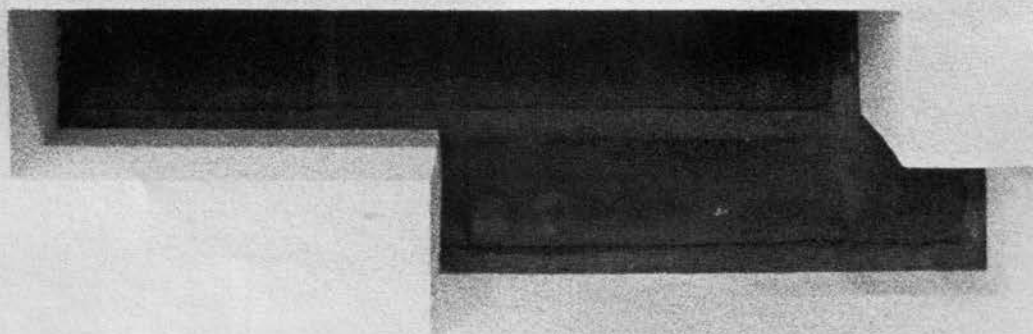


Antonio Dias

DATA # 23

SOCIETY / A MODEL



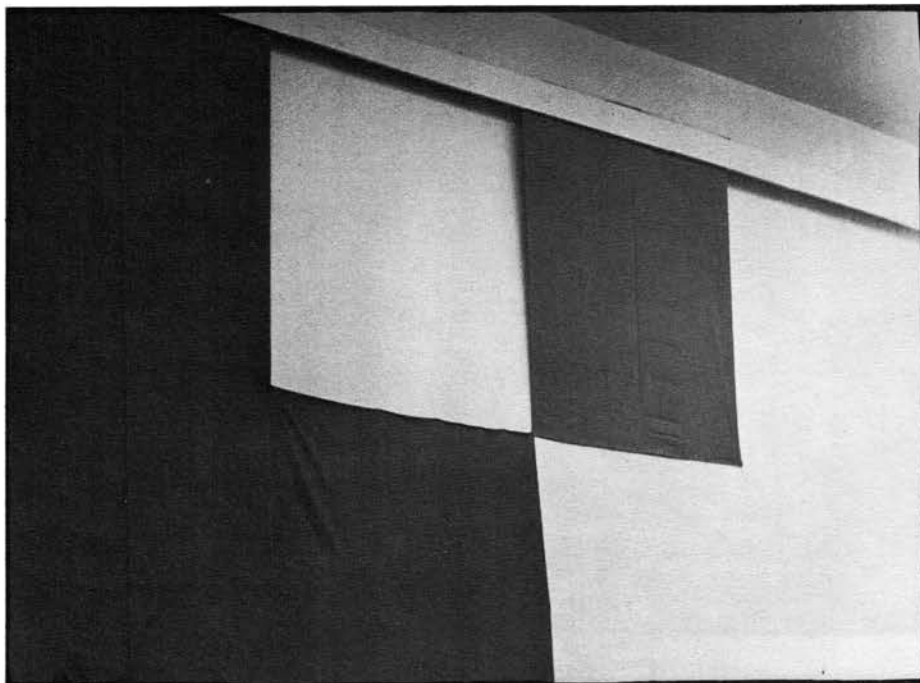
Tra le innumerevoli trasformazioni che l'oggetto artistico ha subito, c'è senz'altro questa: da prodotto di una volontà rappresentativa (ancora valutabile in termini di adeguatezza, efficacia, capacità esplicativa del dato) è divenuto prodotto di un'attività puramente presentativa, dato esso stesso, punto di partenza e non di arrivo. Un dato privilegiato, senza dubbio, capace di innescare processi complessi e quindi di individuare parzialmente se stesso e il proprio destinatario, ma solidamente ancorato alla propria realtà di merce, punto di incrocio di valori che in esso svelano una comune natura di feticci. Per un oggetto del genere la minaccia più grave veniva dall'essere immerso in un circuito di distribuzione.

