

Lo statuto mobile delle cose: traslare la storia e interpretare la realtà per Simon Starling

Dal modernismo a George Alexander Kubler, passando per James Bond: il ruolo della narrazione nella ricerca di Starling sulla latenza della storia.

AUTORE: Giulio Saverio Rossi

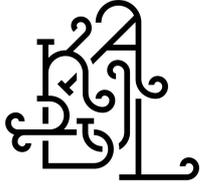
«La mia tesi è che l'unico modo in cui la storia risponde alle aporie della fenomenologia del tempo consiste nella elaborazione di un tempo terzo – propriamente tempo storico – il quale media fra il tempo vissuto e il tempo cosmico».

(Paul Ricœur, *Tempo e racconto*)¹

Nella concezione di Paul Ricœur il tempo fenomenologico, inteso come il puro apparire delle cose, si dimostra un tempo insufficiente per l'uomo. Connotato come sequenziale, cronologico, lineare² e prenarrativo. È necessaria pertanto una rielaborazione simbolica del fenomeno, un passaggio narrativo, in grado di trasformare i dati informi del reale all'interno di nuove cornici temporali, un

¹ Nella versione inglese: «My thesis here is that the unique way in which history responds to the aporias of the phenomenology of time consists in the elaboration of a third time – properly historical time – which mediates between lived time and cosmic time» (P. Ricœur, *Time and Narrative*, traduzione inglese Kathleen Blarney e David Pellauer, 3 voll., Chicago 1988, vol. 1. p. 96).

² «I più fra noi crescono con le premesse, così prontamente descritte da Lewis Carroll in *Alice nel paese delle meraviglie*. Qui il Re di cuori ammonisce: "Inizia all'inizio... e vai avanti fino a che arrivi alla fine; quindi fermati". Il Re di cuori implica che i racconti si sviluppino in un'unica sequenza lineare. Contrariamente, molte rappresentazioni di storie nell'arte classica giustappongono episodi che non sono avvenuti uno appresso all'altro. Mentre possiamo seguire le storie classiche, le loro parti sembrano essere un accostamento bizzarro» (J. P. Small, *Time in Space: Narrative in Classical Art*, in *The Art Bulletin*, 81, 4 (Dec., 1999), pp. 562-575, College Art Association).



passaggio dal tempo storiografico al «tempo umano» che avviene «attraverso l'intrecciarsi di storia e finzione»:³ la narrazione diventa così una forma essenziale per rendere reale il mondo.⁴

L'opera di Simon Starling si trova in questo *aut aut* tra narrazione e insufficienza della storia, il cui soggetto principale è la mobilità delle cose e la cui ambientazione è la concezione del tempo. Narrazione e tautologia s'innestano l'una dentro l'altra, all'interno di una ricerca sull'essenziale e sui meccanismi nascosti delle cose e della storia, in cui l'idea di traduzione⁵ assume un ruolo fondamentale per una presentazione critica del reale, come in *Shedboatshed (Mobile Architecture No. 2)* (2005) in cui una casa di legno, trovata dall'artista lungo un fiume in Svizzera, viene smantellata e riassembleta per creare un'imbarcazione tradizionale chiamata *weidling*, con la quale l'artista effettua un viaggio sul fiume, per poi smantellarla e ricostruire, all'interno dello spazio espositivo a Basilea, la casa originaria da cui tutto il processo era iniziato. La forma dell'oggetto ritorna come proiettata all'interno del museo, ma la storia personale dell'oggetto è mutata dal tempo e dall'azione.⁶ Scrive Kubler sul rapporto tra oggetti primari e loro repliche: «Ci sono gli oggetti primari e le repliche, così come il punto di vista degli spettatori e degli artisti sulla situazione dell'opera d'arte nel tempo».⁷ La forma è una matrice che può apparire in molteplici significanti, un personaggio che agisce in molte storie a seconda dell'azione (dramma) che intercorre tra l'artista e l'oggetto. L'insufficienza della storia, dal punto di vista della narrazione per Ricœur, ritorna

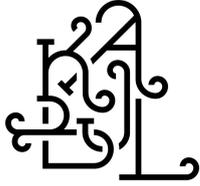
³ Nella versione inglese: «Now become human time through the interweaving of history and fiction» (Ricœur, *cit.*, p. 180).

