

Tapestries, fibres, carpets: metamorphosis of textiles. Donzelli - Buren - Feldmann - Schlesinger - Monk

Paolo Bolpagni

The twentieth century has freed textile art from its original use and from the exclusive practise of traditional techniques, allowing a multiplicity of applications and mixtures. Yarns, warps, meshes, fibres, ropes, wefts made of metal or plastic materials constituted the basic elements for the creation of very different art productions: installations, assemblages and even works of difficult statutory definition. Nevertheless, the noble practice of tapestry, which continues to be frequented, with interesting and original results, by some valuable artists, has resisted. Among these is Maurizio Donzelli (Brescia, Italy, 1958), who in this exhibition has set up the Salone d'onore of Villa Olmo with his creations, in a manner already partly experimented in 2017 in the Gonzaga palace in Mantua, in 2015 in Rome at Palazzo Altemps and in 2012 at the Fortuny Museum in Venice. A man of vast culture, steeped in philosophical awareness, Donzelli conceived his tapestries as palimpsests of images, taking up decorative details of ancient fabrics – those of the medieval era of the Musée de Cluny in Paris and, more recently, the masterpieces of the Castello Sforzesco in Milan, executed on drawings by Bramantino – and subjecting them to an elaboration process that doubles them specularly, amplifies, expands and manipulates them, transforming a stylized fragment into an unpublished motif that will be the protagonist of the graphic design of a new tapestry, then woven in a workshop in Flanders, near Gent. The work, however, is truly completed only in the exhibition, thanks to the dialogue that is generated with the space, in an overall installation that encloses in a single organism the various pieces that compose it.

The fibre that for Donzelli is still textile, in *Triptyque électrique - Vert* and *Boîte à LED rayée pour monochrome* by Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, 1938) is optical. As early as the 1970s, the French artist pioneered the use of this luminescent technological material, consisting of polymeric or glassy filaments. He himself recalled, in an interview given on the occasion of the retrospective exhibition held a few months ago at GAMEC in Bergamo (Italy), that these were the first prototypes produced, whose diameter reached a few tens of micrometers: the thickness of a hair. «With the thinnest optical fibers it was possible to work almost as if they were textile fibres, cotton or linen»¹, creating a flat surface. Such a fascinating *medium* stimulated Buren's imagination, which has continued until today to develop its formal and expressive faculties in works of strong suggestion and disarming simplicity. A distinctive sign of his art are the primary and secondary colours and the alternating vertical lines; through these few elements the observer is invited to reflect on the perception of space, altered in the notions of perspective and three-dimensionality, and to reinvent it. Daniel Buren's stripes, which have become an authentic paradigm of Minimalism, are not just a formal choice, but a method: a new radical attitude that matured in him around 1965-1966, when he abandoned geometric abstraction in favour of a "repetition of difference" – at the beginning they were industrially manufactured fabrics, used for awnings, covered with vertical black or red stripes – with a conceptual flavour, but without predetermined theses and meanings.

Almost the same age as Buren, but more "political", is the German Hans-Peter Feldmann (Düsseldorf, 1941), who, since the 1960s, has placed reflection on the reproducibility of the work and the fetishism of uniqueness at

¹ Silvia Conta, *Daniel Buren alla GAMEC, con le opere in fibra ottica. Intervista all'artista [Daniel Buren at GAMEC, with optical fiber works. Interview with the artist]*, in «Exibart», July 9th, 2020, <https://www.exibart.com/opening/daniel-buren-alla-gamec-con-le-opere-in-fibra-ottica/>, consulted on 9th November 2020.

the centre of his poetics: by creating an undeclared quantity of examples and refusing to date them, he questions the very notion of the original and ironizes the myth of the artist-genius, necessary for a market system subject to not too veiled criticism. Another common thread is represented by the collection and archiving of images of disparate origin (newspaper clippings, postcards, photographs of paintings and sculptures), which Feldmann uses to give shape to what he calls “booklets” and “collections”. The idea is to recontextualise common objects by giving them new connotations and meanings. The first time I came across his work I was struck by the work *Curtain*, a sort of drape hanging on the wall, behind which there was nothing, an allusion to the inconsistency of the world of entertainment (or the world *tout court*). The *Orientalischer-Teppich* on display at Villa Olmo is a desecrating *bricolage* in which Feldmann also demythologises the fascination of the Orient, putting together a cheap pseudo-Persian or turquoise carpet, obviously fake, and a dozen or so coloured plastic reproductions of animals which, in the imagination of a European, are the emblem of the exotic: the tiger, the elephant, the crocodile, the rhinoceros, the giraffe, the lion... The difference in scale between the small size of these “beasts” and the (fake) fabric on which they are laid generates a comic-grotesque short-circuit, which in reality is a further step in the process of unmasking the weakness of our cultural security – the veil that hides nothing, to link us back to *Curtain* – which Feldmann has always carried out.