La storia, naturalmente, non si ferma qui. Un oggetto può non soltanto essere posto, ma anche essere levato, cancellato (non solo essere prodotto, ma anche essere consumato); questa constatazione non elementare è analoga al riconoscimento che figura e sfondo sono intercambiabili, che togliere la figura è porre lo sfondo, che cancellare l'oggetto è proporre il circuito, che negare l'elemento è affermare la struttura. Si tratta di un salto notevole: se porre e negare non sono scissi, la loro correlazione può essere fornita solo dall'attività di *descrivere*, e descrivere significa evidenziare strutture.

Il punto delicato sta qui. Descrivere oggetti (anziché produrli o negarli) equivale a privilegiare l'attività costitutiva e a riconoscerne l'autonomia rispetto all'oggetto; la tentazione (o il rischio, per essere più espliciti) è di fermarsi all'attività di descrivere, esibendola come spettacolo. Il pericolo principale è ancora quello di cadere in un circuito di cui non si è capita la trama.

L'altra strada (quella che qui ci interessa) consiste nel passare a interrogarsi sulle caratteristiche del correlativo oggettuale dell'attività di descrivere, dell'oggetto *in quanto descritto*. Siamo a un livello d'astrazione ulteriore: non solo postuliamo che l'attività descrittiva abbia un correlato, ma anche che questo correlato sia un oggetto. Poiché descrivere è evidenziare strutture, l'oggetto-descritto è definito dalla sua struttura e non dagli elementi da cui è composto; è oggetto-di-conoscenza, e oggetto *astratto*. In questo senso è senza dubbio un prodotto, ma un prodotto che sta a metà tra il dato concreto e l'attività conoscitiva. Dunque è trasparente: ciò di cui è fatto non sono elementi inanalizzabili, ma le relazioni concettuali che si vogliono evidenziare; produrlo equivale a spiegarlo. Per un'entità di questo tipo il diventare merce non è più il pericolo maggiore, perché la sua trasparenza non risulta compromessa dal fatto di essere *anche* un prodotto concreto. Anzi: la sua trasparenza risulta decisamente aumentata dal fatto di venire immerso in un circuito. Se infatti l'oggetto-descritto (come si è implicitamente suggerito) è la metafora della merce stessa come valore, il suo diventare merce in senso letterale non può che accrescere la sua capacità autoesplicativa.

Vediamo dunque come è fatto questo oggetto astratto. Innanzitutto: come individuarlo? Cioè: a quali condizioni si



Antonio Dias, *Economy*, 1975. Seta rossa su muro, 4x16 mt. Foto courtesy Students Cultural Center, Beograd.

ИЛУСТРАЦИЈА УМЕТНОСТИ

ЕКОНОМИЈА

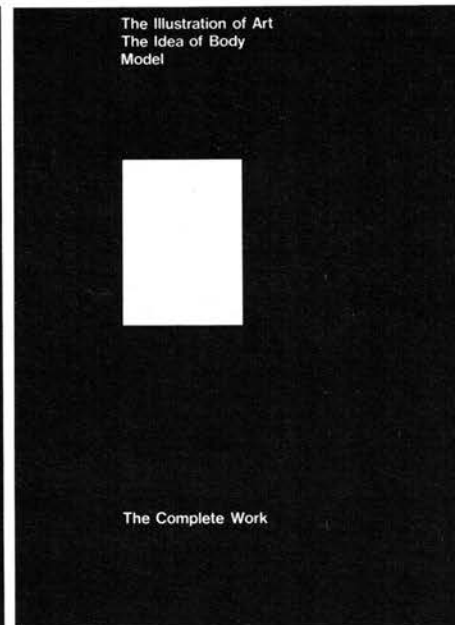
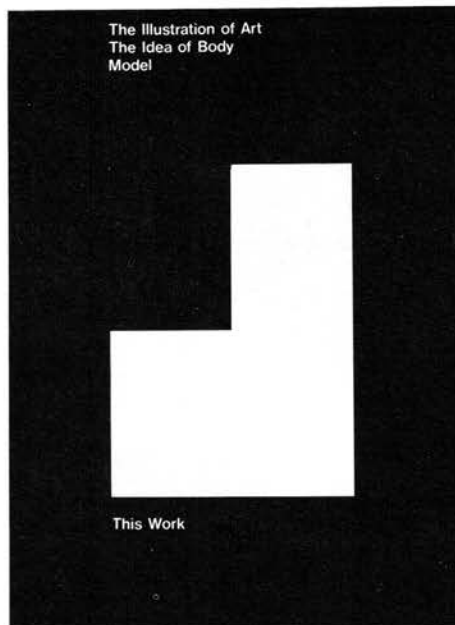
МОДЕЛ

