

Posso avere un po' di nulla, per favore?

Con queste parole Alfred Hitchcock lanciava, nel 1955, *Into Thin Air*, il primo episodio della serie tv *Alfred Hitchcock Presenta*. Protagonista è una donna che sparisce nel nulla, una “assenza” che diventerà funzionale all’intera narrazione. Potremmo fare un discorso simile per le opere di Shin il Kim, videoartista coreano, classe 1971, nato a Seoul ma residente a New York.

Ha affermato che “il video non è nient’altro che luce” e per giustificarlo ha elaborato una particolare tecnica che consiste nell’imprimere con un gesto minimo una linea su un foglio bianco, ottenendo così un disegno “invisibile”, percepibile solo sotto la luce giusta, impressioni poi montate a video fotogramma per fotogramma (stop in motion); lo scopo, afferma l’artista, è quello di “considerare la storia dell’arte nei termini delle sue limitazioni”, che siano di tecnica, soggetto o relazione.

Nei primi “drawing-video” come *Door*, *Sphere* e *Water*, tutti del 2003, gesti quotidiani come aprire una porta, maneggiare una sfera e lavarsi le mani vengono resi nella loro essenzialità, fino a far scomparire l’oggetto stesso dell’azione – la porta, la sfera, le mani – pur mantenendone la presenza grazie anche a un sapiente uso del sonoro: scricchiolii, fruscii, sgocciolii. Questa analisi del linguaggio e della struttura del mezzo usato, attraverso disegni diremmo “in negativo”, è facilmente riconducibile a quanto affermava Marshall McLuhan in *Understanding Media: The Extensions of Man* (Gli strumenti del Comunicare). Il sociologo canadese nel suo studio sui mezzi di comunicazione arriva a suddividerli tra media caldi – quelli ad alta definizione come radio, fotografia e cinema – e media freddi, a bassa definizione, come telefono e tv. Di questa seconda tipologia di comunicazione, che richiede la partecipazione attiva dello spettatore per completare i dati non trasmessi, fanno parte anche i disegni animati. In quest’ottica, i drawing-video di Shin Il Kim diventano addirittura “gelidi” per la quantità di informazione da lui volontariamente non forniti.

Questo è particolarmente evidente in *Invisibile Masterpiece* (2004) e *Beetween* (2005), dove sono i visitatori del Metropolitan Museum e della Gagosian Gallery di New York a diventare il soggetto delle opere: nel primo caso un’installazione di tre videoproiezioni in cui il pubblico del museo guarda pareti e quadri, come suggerisce il titolo, “invisibili”; nel secondo, il fermo immagine di un turista ripreso di spalle che osserva una cornice in cui compare il video di un secondo turista impegnato, a sua volta, a scrutare una parete vuota. Un gioco di scatole cinesi, ironico e dissacrante, che “mette in luce” sul monitor i medesimi atteggiamenti che noi stessi assumiamo davanti alle opere dell’artista.

Proprio l’atto del guardare è al centro di *The Transubstantiation* (2005), un lavoro dedicato alla figura del leader all’interno della società e alla “mob psychology”, la psicologia della folla, che da essa deriva. Su ciascuno degli otto monitor che formano un ottagono sospeso in aria - figura fortemente connotata: nella religione cristiana simboleggia la resurrezione, in Asia raffigura l’infinito e il potere - è impressa una silhouette la cui posa ricalca quella di alcuni personaggi dipinti da Raffaello nella sua *Trasfigurazione*, un’opera che rappresenta il momento dell’abbandono da parte di Gesù, moderno “leader”, delle sue spoglie terrene per assumere la sua vera natura di pura luce. Allo stesso modo, nei drawing-video le immagini di adoranti si sublimano in pura luce proprio come il Cristo nel vino e nel pane (Transustanziazione). In sottofondo, brani tratti dagli insegnamenti di un altro leader, il Dalai Lama, sono diffusi dopo essere stati montati al contrario per renderne difficoltosa la comprensione. Una semplice modifica della struttura che, assieme alla gelida semplicità dei “video disegnati”, ci obbliga ad acuire e attivare la nostra “attenzione anestetizzata” per riuscire a “vedere” l’opera.

La percezione viene messa alla prova anche in *Decoded Love* (2006-2007), una sezione circolare ricavata nel pavimento dello spazio espositivo da cui si irradiano fasci di luce colorata. Come i disegni, anche questi video sono opere “in negativo”, in quanto ottenute dalle irradiazioni emesse da cinque televisori incassati nell’anello. Ciascuno trasmettente una sequenza di *The Toll of the Sea* (1922) – primo film a colori girato a Hollywood – che narra la storia di un amore tormentato e difficile tra Fiore di Loto, una giovane ragazza cinese, e l’americano Allen Carver. Come in tutti i suoi lavori e in particolare in questo film, non visibile ma solo percepibile per frammenti, l’artista cerca di “trasferire sugli oggetti l’idea di esistenza e insieme di non esistenza”.

Così, se la sparizione del protagonista di un film diventa funzionale al racconto di ciò che avviene durante e dopo la sua scomparsa, nei lavori di Shin il Kim sono gli elementi mancanti a dare il la alla percezione dell’opera e renderla visibile. Parafrasando di nuovo Hitchcock, “ora è meglio che mi sposti per farvi vedere”.

Samuele Menin