From following generations, but with not dissimilar behaviour and imprint, are the Israeli Ariel Schlesinger (Jerusalem, 1980) and the Englishman Jonathan Monk (Leicester, 1969), who work individually but also sometimes in collaboration, as in the case of the diptych on display at Villa Olmo, which consists of two carpets each faithfully reproducing the torn page of a catalogue in their design. A catalogue of carpets. There is humour, there is taste for the absurd, there is witty subtlety. For both of them is central the

attention to objects of domestic use and consumption, to ordinary situations, which are transformed – through alterations due to the intrusion of unexpected elements or circumstances – into revealing events of an underlying disillusionment, of a tension, which causes, so to speak, a rift in the fabric of our everyday life: a gap that leads us into the disregarded (if not disturbing), giving rise to a metamorphosis of the usual perception. Schlesinger, moreover, is known for his works obtained by rolling up oriental carpets and burning them on the fire for many hours, and then unrolling what remains of them in the exhibition space. It is a strategy of re-meaning through deconstruction, in this case physical. The method, from a conceptual point of view, is also typical of Monk's *modus operandi*, who likes to appropriate objects by intervening to transform them into new entities, allowing the viewer to make surprising discoveries with something apparently familiar. After all, it is still a demystification of the creative process. The two *Carpets* thus seem to be repetitive imitations, while they bring about a radical modification, which is semantic before it is phenomenal.

Arazzi, fibre, tappeti: metamorfosi del tessile. Donzelli - Buren - Feldmann - Schlesinger - Monk

Paolo Bolpagni

Il XX secolo ha affrancato l'arte tessile dalla sua originaria destinazione d'uso e dall'esclusivo ricorso alle tecniche tradizionali, consentendo una molteplicità di utilizzi e commistioni. Filati, orditi, maglie, fibre, corde, trame di metallo o di materiali plastici hanno costituito gli elementi-base per la realizzazione di opere diversissime: installazioni, assemblaggi e anche lavori di ardua definizione statutaria. Nondimeno, ha resistito la nobile pratica dell'arazzo, che continua a essere frequentato, con esiti interessanti e originali, da alcuni artisti di valore. Fra questi è da annoverare Maurizio Donzelli (Brescia, 1958), che in questa mostra ha allestito con le sue creazioni il Salone d'onore di Villa Olmo, secondo una modalità in parte già sperimentata nel 2017 nella reggia dei Gonzaga a Mantova, nel 2015 a Roma a Palazzo Altemps e nel 2012 al Museo Fortuny di Venezia. Uomo di vasta cultura, intriso di consapevolezza filosofica, Donzelli concepisce i propri arazzi come palinsesti di immagini, riprendendo dettagli decorativi di antichi tessuti – quelli d'epoca medievale del Musée de Cluny di Parigi e, più di recente, i capolavori del Castello Sforzesco di Milano, eseguiti su disegni del Bramantino – e sottoponendoli a un processo di elaborazione che li raddoppia specularmente, li amplifica, li espande e manipola, trasformando un frammento stilizzato in un motivo inedito che sarà protagonista del progetto grafico di un nuovo arazzo, poi tessuto in un laboratorio delle Fiandre, vicino a Gent. L'opera, però, si completa davvero soltanto nell'esposizione, grazie al dialogo che viene a generarsi con lo spazio, in un'installazione complessiva che racchiude in un unico organismo i vari pezzi che la compongono.

La fibra che per Donzelli è pur sempre tessile, nel *Triptyque électrique - Vert* e nella *Boîte à LED rayée pour monochrome* di Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, 1938) è ottica. L'artista francese è stato pioniere, già negli anni Settanta, dell'utilizzo di questo materiale tecnologico luminescente, costituito da filamenti polimerici o vetrosi. Lui stesso ha ricordato, in un'intervista rilasciata in occasione della mostra retrospettiva di pochi mesi fa alla GAMeC di Bergamo, che si trattava dei primi prototipi prodotti, il cui diametro arrivava a poche decine di micrometri: lo spessore di un capello. «Con le fibre ottiche più sottili era possibile lavorare quasi come se fossero fibre tessili, cotone o lino»², creando una superficie piatta. Un *medium* così affascinante stimolò la fantasia di Buren, che ha proseguito fino a oggi a svilupparne le facoltà formali ed espressive in opere di forte suggestione e disarmante semplicità. Segno distintivo della sua arte sono i colori primari e secondari e le righe verticali alternate; attraverso questi pochi elementi l'osservatore è invitato a riflettere sulla percezione dello spazio, alterato nelle nozioni di prospettiva e tridimensionalità, e a reinventarlo. Le strisce di Daniel Buren, assurte ad autentico paradigma del Minimalismo, non sono solamente una scelta formale, bensì un metodo: una nuova attitudine radicale che maturò in lui attorno al 1965-1966, quando abbandonò l'astrazione geometrica a vantaggio di una "ripetizione della differenza" – all'inizio erano tessuti di fabbricazione industriale, impiegati per le tende da sole, ricoperti da righe verticali nere o rosse – dal sapore concettuale, ma priva di tesi e significati predeterminati. Quasi coetaneo di Buren, ma più "politico", è il tedesco Hans-Peter Feldmann (Düsseldorf, 1941), che fin dagli anni Sessanta ha posto al centro della propria poetica la riflessione sulla riproducibilità dell'opera e sul feticismo dell'unicità: realizzando una quantità non dichiarata di esemplari e rifiutandosi