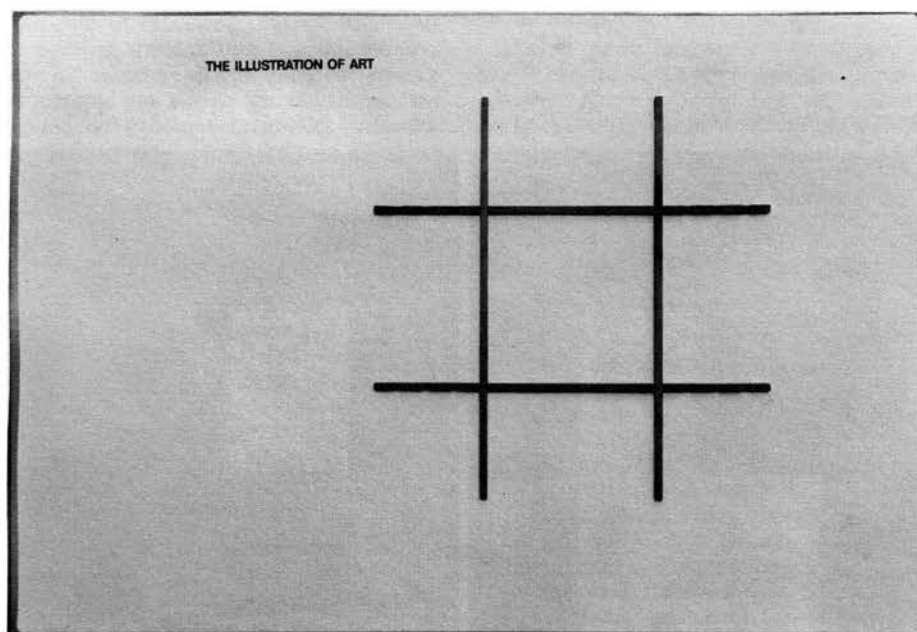
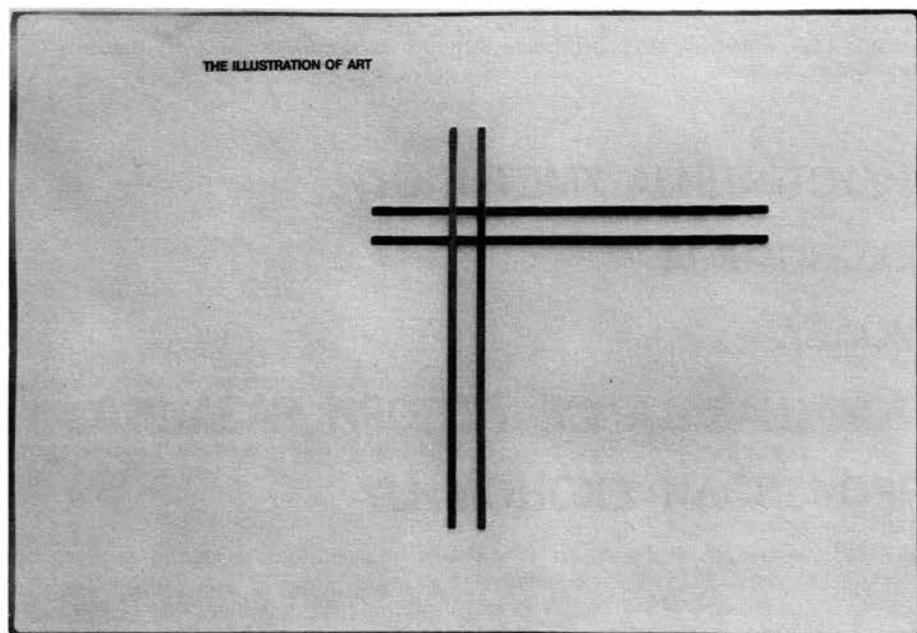
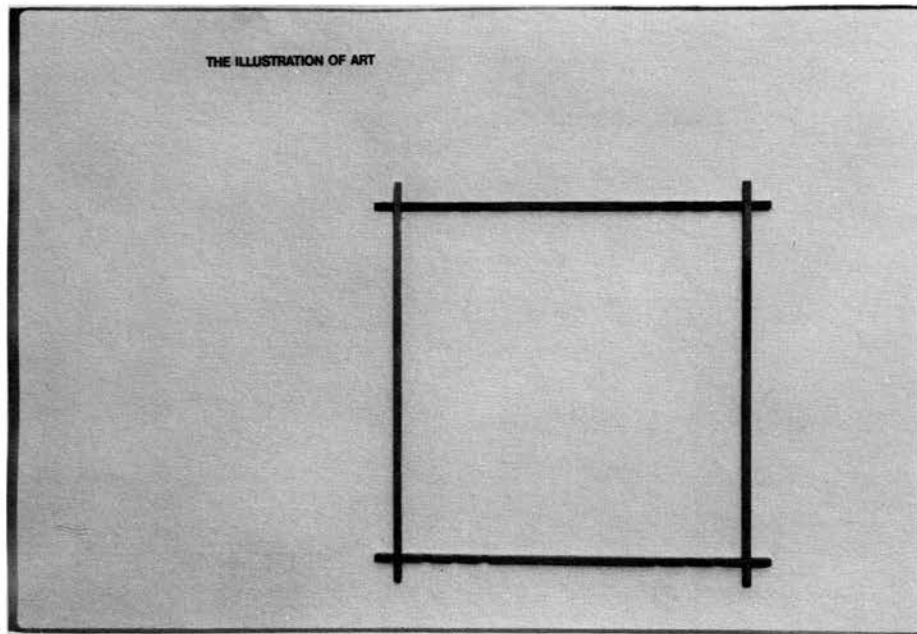
ПОКУШАЈ ДА СЕ СТВОРИ РАЗЛИКА

