

[ENGLISH TEXT]

TRANSDUCTION AND SUB-VALUE

I have always begun from the end, leaving art to arrive in its own time to the things which don't work. I have always talked and written about things which don't work because it has been the only valid way of bringing to an end and the argument about art and aesthetics without starting another, perhaps about aesthetics and art.

My writings in their form as a proposition date to 1958.

I made use of propositions, inserting them in the abundance of everyday language so as to be able to intervene through concepts in the works of other artists.

For example, in the verification tables (Manzoni 1968), I wrote that «Baltimore is really at Baltimore» not only to establish the tautological concept of a fact taken for granted, but also to show that as possibilities grow, the chances that art can survive as a thing in itself lessen.

1. Art is a phenomenon of choices like politics and the sciences. It is involved and, like politics and the sciences, it must be an authority on the present and avoid the false authority which is obtained usually by referring back to the past.
2. To be an authority means depreciating an object in order to put a concept into focus.
3. However the object remains the historical support which enables a concept to be put in focus.
4. The object, then, is historical evidence of cultural and utilitarian behaviour. (This proposition refers to an axiom of mine exhibited in Rome in 1970 (in the show «The Vitality of the negative».)
5. If a concept shows what it would like to show, it remains a proposition, that is to say a perfect and purely formal statement which cannot, therefore, ever violate the present.
6. The present can only be violated by a conceptual equilibrium: an unsteady balance between the past and the future, oblivion and discovery.
7. Violation of the present means stretching art (for example) to areas which are outside the concept of art. Regarding AZIMUTH (1959) I wrote that the industrialisation of art would have favoured ignorance and mannerism.
8. Manner facilitates habit, compliance, self-conviction and lack of will-power.
9. Manner produces the module.
10. The module remains similar and is only produced in sets and quantities.
11. When works based on a given module reach a quantity greater than the demand they assume a numerical value. E.g. 1000 more or less similar paintings by the same artist are inevitably given a monetary value according to their age.

However:

12. The cultural value of a work is inversely proportional to the age of the work itself, and directly proportional to the duration of the necessity which its concept provokes in ourselves. Therefore, there is no distinguishable continuation in the non-concept, let alone a further meaning which can be singled out as the concept is overcome. There is only the process of assimilation and, later on, the historical dispersal of the work.
13. Everything gets its identity and is worn out in the course of time, and the path of a curve indicating the active value (incident presence) of a thing or an operation is very brief:

the remainder is naïvety, vanity and ritual.

14. Any work oxidises both physically and conceptually. If you can discover a system which avoids oxidation, this means that the anti-oxide you have discovered is the final result of another research linked much more closely to the present, and so more important for the actual preservation of the works involved.
15. By value I mean the conceptual efficiency of an idea or a particular operation which may involve people and objects. Thus the value overcomes the need for truth and speculation. Then the state of neglect during which the consequent value is a sub-value takes the place of this efficiency. The sub-value of objects is the physical and formal weight, while the sub-value of an idea is found in its historical persistence.
Example:
Dynamism is movement. In order to get an operation, which has become static, on the move again it has been necessary to create artificial dynamism — in this case a relative dynamism can only be found in the degree of falsehood of the artificial dynamism. This is the proof that the economic means, for example, is an auxiliary sub-value, that is to say subsidiary and not intrinsic, very suitable for the creation of artificial dynamisms. It is enough to think of the nominal values (actions) and some uses of capital which give a new value to artistic operations which have long since become obsolete. Even copyright is an auxiliary sub-value. Let me explain — the economic means is an auxiliary sub-value, because through artificial dynamism it can lengthen the historical duration of a given statement.
16. Sub-value is the *final state* of objects and ideas, while auxiliary sub-value is a well-established means, quite distinct from the objects and ideas on which it operates.
17. A work which by now has become obsolete can be reorganised with the help of a statement by a good speaker (critic) — in this case, however, the essential data is shifted from the obsolete work to the speech.
Example:
From an expressionist point of view art may be seen in decaying matter, illness, slime, dirt, corpses, etc... An exhibition of these materials or situations allows a cultural thinker not linked to the exhibition to introduce other factors: magic, alchemy, sociology, planning, etc... In this case the writer, originally an outsider, can influence the artists' work — his operation becomes a guide, while the artists' works are reduced to submission.
18. When they are of use all the operations are valid. But the transduction — from guidance to submission — shows the immediate reducing effect of submission, that it to say of what has been performed used to suggest other concepts.
Example:
«I raise my corpse and shout, here I am» — the proposition is not true, and can easily be substituted by other speculation. By, for example, the attraction of the absurd and the surreal, which is transformed into a concept which hides the concept of falsehood decipherable in the false proposition «I raise my corpse and shout, here I am».
This example shows that the proposition is submission, while the guide becomes possible critical and theoretical comment on the given proposition. A similar statement can be made about certain works of art of a passive nature, which can be used as objects for their own sakes so as to develop a theoretical conceptualism.
19. Thus a work is only valid if it can be given an identity in a concept through a series of other concepts up to the completion of the mental bridge (intuition, emotion and reason) which is formed between the work and the interpreter looking at it.
20. All works may be interpreted, apart from invisible ones: anyway the interpretation must go beyond the text which forms the work. If this does not happen it means we are just looking at an object for its own sake.

