere, ponendosi al centro di una strategia visiva che sfida i canoni consolidati dell'arte alta.

A partire dal 1972, Miriam Schapiro concepisce i *Femmage*, una nuova tipologia artistica il cui nome, derivante dalla fusione di *femme* (o *feminine*) e *collage*, riflette la volontà di combinare pratiche tradizionalmente associate alla sfera femminile con le modalità espressive del modernismo. Queste opere si configurano come intricate composizioni in cui motivi geometrici e forme fluide si intersecano con pittura acrilica e frammenti tessili, dando vita a un vocabolario visivo innovativo, capace di unire un'immediata potenza espressiva a una complessa stratificazione simbolica.

Schapiro teorizza il *Femmage* come una forma artistica connotata da precise caratteristiche, strettamente legate al vissuto e alla cultura femminile. L'opera deve essere realizzata da una donna e fondarsi su esperienze intime, ma al contempo essere in grado di celebrare eventi sia pubblici che privati. Il tessuto, insieme ad altre tecniche artigianali come il ricamo, costituisce un elemento essenziale, contribuendo a ridefinire la gerarchia tra materiali "nobili" e "minori". Inoltre, l'opera deve presentare un carattere diaristico, in cui si intrecciano sequenze narrative e iconografie riconoscibili, includendo fotografie, frammenti stampati e motivi decorativi che bilanciano l'astrazione formale e il figurativo. Infine, il *Femmage* non si limita a un'esistenza estetica, ma aspira a possedere una funzione pratica, riaffermando così il legame profondo tra arte, artigianato e dimensione quotidiana.

Come sottolinea Martina Corgnati, il movimento «si contrappone frontalmente all'estetica minimalista, allora dominante, accusata di maschilismo, nazionalismo e chiusura nei confronti della storia e delle culture 'altre'. Proprio rifacendosi a modelli extraoccidentali, per esempio islamici o orientali, le artiste di Pattern e Decoration individuano forme nuove» (Corgnati, 2004, p. 188).

Tessuti e identità: un linguaggio senza confine

Questo processo di riscoperta del tessile come linguaggio artistico e simbolo di autoaffermazione non può essere pienamente compreso senza un'indagine più ampia sul ruolo della subalternità e della pluralità culturale nella definizione dell'identità femminile. Come sottolinea Lidia Curti in *La voce dell'altra: scritture ibride fra femminismo e post-coloniale* (Curti, 2006), l'alterità femminile è spesso accostata a quella coloniale, con entrambe relegate ai margini di un sistema culturale che privilegia le voci dominanti e normalizza le gerarchie. Curti invita a considerare la liminalità femminile attraverso figure che vivono tra culture, protagoniste di una diaspora identitaria che è al tempo stesso etnica e culturale. Questa prospettiva non solo apre uno spazio interstiziale, quello del "tra", ma consente di sovvertire le gerarchie disciplinari e culturali tradizionali, creando un terreno fertile per l'analisi transculturale e transdisciplinare (Ivi, p. 11).

In questo scenario, emerge l'opera di Maria Lai, che traduce questa condizione di liminalità in un linguaggio artistico profondamente simbolico. La presenza di Maria Lai in questo percorso non risponde a una logica meramente cronologica, ma genealogica. La sua ricerca consente infatti di comprendere come il linguaggio del tessile, dopo la stagione delle sperimentazioni materiche e processuali degli anni Sessanta e Settanta, si sia progressivamente aperto a una dimensione simbolica e relazionale.

Se artiste come Magdalena Abakanowicz avevano esplorato la materia come campo di esperienza fisica e percettiva, Lai ne fa il punto di partenza per una riflessione sul legame tra memoria, identità e comunità. La sua opera si iscrive così in una linea di continuità che, dalla concezione bauhausiana della creazione artistica come esperienza incarnata e vitale — "a mode of being in the world" attraverso cui ridefinire la propria identità e la relazione con l'altro (Otto, 2019, pp. 82,83) — conduce alla verità del gesto: un atto che unisce la pratica del fare a quella del narrare.

Maria Lai inizia il suo percorso come pittrice astratta ma ben presto si avvicina al medium tessile. La tessitura per Lai è un atto simbolico che rappresenta la trama stessa delle relazioni umane: «l'opera d'arte è

prodotta in solitudine, ma è sedimento di culture accumulate in millenni di esperienze collettive, essa parte dal materiale da costruzione, non dall'autore: non è autobiografia; l'arte di oggi cerca antiche energie, quelle del tempo in cui si viveva nella dimensione magica» (Cuccu, 2002, pp. 49-50).