ПРОИЗВОДИ ЕКОНОМИЈУ

Il tentativo di creare differenze produce economia

Antonio Dias, *The Idea of Body*, 1972.





può affermare, di una cosa astratta, che è *questa* cosa? Certamente, non proponendola nella sua evidenza fisica, ma esibendone la collocazione in un tessuto relazionale. In *The Idea of Body* tutti questi motivi sono chiaramente leggibili: dal fatto che non è l'oggetto, ma l'oggetto-descritto che interessa, all'equivalenza di porre e cancellare, dal suggerimento che l'oggetto-descritto s'identifica con la struttura, all'idea che tale oggetto è individuato (è *questo*) solo quando è qualificato in termini relazionali. Ma quello che è più interessante sono le novità specifiche di quest'opera. La prima riguarda il significato dello spazio. Da un lato, le relazioni spaziali sono metafore di relazioni astratte: la trama spaziale su cui questo oggetto sembra definirsi è metafora del reticolo di relazioni su cui si staglia realmente. D'altro lato, perché l'analogia privilegiata è quella spaziale e non, per esempio, quella cromatica? Si può rispondere con una citazione: Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966. Ma si può provare anche ad esplicitare il suggerimento: il rapporto spaziale non è soltanto analogo a quello concettuale, ma è probabilmente la forma *generale* e più primitiva di *ogni* rapporto astratto.