Accardi's black and white canvases ('54-55) are the « prehistory » (as she says) of her autonomous language. They testify to the « vigour » of the intact and fragile substance (without models) of her being in relation to the world. She responds to the *tabula rasa* of the « Forma » and « Origine » groups (two concepts of essentiality) with her own zero degrees: « labirints », « the fabulous », « fragments », « sieges » (all her own terms), in other words, the beginning of organization of the primordial seething. Two fundamental poles emerge, positive/negative, black/white, complementary and interlocked. The black/white relationship seems to be chosen not so much because it is non-degradable and more propitious to sublimation but instead as a primordial division, shadow/light, coming from an undifferentiated world. The words « black » and « bianco » have the same root, *blek*, which means colourless, bleached. Therefore, the black/white space emerges as a result of the long absence. In this still elementary space occurs the gradual recognition of her own signs which align themselves in « sieges ». The organization of this new space is authentic but not naive. Later, in her « integrations » ('56-57) the arrangements of the signs acquire greater amplitude. Empty space and distance, as negative signs, become equally meaningful.

The canvas *Labyrinth with Sectors* ('57) is a turning point. Harmonic space is presented on two levels, one « natural » and the other reduced, (as archived specimens). At last there appears an element of the spectrum which is differentiated: red. In her « archive » paintings (after '60) the signs hitherto arrived at intuitively are explored to the point of a liberating obsession. A continuum of signs emerges, an articulated writing. The two-dimensional opacity of the black sign on white canvas (or vice-versa) disappears. Blinding pulsating bi-colour explodes.

1966: Accardi uses sicofoil (a shiny, transparent material) and further increases the activity of the sign/space relationship: layered and fragmented surfaces (with crosses, diagonals, sections or stripes), creating a multiplication of spaces, of possibilities of signs overlapping (the canvas underneath disappears), and of combinations of

rudimentary colours. The writing flourishes freely in the transparent space. Then, from '66 to '68 comes the first *Tent* (the multi-coloured temple) and the solar environment (see *Big Umbrella*, '67). This creative phase corresponds to an urgency for unity, to a refusal of partitioning (woman is present as culturally emancipated but is absent as a different hypothesis of the world). The end of the Sixties was for Carla a period of ferocious introspection, of the discovery of her own historical and unconscious condition.

It was then that she had the vision of the primordial experience of feminine desire, the pink and luminous labyrinth, the mother, the love preceding castration and the rival intervention of the father, the circular reality preceding the metaphorization of woman. The environment *Three Big Tents* ('68-69) is the most total and the freest point in a private trip through cultural space. Now, if it is true that Carla Accardi's clear intuitions on colour and space were not dependent on any others (in Europe or the U.S.A.), the fact remains that they were partly privatized for reasons irrelevant to the usual notions of avant-garde or pre-eminence, for pure incongruence. Let me explain: I am tempted to think that every authentic « communication » of femininity (like of blackness) mysteriously participates within two spaces — that structured by Culture (with its models and codes, whether they be respected or denied notions of Classicism or of Avant-Garde) and, on the other hand, the « incongruous » space of the impossible encounter, of the incommensurable difference.