In questa cornice, anche la pratica artistica di Teresa Lanceta si colloca come esempio emblematico di una lotta che abbraccia l'intersezionalità e riconosce l'importanza di dialogare con culture "altre". Se in Maria Lai il gesto del tessere si configura come un atto di connessione e di memoria, in Teresa Lanceta esso si apre a una dimensione più esplicitamente interculturale e collettiva. In entrambe, tuttavia, permane quella concezione del fare come pratica incarnata e conoscitiva che, come ha sottolineato Elizabeth Otto, al Bauhaus si traduceva in un processo di costruzione del sé attraverso l'esperienza materiale e la relazione con l'altro (Otto, 2019, pp. 82-85).

Nata a Barcellona nel 1951, Lanceta ha fatto del tessile il centro del proprio linguaggio artistico, attingendo in particolare alle tradizioni tessili nomadi e all'eredità marocchina. Il suo lavoro non si limita a recuperare tecniche e motivi ancestrali, ma si pone come un atto di resistenza contro le dicotomie che separano arte alta e arti applicate, identità individuali e collettive, Occidente e culture extraeuropee. Attraverso il tessere, un gesto antico e profondamente radicato nella materialità del quotidiano, Lanceta ridefinisce il ruolo dell'arte come strumento di connessione e trasformazione, riconciliando il sapere artigianale con una visione contemporanea e universalistica.

Conscia della sottovalutazione che esiste nel mondo dell'arte verso il tappeto e i tessuti, i critici stessi distinguono il lavoro di Teresa Lanceta dalla cosiddetta "arte tessile" e lo relazionano alle "belle arti". Così, nel catalogo della sua mostra del 1987 presso la Caja de Ahorros di Alicante e Murcia, Juan Manuel Bonet scriveva che, di fronte alla tediosità che rappresentava, e che ancora rappresenta la dematerializzazione dei tappeti, l'opera di Lanceta si mostrava di grande bellezza e interesse formale ed estetico, collegando le tradizioni a cui si ispira con l'arte moderna, come facevano le avanguardie (Bonet, 1987, p. 1).

La sua opera si ispira alle culture nomadi, specialmente alla tradizione tessile marocchina. Teresa Lanceta, nel vedere che il tappeto contemporaneo che tanto la affascinava era stato relegato a qualcosa di minore, ha cercato una via personale, quella di rivolgersi alle tradizioni in cui il tessile, come altre forme di artigianato, era ancora qualcosa di vivo e altamente apprezzato.

Secondo Lanceta, esiste un linguaggio autonomo, proprio, peculiare, ermetico, tessile, che racconta una comunità, una cultura e un'arte (Lanceta, 2000). Si può osservare che Teresa Lanceta non è un'artista preoccupata per l'originalità o il significato dell'individualità, poiché a prima vista è difficile distinguere le sue opere da quelle marocchine. Per lei, il tessile marocchino è di grande interesse per l'arte tessile contemporanea e vuole mostrarlo. Teresa Lanceta non si definisce né pittrice né tessitrice, è una questione che non le interessa, utilizza semplicemente la sua posizione nel mondo dell'arte per indagare, attraverso una tecnica tradizionale e ancestrale, sull'identità e sulle origini degli altri, e così di se stessa, senza dimenticare che questa tecnica del tessuto in tappeto è totalmente legata al mezzo pittorico.

Merita particolare attenzione l'intervista a Teresa Lanceta condotta da Nuria Enguita, pubblicata su *Concreta* nell'autunno del 2013, in cui l'artista approfondisce con straordinaria lucidità il significato del tessere inteso come processo creativo e collettivo, intrinsecamente connesso alla dimensione culturale e comunitaria.²

Nel corso dell'intervista, l'artista riflette sul significato del tessere e sul ruolo cruciale che ha avuto nella sua vita, sottolineando come il tessuto non si limiti a essere una semplice tecnica artigianale, ma rappresenti una manifestazione profondamente umana di un sapere ancestrale. Per Lanceta, il tessere è un mezzo per partecipare a un atto collettivo e silenzioso, radicato nella storia dell'umanità e capace di rivelare il legame intimo tra il lavoro manuale e la dimensione culturale universale.³

² https://www.teresalanceta.com/escritos/escritos-vvaa/el-arte-como-codigo-abierto-entrevista-a-teresa-lanceta-por-nuria-enguita_211 consultato in data 10/1/2024.