⁴ J. Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, «Critical Inquiry», 18 (Autumn 1991), The University of Chicago, Chicago 1991.

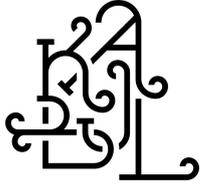
⁵ O piuttosto «traslazione», come preferisco riportare nell'intervista a seguire.

⁶ «If there is no human experience that is not already mediated by symbolic systems and, among them, by narratives, it seems vain to say, as I have, that action is in quest of narrative» (Ricœur, *cit.* p. 73).

⁷ «There are prime objects and replicas as well as the spectator's and the artist's views of the situation of the work of art in time» (G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University, New Haven & London 1962, p. 39).



in Starling come insufficienza del *ready made*: l'oggetto pre-dato dev'essere soggetto a un cambiamento metamorfico per accedere allo spazio simbolico di una narrazione. Come nel caso di *Autoxylopyrocycloboros* (2006), il cui soggetto è sempre una trasformazione, ma in questo caso la barca diventa parte di un esperimento entropico, dove il motore della barca viene alimentato con le parti stesse del veicolo, fino alla propria inevitabile fine. La figura mitica dell'*Ouroboros* è soggetta a un fallimento irreversibile, e questo avviene perché Starling fonde due tempi differenti: il tempo mitico e il tempo scientifico. Il mondo viene pensato da Starling alla luce di una compresenza di tempi passati e futuri, di cui l'opera è un possibile punto di contatto: elemento originario dell'apparire di un fenomeno. La forma che appare in questo interstizio temporale è il rivelarsi stesso di una continua traslazione. In opere come *Phantom Ride* (presentata dall'artista alla Tate Britain nel 2013), che consiste in una ricostruzione video degli interventi temporanei di altri artisti che si sono susseguiti nel tempo all'interno dello stesso spazio, Starling genera una tautologia a partire dalle riletture sotterranee e latenti in grado di coinvolgere la spazialità e la temporalità all'insegna di una fantasmagoria, mentre in *Black Drop* (2012), un progetto per un film nella forma di libro *frame-by-frame*, l'artista ripercorre la relazione tra la messa a punto del cinema e l'ambito scientifico, riscrivendo un evento cosmico, come il passaggio di Venere del 2012, all'interno di una parentesi temporale che coincide in toto con la storia del cinema su celluloide (essendo il prossimo passaggio previsto per il 2117 si ritiene che non vi saranno più supporti in celluloide per poterlo registrare). Il tempo è nuovamente scardinato nella sovrapposizione di più tempi: da un lato il tempo tecnologico, necessario per la messa a punto del cinema e il suo eventuale declino, e dall'altro il tempo cosmico, dettato dal pianeta Venere. Nella mostra *The Inaccessible Poem* tenuta a Fondazione Merz nel 2011 Starling presenta, tra gli altri lavori, una serie di fotografie di James Nasmyth e James Carpenter, dal titolo *Illustration for The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite – 1874*. Queste fotografie, che rappresentano la superficie lunare, furono realizzate non fotografando il nostro satellite (in quanto la tecnica fotografica ancora non lo permetteva) ma riproducendo su piccoli modelli porzioni della crosta lunare osservata al telescopio, che furono poi successivamente fotografati nel tentativo