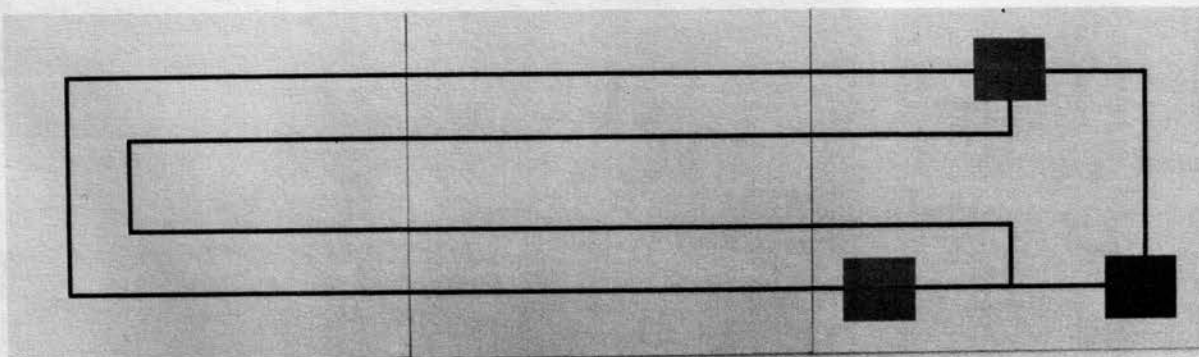
L'arte mnemonica, cioè la tecnica della codificazione e della categorizzazione, ha come presupposto la concezione dello spazio come forma a priori di ogni codifica. Espressioni come « spazio concettuale » o « connessione tra idee » ne sono una riprova. Infine: una esperienza di riorganizzazione formale produce una riorganizzazione dello spazio visivo, ma *nello stesso tempo* è una riorganizzazione concettuale. Inversamente, una riorganizzazione del campo concettuale (in una rivoluzione scientifica, per esempio) è spesso vissuta come la riorganizzazione di un'immagine percettiva (Kuhn, *The structure of scientific revolutions*, Chicago 1962).

La seconda novità è la posizione di un problema: le espressioni « This Work », « The Complete Work », sembrano ambigue; qual è *questa* opera? Ciò che viene descritto o la descrizione stessa? Siamo di nuovo a un punto nodale, anche se questa volta la risposta è facile da individuare: ciò che è descritto è omologo alla descrizione stessa, per cui il nesso che li lega non è più arbitrario; l'oggetto-descritto non è niente più dell'insieme di informazioni che lo individua e lo caratterizza. E' questo il motivo della sua trasparenza: esso è in qualche misura autonomo. Ma questo è nello stesso tempo il motivo della sua particolare realtà: la struttura rappresentata e la struttura rappresentante sono identiche, ma rimangono distinguibili come *livelli* diversi, come piani di articolazione: l'oggetto-descritto è lo spessore tra questi piani. Poiché, inoltre, l'oggetto-descritto ha un'esistenza puramente linguistica, la descrizione di esso è metalinguistica, eppure non è disgiunta dall'oggetto che descrive. Tutto questo risulta chiaro in opere come « One and Three (Stretchers) » e « One and Three (Generators) », dove l'intento, più che didascalico, è di esplorazione sistematica. Livello linguistico e metalinguistico vengono inizialmente divaricati nettamente, appunto a scopo di studio: tre sono gli oggetti linguistici, uno quello metalinguistico (tre forme di rappresen-