³ Ibidem.

Un altro aspetto fondamentale del suo lavoro è il rapporto inscindibile tra immagine e supporto, poiché nel tessuto questi due elementi si costruiscono simultaneamente, senza margine di errore né possibilità di cancellazione.

In questa prospettiva, il lavoro di Teresa Lanceta si configura come un esempio paradigmatico di rifondazione del linguaggio artistico, in cui immagine e supporto non sono elementi distinti ma entità che si costruiscono simultaneamente, instaurando un dialogo tra tradizione e innovazione.

Come osserva Paparoni nel suo riferimento alle opere di Stephan, la superficie diventa «luogo per una rifondazione del linguaggio», in cui l'idea di vuoto non implica negazione, ma rappresenta uno spazio di rigenerazione, in grado di conciliare analisi e sintesi, identico e diverso (Paparoni, 1994, p. 59).

Questa integrazione di opposti – rigore analitico e valore simbolico, individuale e collettivo – così come l'idea di regolarità e scansione, rende il lavoro di Teresa Lanceta un esempio di come il gesto artistico possa porsi come ponte fra la tradizione e la contemporaneità.

Tali esiti si innestano all'interno di una genealogia più ampia, erede delle riflessioni dei membri di Supports/Surfaces, le cui esplorazioni sulla superficie, sulla natura del materiale e sul rapporto tra arte e contesto hanno posto le basi per ridefinire il ruolo dell'arte come strumento di connessione culturale e trasformazione sociale. Lanceta raccoglie questa eredità e la amplifica, utilizzando la materialità come un veicolo per creare un linguaggio artistico che intreccia memoria collettiva, identità culturale e una prospettiva profondamente contemporanea.

Un esempio parallelo che arricchisce questa riflessione è l'opera di Renata Boero, in cui la ripetizione regolare del gesto e del segno diventa elemento fondante del processo creativo (Cimò, 2023, p. 23). Nei suoi Cromogrammi, grossi teleri portati a ebollizione con pigmenti naturali, il procedimento stesso, così come i materiali scelti, emerge sulla superficie dell'opera, rendendosi visibile e assumendo il ruolo di protagonista. Le trasformazioni della materia – dai pigmenti naturali ai segni impressi – documentano il dialogo tra l'artista e il processo creativo e svelano una

narrazione che combina temporalità, memoria e l'energia intrinseca dei materiali. La superficie dell'opera si trasforma così in uno spazio vivo, in cui gesto e materia convergono per raccontare un'esplorazione che supera le tradizionali gerarchie tra forma e contenuto. In questa prospettiva, il tessile non è semplicemente un medium, ma un luogo di convergenza in cui la storia e l'identità si intrecciano per costruire un linguaggio capace di dialogare con il passato e proiettarsi verso un futuro inclusivo e universale.

Bibliografia

Abakanowicz, M. (1988), *Exhibition Catalogue*, CSW Ujazdowski, Budapest.

Aiello, G. (2013), *Fra abiezione e stilizzazione: Corpi femminili, corpi lesbici e corpi queer nella comunicazione visiva globale*, "AG About Gender – Rivista Internazionale di Studi di Genere", Genova.

Auther, E. (2009), *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Battcock, G. (1978), *Robert Morris*, Praeger, New York.

Bonet, J. M. (1987), *Teresa Lanceta*, Sala de Exposición de la CAM, Alicante.

Butler, J. (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Londra.

Butler, J. (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, Londra.

Calvo Serraller, F. (2000). *El hilo del arte*, "Tejidos marroquíes. Teresa Lanceta", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Chadwick, W. (1990), *Women, Art, and Society*, Thames & Hudson, Londra.

Cimò I. (2023), *Astrazione processuale e materica nei Cromogrammi di Renata Boero*, "Astratte. Nuove ricerche sull'astrazione delle donne tra avanguardia e neoavanguardia in Italia", Electa, Milano.

Corgnati, M. (2004), *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Paravia Bruno Mondadori, Milano.

Cuccu, G. (a cura di, 2002), *Come un gioco*. Nuoro, Man Museo d'Arte Provincia di Nuoro.

Curti, L. (2018), *La voce dell'altra: Scritture ibride fra femminismo e post-coloniale*, Meltemi, Roma.

Di Raddo, E. & Trevisan, B. (a cura di, 2023), *Astratte. Nuove ricerche sull'astrazione delle donne tra avanguardia e neoavanguardia in Italia*, Electa, Milano

Enguita, N., Lanceta, T., Morey, M., Soh Bejeng Ndikung, B., & Vallés Vilchez, L. (2022), *Tejer como código abierto*. Concreta, Valencia.