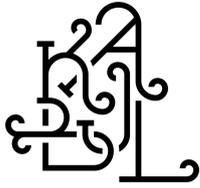


di produrre una documentazione scientifica della luna. La documentazione scientifica in questione non documenta tramite il processo tecnico il corpo lunare, ma testimonia piuttosto l'intenzionalità di un sapere scientifico di fatto inarrivabile per l'epoca. È interessante notare come Starling in molte sue opere si avvicini alla scienza ma con il chiaro intento non di ricostruire il discorso estetico all'interno del piano scientifico, ma piuttosto di ricondurre la scienza a un discorso originario che abbia inizio dalla relazione con il sensibile e scaturisca da un'intuizione poetica. Al di là di tale relazione, come afferma anche nell'intervista, la scienza si relega nell'incomprensibilità. Un nesso incomprensibile ma verosimile è alla base di *Project for a Masquerade (Hiroshima)* (2011). La genesi dell'opera nasce da un lavoro di Henry Moore chiamato *Nuclear Energy* (1963-65), commissionato dall'Università di Chicago per celebrare il lavoro sull'energia nucleare del fisico italiano Enrico Fermi nel luogo dell'accensione del primo reattore nucleare. Della scultura Moore realizzò una serie di *maquette* della stessa forma, e una di queste fu venduta al museo di arte contemporanea di Hiroshima con un titolo differente: *Atom Piece* (1964-1965). La stessa forma rivive in due narrazioni completamente opposte. Chiamato a lavorare a Hiroshima, Starling decide di sottolineare questo episodio e di lavorare a sua volta sulla decontestualizzazione. L'artista fa realizzare a un maestro delle maschere del teatro Noh, una serie di volti legati in qualche modo alla vicenda, tra cui lo stesso Moore, Anthony Blunt⁸ e James Bond. Le maschere dei personaggi fittizi e reali rimangono sospese in un «collasso o in una condensazione del tempo»,⁹ ibridate con una struttura narrativa del teatro giapponese.

In questo ricondurre ogni episodio al proprio elemento originario si sviluppa quel tentativo proposto da Walter Benjamin in *Il compito del traduttore*, per cui il compito consiste non nella traduzione puntuale dei termini linguistici ma nella capacità di riportare in un linguaggio altro la stessa condizione originaria del

⁸ Anthony Blunt fu uno storico dell'arte inglese, insegnò all'università di Londra e diresse il Courtauld Institute of Art. Rivelò nel '64 di lavorare come spia per i servizi segreti russi.

⁹ [M. Gray, 'It's really about a collapse of time'. Simon Starling on his latest project, «Apollo Magazine», 26 Sept. 2016.](#)



primo, perché «L'essenziale, in essa, non è comunicazione, non è testimonianza. Ma la traduzione che volesse trasmettere e mediare non potrebbe mediare che la comunicazione – e cioè qualcosa di inessenziale».¹⁰ Nell'intervista che segue si è preferito tradurre il termine inglese *translation* con quello italiano di «traslazione», che implica uno spostamento spaziale da un piano all'altro, un riapparire dello stesso significato in nuovi significanti, anziché con «traduzione», che implica invece la sostituzione di un originale con un nuovo termine.¹¹

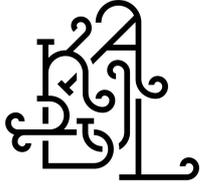
Giulio Saverio Rossi: «Narrazione» è una parola largamente impiegata per descrivere il tuo lavoro, come tu stesso hai affermato: «Sono coinvolto in un'attività molto simile a quella del narratore».¹² Tuttavia vorrei andare più nel dettaglio e sostenere che tale termine assume un ruolo funzionale nelle tue installazioni: diversamente da una narrazione lineare e cronologica, nelle tue opere appare una narrazione che sviluppa se stessa come interrogativo, divenendo una narrazione tautologica, o metanarrazione. Nel corso del tempo hai sviluppato modalità narrative differenti, ognuna delle quali si relaziona a una certa sfera, spaziando da quella cinematografica, come in *Phantom Ride*, a quella documentaristica e archivistica, come in *Pictures for an Exhibition*, o quella scientifica di *Black Drop* ecc. A quali significati portano questi differenti punti di vista?

Simon Starling: Credo, mettendola semplicemente, che queste differenti modalità, o voci, permettano in qualche senso una distanza critica. Generano un qualche spazio all'interno dell'elaborarsi dell'opera, spazio che ci permette un'attitudine autoriflessiva. Queste voci (il ricercatore, lo storico, l'artigiano ecc.)

¹⁰ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 39.

¹¹ L'intervista a seguire è stata realizzata nel 2016 come parte del progetto di tesi specialistica all'Accademia di Belle Arti di Torino in Fenomenologia dell'arte contemporanea, dal titolo *No Blank Canvas: narrazione e tautologia nell'arte contemporanea*, relatrice Prof.ssa Maria Teresa Roberto.