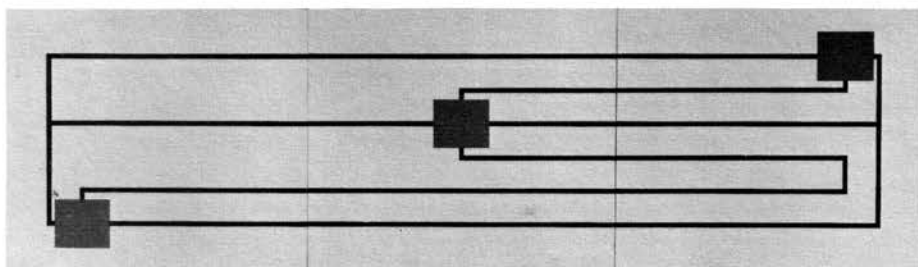
Copia di tradizionale telaio per batik (Giava).
Ogni riduzione o ingrandimento è una questione di adattamento.

Antonio Dias, *One and Three (Stretchers)*, 1972. Legno lucidato, quattro assi 2x2x110 cm.
Foto Giorgio Colombo.

THE ILLUSTRATION OF ART

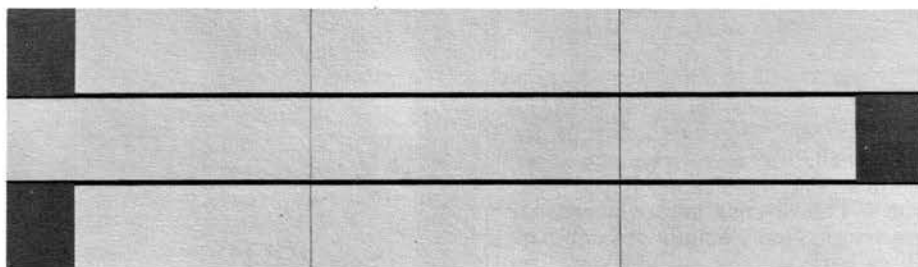


Antonio Dias, *One and Three (Generator)*, 1974. China e vernice dorata su tela, tre pezzi 55x65 cm. Foto Giorgio Colombo. Collezione dell'artista.



Antonio Dias, *One and Three (Generator)*, 1975. China e vernice dorata su tela, tre pezzi 55x65 cm. Foto Philippe DeGobert. Courtesy Galerie Albert Baronian, Bruxelles.

Antonio Dias, *One and Three (Generator)*, 1975. China e vernice dorata su tela, tre pezzi 55x65 cm. Foto Philippe DeGobert. Courtesy Galerie Albert Baronian, Bruxelles.



tazione, in « One and Three (Stretchers) »; tre momenti di un unico circuito, in « One and Three (Generators) ». Ma la differenza è, per così dire, *solo numero*: nasconde un'identità essenziale, anche se questa emerge in modo diverso nelle due opere.

In « One and Three (Stretchers) » essa risulta essere l'invarianza dell'oggetto-descritto rispetto alla descrizione: riduzione o allargamento non modificano la struttura, e la struttura è l'oggetto. In « One and Three (Generators) » l'oggetto metalinguistico è esplicitamente uno dei tre oggetti linguistici; per questo il suo rapporto con gli altri oggetti è duplice: di semplice giustapposizione e di rispecchiamento simbolico. Naturalmente, l'opera che ci sta davanti è un oggetto meta-metalinguistico, secondo un principio di partenogenesi di meccanismi astratti che non conosce un limite superiore.

Se adesso torniamo all'analogia tra oggetto-descritto e merce, abbiamo immediatamente l'altro piano di lettura di tutte le opere rappresentate — lettura che non è necessario esplicitare per rendersi conto che il suo effetto sarà un incremento della trasparenza « politica » dell'operazione complessiva. E' sufficiente elencare qualche punto di riferimento: il doppio senso di « accommodation », l'espressione « economy of production »; l'uso, in « One and Three (Stretchers) », di un materiale precisamente connotato (la cui presenza andrà letta, a secondo del piano di lettura scelto, come contrappunto ironico-morale o come apertura di una nuova prospettiva sulla natura dell'oggetto-descritto).

Gabriele Usberti