With *Three Big Tents* Carla Accardi came forward as corporeity, a dimension of feminine pleasure, a reality all the more embarrassing since the transgression was chaste and not aggressive. This vocation, written in filagree, does not diminish the more public one (and vice-versa). In '70, Accardi's paintings are the trace of a little suicide, what I call the syndrome of austerity in women: it is a self-censuring mechanism that starts up after the bursting affirmation of pleasure and the disregard of the goings on in the cultural environment. It is the desire to remove, to castigate, the fear of losing credibility and the Freudian « law of the father ». This

happens to Accardi after the pink *Tent*, when she did a series of beautiful, lead-grey paintings with thin, cold signs on transparent backgrounds or on white cloth.

Then she managed to recuperate a soft and happy vocation, coexisting with an acute control of expressive methods. The chastised grey gives way to the colours (re-elaborated and symbolical) of a human landscape: flesh colour, sea blue, sky grey, earth red, forest green. Manual precariousness gives way to a modular geometry used in such a way that it does not cool the sign. Open, precise, the painted curve echoes the natural curve of the transparent material (*Big Blue, Dark Red, Grey*, 1974).

Through her mental (as opposed to retinal) painting, Carla Accardi has always been within the more « distilled » artistic experiences, which inexorably carried her away from painting in the narrow sense. Her present interlaced transparent works are closer to the work of the conceptualists than to the « new painters », conceptualism in the feminine?

In her « transparencies » ('74-75), « writing » and space are not distinct entities. The space is woven and written at the same time, starting from the transparent material, which sinks into itself and traces its path, within the structural confines of the dark wood stretchers. I do not want to say that the « woven » language is more specifically feminine than the painted language, because language is not a synonym for activity, much less for atavism. I only want to suggest the existence of an ancestral familiarity between an ancestral, feminine activity and a twentieth century artist. It is a familiarity that (in the case of Carla Accardi) does not run the risk of regression or ghettoization because if, after her long voyage through worldly expressive processes, she has come back to an ancestral feminine gesture, she has done so by exorcising its atavism and immanency (that is obscurantism) through awareness and free vocation. Carla Accardi's « feminine sign » is not, therefore, the curve, transparency or weaving, but a passage through a certain appropriation (or negation) of culture, a different (incongruous) quality of experiencing time and power, a way of being in relation to the world.

Salvo

Italy without Sicily leaves no image in the spirit, because Sicily is the key to everything. Goethe, 1787

I leave the Italians to compare what Goethe said with the work of Salvo, an Italian and a Sicilian. The key to our enigmatic difference from the others lies in History. The relationship with our own history is necessarily a matter of self-awareness and self-comprehension. When Salvo inscribes his name among the colours of the Italian flag, in *Trico-*

lore, or includes himself among the world's Great Names, in *40 Nomi*, or says of himself that *Io sono il migliore* (I am the best), it is certainly not the measure of his self-awareness which impresses us. On the contrary, works of this type are restricted to the western modus of cultural activity as presented in the historiography of art and in its institution.

Here, on the other hand, *the premisses are reversed*. It is not history which determines the value and the position

within those values. Instead, it is the artist (the person to be evaluated) who determines his own value and that of his work. It is an all too commonplace fact that any aesthetic theory, however metahistorical it may wish to appear, is clearly distinguished by its epoch and by its historical context. This is easily proved a posteriori. Any critical activity in this field is thus also historical. History must therefore (also) be the object of this activity if it wishes to throw light upon itself. The claim to an ob-