¹² [T. R. Quigley, *The End of Art: Simon Starling. New Forms of Narratives*, *The New school*, 10 Apr. 2012.](#)

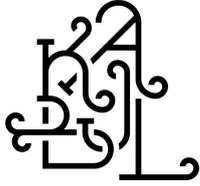


diventano dei surrogati per l'artista.

G. S. R.: Le tue installazioni sono strutturate come un ritorno visibile dei fili invisibili della storia, e rivelano una grande attenzione nella selezione degli 'episodi' da cui tutto si genera. Questi non designano una narrazione lineare, o fittizia, ma piuttosto una rielaborazione poetica di specifici episodi. Se la storia è composta da determinati episodi, può l'opera d'arte risiedere nella costruzione della loro potenziale connessione? O è piuttosto un domandarsi circa la veridicità di quegli eventi?

S. S.: Trovo il tuo primo suggerimento più indicativo. Per me gli eventi storici sono interessanti solo come materiale per un nuovo lavoro e se risultano attuali quando sono in relazione attraverso lo spazio e il tempo ad altri episodi. Un buon esempio potrebbe essere un lavoro come *Bird in Space* (2004) che fonde due racconti di tassazione – l'uno contemporaneo e storico, l'altro industriale e storico-artistico. È un esempio calzante di come un episodio storico, l'errore nella tassazione di *Bird in Space* (1926) di Brancusi¹³ al suo arrivo negli USA, possa essere riattivato con un effetto sulla contemporaneità, risuonando come quando nel 2004, con motivazioni politiche, venne introdotta una tassa sull'importazione dell'acciaio negli USA. La stessa situazione può essere riscontrata per molti altri lavori che trovano connessioni tra episodi storici e momenti contemporanei. Similmente *Black Drop*, che hai citato prima, connette il vero inizio del cinema nel campo della sperimentazione astronomica (l'osservazione del transito di Venere nel 1874) con la rapida sparizione della tecnologia su pellicola (transito di Venere del 2012) – il mio filmato in 35 mm sarà probabilmente l'ultimo mai girato del

¹³ Nel 1926 la serie di opere *Bird in Space* di Brancusi, in arrivo dall'Europa, fu fermata dalla dogana americana per essere tassata, in quanto non riconosciuta come opera d'arte. La scultura, che consiste in un pezzo unico di bronzo, non presentava, secondo l'ufficio della dogana, la riconoscibilità di opere d'arte. Lo stesso Brancusi, per sostenerne l'originalità e la fabbricazione, dovette dichiarare il procedimento con cui ottenne la forma. Dopo il fermo iniziale, le opere furono rilasciate, ma crearono il precedente del riconoscimento legale da parte dell'autorità di che cosa sia un'opera d'arte non rappresentativa.

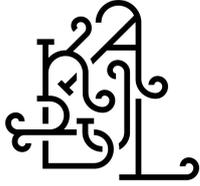


transito di Venere – il prossimo non sarà prima del 2117. Le connessioni sono una tipologia di dispositivo narrativo in ogni istante.

G. S. R.: «[No blank space, no blank canvas](#)» è una tua affermazione estrapolata da un'intervista sull'opera *Phantom Ride*.¹⁴ Credo che questa frase chiarisca a fondo il tuo pensiero suggerendoci che non esistono spazi vuoti perché questi sono sempre suscettibili di essere colmati da eventi che sono già accaduti in un tempo diacronico. La «vacuità», che non è un elemento negativo, ma rappresentativo del momento tra storie passate e possibili futuri. La seconda parte della tua affermazione sembra invece suggerire l'idea che la pittura sia costantemente già piena della sua stessa storia. In questo senso qual è la tua idea di tempo e di spazio nell'arte contemporanea e in particolare nella tua opera?

S. S.: Sia *Phantom Ride* che il suo concettuale precursore, *Never the Same River (Possible Futures, Probable Pasts)*, al Camden Arts Centre possono essere concepiti come un format espositivo, come un tipo di *séance* – un'invocazione delle mostre passate e un tentativo di creare una densa stratificazione temporale. Questi progetti espositivi scaturiscono da un interesse nella documentazione fotografica delle mostre (il fenomeno della veduta dell'installazione) e dalla consapevolezza che ogni spazio espositivo, per quanto vuoto, è caricato o infestato dal suo stesso passato. Come la mia frase suggerisce ciò è vero anche per ogni tela vuota, cumulo di creta, blocco di marmo o per un foglio di carta fotografica non ancora impressionato. Il mio approccio è stato quello di agire nel convocare questi fantasmi, cercando di metterli a lavoro in un mondo contemporaneo – reimpiegandoli.