² Silvia Conta, *Daniel Buren alla GAMeC, con le opere in fibra ottica. Intervista all'artista*, in «Exibart», 9 luglio 2020, <https://www.exibart.com/opening/daniel-buren-alla-gamec-con-le-opere-in-fibra-ottica/>, consultato in data 9 novembre 2020.

di datarli, mette in discussione la nozione stessa di originale e ironizza sul mito dell'artista-genio, necessario a un sistema di mercato sottoposto a una critica non troppo velata. Un altro filo conduttore è rappresentato dalla raccolta e dall'archiviazione di immagini di provenienza disparata (ritagli di giornale, cartoline, fotografie di dipinti e sculture), che Feldmann utilizza per dar forma a quelli che chiama "libretti" e "collezioni". L'idea è di ricontestualizzare gli oggetti comuni conferendo loro nuove connotazioni e significati. La prima volta che m'imbattei nel suo lavoro rimasi colpito dall'opera *Curtain*, una sorta di sipario appeso alla parete, dietro cui non c'era niente, allusione all'inconsistenza del mondo dello spettacolo (o del mondo *tout court*). L'*Orientalischer-Teppich* esposto a Villa Olmo è un dissacrante *bricolage* nel quale Feldmann smitizza anche il fascino dell'Oriente, mettendo insieme un dozzinale tappeto pseudo-persiano o turcomanno, ovviamente falso, e una decina di riproduzioni in plastica colorata di animali che, nell'immaginario di un europeo, sono l'emblema dell'esotico: la tigre, l'elefante, il cocodrillo, il rinoceronte, la giraffa, il leone... La differenza di scala tra le piccole dimensioni di queste "belve" e il (finto) tessuto su cui sono posate genera un cortocircuito comico-grottesco, che in realtà è un ulteriore tassello del processo di smascheramento della debolezza delle nostre sicurezze culturali – il sipario che nasconde il nulla, per riallacciarci a *Curtain* – che Feldmann porta avanti da sempre.

Di generazioni successive ma d'impronta e atteggiamento non troppo dissimili sono l'israeliano Ariel Schlesinger (Gerusalemme, 1980) e l'inglese Jonathan Monk (Leicester, 1969), che operano singolarmente ma anche talvolta in collaborazione, come nel caso del dittico esposto a Villa Olmo, che consiste nell'accostamento di due tappeti che riproducono ciascuno in maniera fedele, nel loro disegno, la pagina strappata di un catalogo. Di un catalogo di tappeti, appunto. C'è umorismo, c'è gusto dell'assurdo, c'è arguta sottigliezza. Per entrambi è centrale l'attenzione agli oggetti di uso domestico

e di consumo, alle situazioni ordinarie, che si trasfigurano – tramite alterazioni dovute all'intromissione di elementi o circostanze inattese – in eventi rivelatori di una disillusione di fondo, di una tensione, che provoca, per così dire, una fenditura nel tessuto della nostra quotidianità: un varco che ci immette nell'inaspettato (se non nell'inquietante), dando vita a una metamorfosi della percezione consueta. Schlesinger, peraltro, è noto per i suoi lavori ottenuti arrotolando tappeti orientali e bruciandoli sul fuoco per molte ore, per poi srotolare nello spazio espositivo ciò che ne rimane. È una strategia di risignificazione attraverso la decostruzione, in questo caso fisica. Il metodo, sotto il profilo concettuale, è tipico anche del *modus operandi* di Monk, che ama appropriarsi degli oggetti intervenendo per trasformarli in entità nuove, che consentono allo spettatore di fare scoperte sorprendenti con qualcosa di apparentemente familiare. In fondo è pur sempre una demistificazione del processo creativo. I due *Carpets* sembrano quindi imitazioni ripetitive, mentre pongono in essere una modificazione radicale, che è semantica prima ancora che fenomenica.