Giordano, M. (2012), *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea*, Postmedia Srl, Milano.

Greenberg, C. (1961), *Art and Culture*, Beacon Press, Boston.

Greenberg, C. (1986), *The Collected Essays and Criticism*, University of Chicago Press, Chicago.

Gouma-Peterson, T. (1999), *Miriam Schapiro: Shaping the Fragments of Art and Life*, Harry N. Abrams Inc., New York.

Lanceta, T. (2000), *Tejidos marroquíes*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Ville des Arts, Madrid.

Karmel, P. (2021), *L'arte astratta. Una storia globale*, Einaudi, Torino.

Lippard, L. (1995), *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*, The New Press, New York.

Lonzi, C. (1970), *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Baldini & Castoldi, Milano.

Lonzi, C. (2010), *Autoritratto*, Et al./Edizioni, Milano.

Meyer, M., & Schapiro, M. (1977-78), *Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled*, "Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics", New York, 4 voll.

Morris, R. (1966), *Notes on Sculpture*, "Artforum", ottobre.

Nochlin, L. (1971), *Why Have There Been No Great Women Artists?*, "ArtNews", 69(9), pp. 22-39, 67-71.

Otto, E. (2019), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, Bloomsbury Publishing, Londra.

Paparoni, D. (1994). *L'astrazione ridefinita*, Tema Celeste, Siracusa.

Parker, R. (2019), *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. Bloomsbury Publishing, Londra.

Parker, R., & Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Routledge, Londra.

Poli, F. (2014), *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari.

Rigoni A. (a cura di, 2017), *Pittura analitica: origini e continuità*, FerrarinArte, Legnago / Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Riout, D. (2002), *L'arte del ventesimo secolo*, Einaudi, Torino.

Abstract

Le sperimentazioni artistiche emerse tra gli anni Sessanta e Settanta – dal Postminimalismo e Antiform alla Pittura Analitica e alle ricerche di gruppi quali Supports-Surfaces – hanno innescato una radicale ridefinizione dei parametri estetici e materici della produzione artistica. Studi fondamentali, situati al crocevia tra storia dell'arte e teoria femminista, come quelli di Rozsika Parker e Griselda Pollock, hanno sottolineato come i concetti di arte e valore artistico siano il prodotto di costruzioni sociali, profondamente radicate in dinamiche culturali e istituzionali. In questo contesto di ridefinizione dei paradigmi formali e simbolici, l'astrattismo tessile si inserisce all'interno di sviluppi contemporanei, quali l'intersezione tra arte astratta e pratiche installative, in relazione all'arte tessile. Sono proposti alcuni casi studio e occasioni espositive che hanno posto l'attenzione sul rapporto tra le coordinate teoriche della seconda stagione dell'astrattismo e il suo impatto sulle pratiche artistiche contemporanee. Attraverso l'appropriazione di tecniche tradizionalmente marginalizzate, le artiste non solo ampliano il vocabolario dell'astrattismo, ma ridefiniscono il valore simbolico e culturale dei materiali stessi, trasformandoli in strumenti per affermare e costruire la propria identità, in chiave sia individuale che collettiva.

PAROLE CHIAVE: Astrazione, Gender studies, Femminismi, Arte tessile, Materialità

Artistic experiments that emerged between the 1960s and 1970s — from Postminimalism and Antiform to Analytical Painting and the research of groups like Supports-Surfaces — triggered a radical redefinition of the aesthetic and material parameters of artistic production. Foundational studies at the intersection of art history and feminist theory, such as those by Rozsika Parker and Griselda Pollock, highlighted how the concepts of art and artistic value are products of social constructions deeply rooted in cultural and institutional dynamics. In this context of redefining formal and symbolic paradigms, textile abstraction positions itself within contemporary developments, including the intersection of abstract art and installation practices in relation to textile art. Case studies and exhibitions are presented, focusing on the relationship between the theoretical coordinates of the second wave of abstraction and its impact on contemporary artistic practices. Through the appropriation of traditionally marginalized techniques, female artists not only expand the vocabulary of abstraction but also redefine the symbolic and cultural value of materials, transforming them into tools for asserting and constructing their identity on both an individual and collective level.

KEYWORDS: Abstraction, Gender Studies, Feminisms, Textile Art, Materiality

carlomgiorgia@gmail.com

Copyright © 2024 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>