¹⁴ L'espressione «phantom ride» designa una tipologia filmica all'interno della fase aurorale della cinematografia. Questa consisteva generalmente in una carrellata continua, di una ripresa in soggettiva, realizzata collocando la cinepresa sul fronte di un elemento in movimento come un treno o un carrello. Si veda M. Beaumont, M. J. Freeman, *The Railway and Modernity: Time, Space, and the Machine*, Peter Lang, 2007.



Spesso ho parlato e scritto della concezione del tempo di George Kubler¹⁵ e del suo rapporto con la forma. Kubler suggerisce che noi, in quanto artisti contemporanei, non derubiamo il passato tramite immagini e forme, al contrario sono piuttosto quelle forme a essere proiettate come agenti nel futuro dai loro creatori originari – una sottile ma produttiva inversione. Per me, in quanto artista, l'antica nozione di «una crescente, vertiginosa rete di tempi divergenti, convergenti e paralleli»¹⁶ appare molto produttiva.

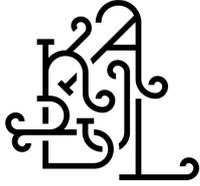
G. S. R.: In *Infestation Piece (Musselled Moore)* lavori sulla relazione invisibile tra modernismo e natura, mettendo in relazione due eventi distaccati e la loro invisibile connessione: la diffusione delle opere di Henry Moore e l'arrivo di un certo tipo di molluschi nel lago Ontario.¹⁷ Moore, Brancusi, Schönberg e altri artisti moderni assumono un ruolo simbolico all'interno della tua pratica, a volte con una gestualità ironica, come in *Self Portrait (as Henry Moore)*, e altre in maniera critica, come in *Inverted Retrograde Theme*.¹⁸ Il modernismo appare nel tuo lavoro

¹⁵ George Alexander Kubler (1912-1996) fu allievo di Henri Focillon. Nel suo libro più importante, *La forma del tempo*, sostiene che la storia dell'arte dovrebbe essere estesa alla storia di tutti i manufatti. La storia dell'arte, alla luce della storia delle cose, si dischiude in un'antropologia delle tecniche.

¹⁶ J. L. Borges, *The Garden of Forking Paths*, in *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, New Direction 1962, p. 28.

¹⁷ L'opera consiste nell'immersione della replica di una statua di guerriero di Henry Moore nel lago Ontario per il tempo necessario a essere ricoperta da molluschi. L'attenzione di Starling si basa su una duplice invasione: i molluschi arrivati dalla Russia durante la guerra fredda e il modernismo di Moore circuitato dallo storico dell'arte britannico Anthony Blunt che, come si seppe in seguito, lavorò durante la guerra fredda al servizio dell'Unione Sovietica. Su questa storia si basa anche l'opera *A nuclear masquerade*, in cui personaggi reali (come Blunt e Moore) vengono accostati a personaggi fittizi britannici come James Bond.

¹⁸ Questo lavoro si basa sulla ricostruzione, in scala ridotta, di due modelli progettati dall'architetto modernista Simon Schmiderer negli anni '60 per alcune case portoricane. I due modelli sono posizionati ciascuno all'apice di un tronco d'albero esotico che poggia al suolo. La ricostruzione dei modelli abitativi con le dimensioni ridotte trasforma gli spazi utopici e *open air* dell'architetto in raffinate gabbie per uccelli. Starling decide così di inserire degli uccelli all'interno dei moduli per richiamare la relazione fra Schmiderer e il compositore Arnold Schönberg, da cui l'architetto aveva mutuato nel proprio campo la serialità.