Carla Accardi

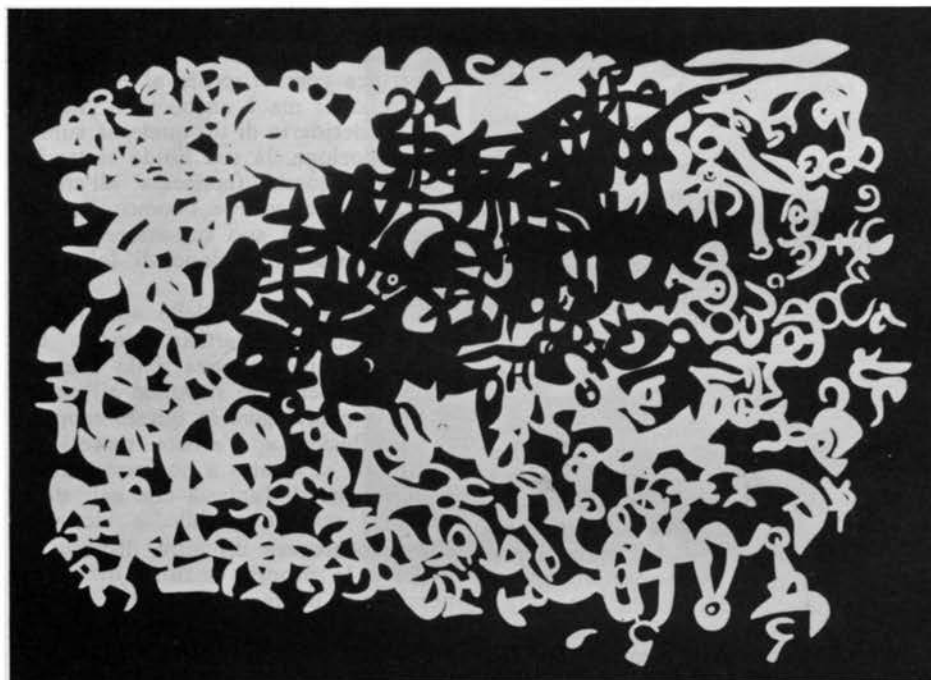
ANNEMARIE BOETTI

Premessa privata. Intendo per « segno femminile » nell'arte non tanto un insieme di segnali visivi (in senso iconografico) ma questi segni in quanto sintomi di una certa VALENZA esistenziale al femminile, che si traduce in un diverso rapporto con i mezzi di espressione culturale. Tale valenza può polarizzare e rinnovare un segno iconografico o una pratica artistica pre-esistenti nella cultura.

A proposito di Carla Accardi vorrei perciò verificare una PRATICA particolare: l'esercizio della facoltà simboleggiante su dei nuclei di vita preservati intatti e inespressi dall'emarginazione storica, e l'approdo a questi spazi nuovi, reali e fantastici, razionali e inconsci. Più che la raffigurazione del femminile, m'interessa questa TRACCIA significativa che emerge da una diversa esperienza del reale e dell'immaginario.

Per fare ciò, temo di non essere in grado d'usare una metodologia limpida: né la lettura fenomenologica (che tace l'esperienza diversa), né la semantica (in riferimento a quale spazio significativo? storia dell'arte o storia della sopravvivenza femminile?), e nemmeno l'iconologia pura (la donna nella cultura ha elaborato troppo pochi simboli e oggi si rischia di cogliere, nella sua produzione sporadica o troppo fresca, soltanto la facile metafora della sua condizione storica, con rischio d'ingenua iconolatria).

Di più penso che il mio approccio sia privo di limpidezza metodologica (o di decisa non-metodologia) perché è storicamente privo di limpidezza (e di potere) il mio rapporto con la cultura. Perché devo costantemente fare i conti con la mia parziale emancipazione (esprimermi mimeticamente nella cultura egemone), con la mia estraneità specifica femminile (che vorrei vivere in positivo) e la mia solidarietà (= responsabilità) verso un'altra donna (quando mi pongo come tramite intelligibile tra lei e l'istituzione).



Carla Accardi, *Integrazione*, 1958. Foto Chinese. (ill. 1)

Carla Accardi, *Vermiglione/Turchese*, 1963. Foto Cosulich. (ill. 3)



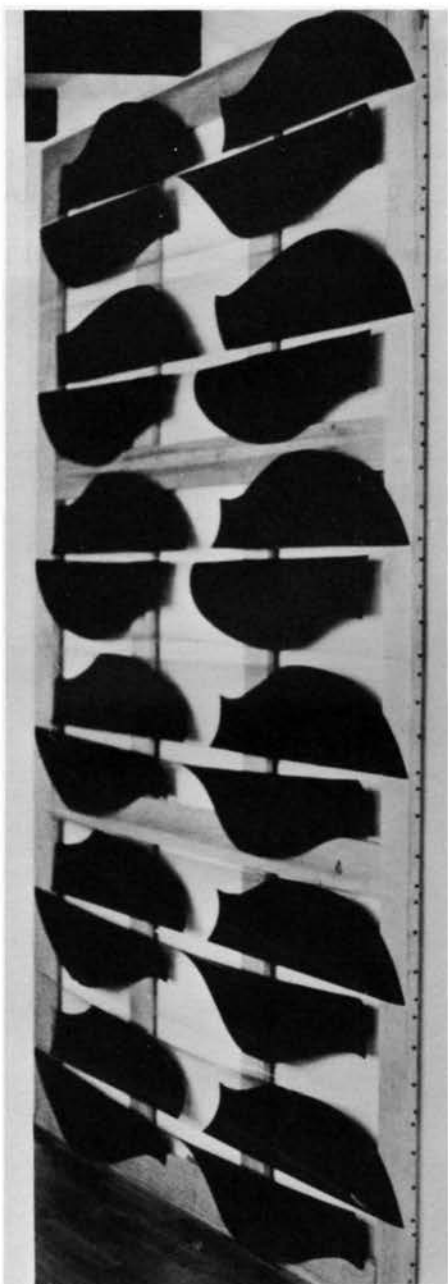
Carla Accardi, *Labirinto con Settori*, 1957. Collezione Luciano Pistoì. Foto Chinese. (ill. 2)



L'espressione artistica di Carla Accardi è legata in partenza all'esperienza dell'Astrattismo. Questa appartenenza, lei la chiama a volte « il mio impedimento », a volte « la robustezza ». Io la chiamerei la dolorosità e il rigore del suo primo percorso. Ma dirò subito che la sua arte pone drasticamente la diversità di vissuto (non in senso d'individualità) che si può celare dietro linguaggi apparentemente affini (qui l'*art autre* degli anni '50). Mi viene in mente una dichiarazione della pittrice Judy Chicago: « Noland e io intratteniamo dei rapporti totalmente diversi con le forme circolari che sono ricorrenti sia nei suoi quadri che nei miei ».

I quadri in bianco e nero su tela ('54-55) sono la preistoria (termine da lei usato) del linguaggio autonomo di Accardi. Sono la verifica di questa « robustezza » sulla sostanza intatta e fragile (senza modelli) del suo essere al mondo. Alla tabula rasa dei gruppi Forma e Origine (due concetti d'essenzialità) lei risponde con il proprio grado zero: « labirinti », « favolosi », « frammenti », « assedi » (termini suoi), cioè inizio d'organizzazione del brulicare primordiale. Emergono due poli, positivo/negativo, bianco/nero, complementari e imbricati. Questo rapporto bianco/nero mi pare non tanto scelto perché non-degradabile e più propizio alla sublimazione, ma in quanto divisione primordiale tenebre/luce a partire dal mondo indifferenziato. Le parole « black » e « bianco » hanno la stessa radice, che significa incolore. Dunque spazio bianco/nero come risultato della lunga assenza storica, ma vivo e costantemente travasato: i segni spiccano, poi svaniscono per diventare fondo, e viceversa, secondo la relatività e equivalenza gestaltica in cui eccellevano i maestri piastrellisti musulmani (cf. la prima illustrazione). In questo spazio ancora elementare avviene il graduale riconoscimento dei propri segni. Frammenti di labirinto (carcasse dell'*Animale preistorico* del '54?) e « arcieri » si schierano in « assedi ». L'organizzazione di questi spazi nuovi è autentica ma non ingenua: rispecchia la conoscenza sottile dei ritmi, echi e modulazioni della pratica pittorica. Più tardi, nelle « integrazioni » ('56-57) diventano molto significativi i vuoti e le distanze, segni in negativo. Rispettare le distanze giuste, ripetere la calligrafia (« quando scrivi una A è sempre diversa, non è il caso d'inventarne un'altra »), ripercorrere gli stessi « labirinti », le stesse « battaglie » — questo, per Carla Accardi è esercizio di coscienza di sé, non di stile. La tela *Labirinto con settori* del '57 (ill. 2) segna una svolta: spazio su due scale (una « naturale » e una archiviata), e apparizione del colore (rosso).

Nei quadri « d'archiviazione » (dopo il '60), i segni intuiti sono esplorati e ordinati in un vero inventario fino all'ossessione liberatoria. Ne emerge un



Carla Accardi, *Grande Bleu*, 1974. Foto Sacco. (ill. 5)