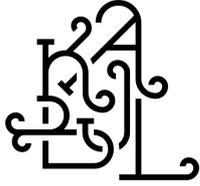


come un elemento che ti permette soprattutto di sottolineare il collegamento inseparabile tra storia, economia, politica e arte. Può il modernismo capovolgersi nella 'gabbia per uccelli'¹⁹ [cf. *Inverted Retrograde Theme, USA (House for a Songbird)*, 2002] [e rappresentare un punto di vista verso il positivismo nell'arte?](#)

S. S.: Henry Moore è uno degli esempi preferiti di Kubler, in quanto artista che ricevette immagini e forme dal passato – parla di un artigiano maya che ispirò molto le sue prime sculture inviandogli nel futuro le loro potenti figure intagliate. Moore fu allo stesso tempo uno scultore moderno ma anche profondamente arcaico e anacronistico. Mi parli del positivismo, e per me Moore incarna molto bene quel tipo di pensiero. Lui trova la verità nella natura in un modo molto diretto. Tuttavia per la mia generazione l'idea autentica di natura è inafferrabile, la nozione di Antropocene è divenuta dominante. In un certo modo *Infestation Piece (Musselled Moore)* fonde l'idea del positivismo di Moore (come incarnato dalla sua scultura mutilata di guerriero ispirata da un ciottolo trovato sulla spiaggia) con una concezione più contemporanea di quello che potresti chiamare un 'mondo post-naturale' (l'infestazione di molluschi russi nel Nord America alla fine della Guerra Fredda). Per me quel lavoro è ancora molto importante, mi sembra in grado di dar voce a quello che giustamente chiami «la connessione inseparabile tra storia, economia, politica e arte». È allo stesso tempo un gesto poetico e semplice (iconoclasta e diretto) ma anche una rete nodosa di complessità.

G. S. R.: La teoria entropica è una questione scientifica. Nel tuo lavoro vi è una relazione con la scienza, ma sempre in forma inattuale: teorie e macchine desuete, visioni scientifiche e modelli che sono sorpassati da teorie correnti, insomma gli elementi scientifici che hanno perduto il loro statuto vengono da te riassembleati e ri-raccontati in lavori come *Black Drop* o *The Inaccessible Poem*. Credi che la scienza si fondi sulla poesia? E se così fosse, a chi spetterebbe di riscoprire l'arte alla base della scienza?

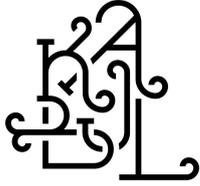
¹⁹ Si veda a proposito l'articolo di [M. Gioni, Life: a user's manual, versione online.](#)



S. S.: La scienza e la tecnologia d'avanguardia esistono ai limiti della nostra comprensione – cerchiamo di afferrarne solo qualche goccia, qualche goffa analogia e metafora del mondo reale, per reprimere quelle sensazioni di alienazione e ignoranza (o in quanto artisti creare proprie alternative speculative e provvisorie). La tecnologia è divenuta maggiormente inaccessibile, intangibile, incomprensibile e distante. Quante persone sono in grado di comprendere il modo in cui lavora la tecnologia che usano quotidianamente? Le tecnologie obsolete che utilizzo nella mia ricerca donano forma spaziale e materiale alla tecnologia. Credo che la domanda sia: come, in quanto scultore, ti rapporti con questo crescente e dominante regno intangibile? Alla fine, le tecnologie sul punto di estinguersi mi hanno consentito di avviare una conversazione con le radici di questo regno contemporaneo. Sono sempre stato interessato nel riconnettere le cose con le loro origini, tenere traccia della loro produzione e mappare le loro fonti. Suppongo che il mio interesse verso le prime tecnologie sia parte di questa indagine.

G. S. R.: Pensando alla mostra *Red, Green, Blue, Loom Music*²⁰ tenutasi alla galleria Franco Noero di Torino nel 2016, mi sembra che l'aspetto principale dell'intero progetto risiedesse nell'ampio utilizzo della ridondanza: le cose si trasformavano l'una nell'altra (lo spartito diveniva una scheda perforata, quest'ultima diventava un tessuto, il telaio utilizzato nella fabbrica aveva un sistema tricromatico, lo stesso impiegato dal proiettore che ci mostrava il video del telaio all'opera). Nella mostra era possibile trovare un'attualizzazione contemporanea di come si struttura una metamorfosi. Le cose cambiavano realmente sotto i nostri occhi creando nella metamorfosi quell'invisibile connessione e quello spostamento nel tempo e nello spazio. All'interno degli ambienti della galleria, il tempo era marcato