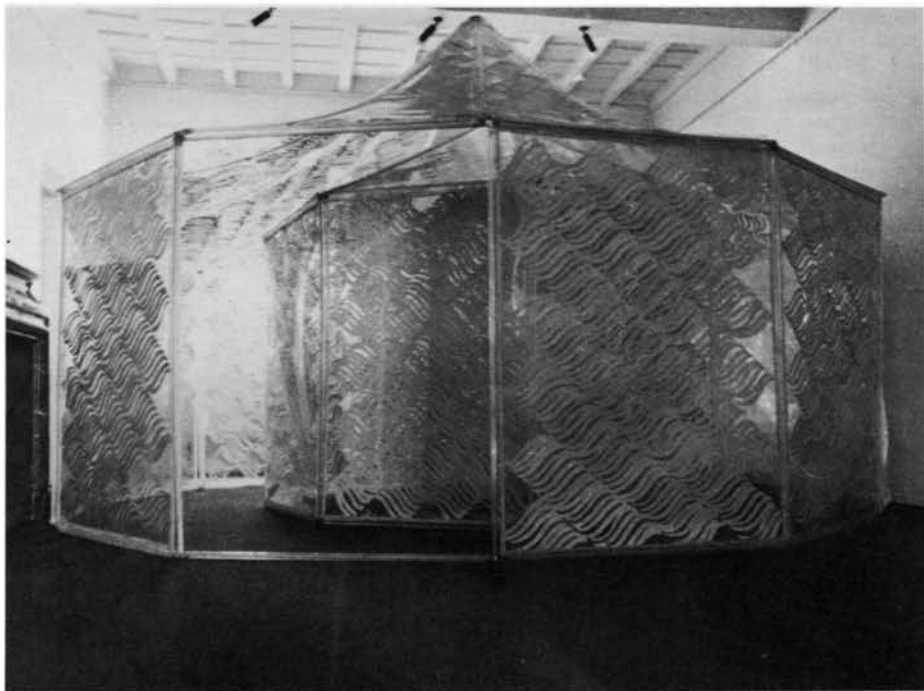
continuum segnico, una scrittura articolata. L'opacità bidimensionale del bianco/nero scompare; esplose il bicolore accecante, pulsionale, anti-natura, prodotto dalla tecnologia (fluorescenti) o dall'alchimia (oro/argento), come nel *Turchese/rosso*, *Rosso/verde* del '63 (illustrazione 3).

1966: Accardi usa il sifofoil (materia trasparente lucida) e attiva maggiormente il rapporto segno/spazio: spazio « decollato », sempre più frammentato (a croce, diagonale, spicchi o strisce), creando una moltiplicazione di piani, di possibilità di sovrapposizione dei segni (la tela sottostante scompare) e di abbinamento dei colori rudimentali. La scrittura fiorisce libera nella trasparenza. Quando non è bloccato, il sifofoil tende ad arrotolarsi: sul telaio le strisce diventano rilievi, vele gonfie; staccate, diventano colonne; poi nascono il tempio multicolore e gli ambienti solari arancio (cf. *Grande Ombrello*, '67). Questa fase creativa corrisponde ad una istanza d'unità, al rifiuto della parcellizzazione (la donna presente come



Carla Accardi fotografata da Ugo Mulas tra *Arancio Trasparente*, 1966 (a sinistra) e *Segni Rosa* (a destra), 1967. (ill. 4).

Carla Accardi, *Tre Tende*, 1969-'70. Foto Mibelli. (ill. 4 bis)



emancipata culturale ma assente come ipotesi diversa sul mondo). La fine degli anni '60 rappresentò per Carla l'introspezione feroce, il reperimento della propria condizione storica, l'immersione nel sogno/segno.

Allora ebbe la visione dell'esperienza primordiale del desiderio femminile, il labirinto rosa e luminoso, la madre, l'amore anteriore alla castrazione e all'intervento rivale del padre, la realtà circolare anteriore alla metaforizzazione della donna. L'ambiente *Tre Grandi Tende* del '68-69 (ill. 4) rappresenta la punta più libera e totalizzante di un viaggio privato nello spazio culturale. Ora, se è vero che le intuizioni nitide di Carla Accardi sul colore e sullo spazio non erano subalterne a nessun'altra (d'Europa o USA), rimane il fatto che attorno al '70 furono in parte privatizzate per motivi irrilevanti alle consuete nozioni d'avanguardia o di primato: per pura incongruenza. Mi spiego. Sono tentata di pensare che ogni « comunicazione » autentica della femminitudine (come della negritudine) partecipi misteriosamente di due spazi: quello

« ordinato » della Cultura (con i modelli e codici rispettati o rinnegati, Classicismo o Avanguardia) e lo spazio « incongruo » dell'impossibile incontro, della differenza incommensurabile. Nell'eterotopia, l'impossibile non è l'incontro ma il luogo d'incontro. Forse è questa la storia della Differenza? « Nel '69, alla mia mostra da Beatrice Monti, mi hanno abbracciata ma non mi hanno registrata culturalmente ». Con le *Tre Tende*, lei si poneva come corporeità, dimensione del piacere femminile, realtà tanto più imbarazzante quanto la trasgressione era casta e non aggressiva.

Di Accardi, il felice sospetto d'incongruenza si presenta ora, a vent'anni dal suo esordio (e successo), e alla luce di una generalizzata presa di coscienza della specificità dell'espressione storica della donna. Questa vocazione iscritta in filigrana non sminuisce quella più pubblica (e viceversa); ma oggi è chiaro che, nel suo caso, l'*art autre* sbocca su un'Alterità non contemplata dal suo ideologo Michel Tapié.

Non posso rendere conto solo di conquiste e di pieni, vorrei accennare con pudore a smarrimenti e vuoti. Nel '70, i quadri di Accardi sono la traccia di un piccolo suicidio, quello che chiamo la sindrome dell'austerità nelle donne: è un meccanismo auto-censorio che si mette in moto dopo l'affermazione irrompente del piacere e la noncuranza dell'andamento culturale ambiente. Affanno a togliere e castigare, paura di perdere la credibilità e la « legge del padre » freudiana. Successe a Carla Accardi dopo le tende rosa. Fu una serie di bellissimi quadri grigio cupo con segno « dimagrito » e freddoloso, su trasparente o su pezze bianche. Poi riuscì a recuperare la vocazione morbida e felice, coesistenti alla padronanza acuta dei mezzi espressivi: al grigio castigato subentrano allora i colori (rielaborati e totali) di un paesaggio umano: mare, cielo, terra, foresta, corpo. Alla precarietà della manualità subentra una geometria modulare usata in tale modo da non raffreddare il segno. Aperta, precisata, l'onda dipinta echeggia la curva naturale della materia trasparente, vedi il *Grande blu*, *Rosso scuro*, *Grigio* del '74 (ill. 5).

Attraverso la sua pittura mentale (per opposizione a quella retinale) Carla Accardi si è sempre situata nelle esperienze artistiche più distillate che l'hanno allontanata inesorabilmente dalla pittura in senso stretto. Come conseguenza, gli intrecci trasparenti di oggi più affini ai lavori dei concettuali che dei « nuovi pittori ». Concettualismo di segno femminile? questa è un'ipotesi che bisognerà, con grande cautela, cominciare a documentare. Nei recenti « trasparenti » (ill. 6) di Accardi ('74-'75), spazio e « scrittura » non sono più entità distinte: lo spazio viene contemporaneamente tessuto e iscritto a partire dalla materia trasparente spezzata; pasta che affonda in se stessa e scrive la traccia del suo passaggio, nella fasciatura e l'addobbo, il godimento e l'ossessione, l'attesa e la memoria, entro i confini strutturanti del telaio scuro. Non vorrei però dire che il *linguaggio* « tessuto » sia più specificamente femminile del linguaggio dipinto, perché linguaggio non è sinonimo di attività, ancor meno d'atavismo. Suggestisco soltanto la esistenza di una familiarità atavica tra un'attività ancestrale femminile e un'artista del ventesimo secolo; una familiarità che (nel caso di Accardi) non comporta rischi di regressione o ghettizzazione perché se, a compimento di un lungo viaggio nella pratica espressiva del « mondo », è ritornata a un gesto ancestrale femminile, lo ha fatto esorcizzandone l'atavismo e l'immanenza (cioè l'oscurantismo) con consapevolezza e libera vocazione. Il « segno femminile » di Accardi dunque non è tanto l'onda, la trasparenza o la tessitura, ma un passaggio attraverso una certa appropriazione (e negazione) della cultura, una qualità diversa (incongrua) di vivere il tempo e il potere, un modo altro di essere al mondo; questo non si legge solo attraverso l'iconografia ma nell'esercizio simboleggiante del linguaggio artistico. Questa orma c'è, in ogni quadro di Carla, e soprattutto nel passaggio silenzioso tra due quadri.

Anne Marie Boetti

Carla Accardi, *Trasparente*, 1975. Foto Sacco. (ill. 6)