²⁰ La mostra *Red, Green, Blue, Loom Music* è nata da una visita di Starling a una fabbrica tessile, l'Antica Fabbrica Passamanerie Massia Vittorio 1843, i cui macchinari usavano la tecnica delle schede perforate Jacquard. All'interno della fabbrica, Starling ha trovato uno spartito musicale intitolato *La macchina tessile*. Dalla relazione di questi elementi l'artista ha riattivato un processo metamorfico: al centro dell'esposizione un pianoforte automatico suonava lo spartito *La macchina tessile*, tradotto e convertito su scheda perforata, mentre nella sala laterale un video mostrava l'intelaiatura delle macchine tessili dello stesso spartito convertito su schede perforate.

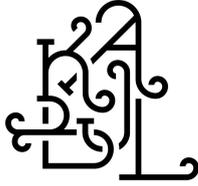


da tutti gli eventi partecipi alla narrazione. In tale metamorfosi, gli elementi perdevano il loro statuto originario e assumevano una nuova valenza. Questa idea di metamorfosi delineata è riscontrabile nel tuo lavoro?

S. S.: La tua comprensione dell'opera è davvero precisa, e sì, le idee della metamorfosi sono centrali nell'opera e nella mia pratica in generale. Il curatore Dieter Roelstraete, che ha inaugurato la mia mostra *Metamorphology* all'MCA di Chicago, ha scritto della mia «concezione singolare dell'arte come metamorfosi»,²¹ ma mi domando se nel caso di *Red, Green, Blue, Loom Music* la parola «traslazione»²² non sia più adeguata. Lo spartito che ho trovato sul piano alla fabbrica tessile cambia da un linguaggio all'altro – notazione musicale diviene suono, dati digitali, tessuto intrecciato (nuovamente una sorta di partitura) e infine un rullo di carta perforata per pianola. Come in ogni processo di traslazione, ci sono cambiamenti, perdite e distorsioni generate dalla limitazione tecnica o dall'intervento umano. La materia diventa dati e poi torna di nuovo alla materia, così come la musica si modifica da una forma all'altra cambiando, come suggerisci tu, lungo un fiume invisibile che mantiene insieme il lavoro. I due elementi tecnologici che agevolano l'allestimento dell'opera sono la pianola e il proiettore, che dialogano tra loro attraverso il permeabile divisorio di una tenda a fili, ma anche attraverso la tecnologia presente nel filmato: fasci di luce colorata che si combinano sullo schermo per generare immagini di fili colorati. In molti modi l'opera vive negli spazi e negli intervalli tra le cose – nell'etere della traslazione.

²¹ D. Roelstrate, *Metamorphology by Dieter Roelstraete*, in *Simon Starling. Metamorphology*, MCA Chicago and Artbook, D.A.P., 2014.

²² Così si è preferito tradurre il termine inglese *translation*. Sia «traduzione» che «traslazione» presentano la medesima etimologia e significano propriamente «condurre attraverso». Tuttavia «traslare» implica uno spostamento spaziale ed è associato in inglese a verbi come *to shift* e *to transfer* risultando in questo modo più consoni rispetto al lavoro della metamorfosi nello spazio sviluppato da Starling.



BIBLIOGRAFIA

W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995.

J. Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, in «Critical Inquiry», 18 (Autumn 1991), The University of Chicago, Chicago 1991.

G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University, New Haven & London, 1962, trad it. *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino, Einaudi 2002.

G. Maraniello (a cura di), *Simon Starling, Electa*, Milano 2003.

P. Ricœur, *Time and Narrative*, traduzione inglese Kathleen Blarney e David Pellauer, 3 voll. Chicago 1988.

J. P. Small, *Time in Space: Narrative in Classical Art*, in «The Art Bulletin», 81, 4 (Dec., 1999).

S. Starling, *Project For a Masquerade (Hiroshima): The Mirror Room*, The Modern Institute, Glasgow 2010.

S. Starling, *Superflex: reprototypes, triangulations and road tests*, Sternberg Press, Berlin 2012.