



RICCARDO RESPI

→ **Via G. Mellerio, 1 Milano**
T. +39 02 89072491
+39 02 36561618
F. +39 02 92878247
www.riccardocrespi.com
info@riccardocrespi.com

VIA CARDUCCI
P. ZA CADORNA MM1
VIA MELLERIO
P. ZA SANT'AMBROGIO MM2

start milano
www.start-mi.net

Shin il Kim

Active Anesthesia

opening venerdì **21 settembre** ore **18.00**

21 settembre **2007** → **3** novembre **2007**

“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, in cui il film non è 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”.

“May I have a bit of thin air, please?”

These were the words with which Alfred Hitchcock introduced *Into Thin Air*, the first episode of the TV series *Alfred Hitchcock Presents*, broadcast in 1955. The protagonist is a woman who vanishes into thin air, an “absence” around which the entire story turns. We could say something similar about the works of the Korean video artist Shin il Kim, born in 1971 in Seoul but now resident in New York.

He has declared that “the video is nothing but light,” and to demonstrate this has developed a special technique that consists in impressing a minimal line on a sheet of white paper, thereby producing an “invisible” drawing, perceptible only under the right light. Photographs of these impressions are then assembled one by one into a video (using stop-motion). The purpose, says the artist, is to “consider the history of art in terms of its limitations,” be they of technique, subject or relationship.

In his first “drawing-videos” like *Door*, *Sphere* and *Water*, all made in 2003, ordinary actions like opening a door, handling a sphere and washing one’s hands are represented in their essentiality, to the point where the object of the action – the door, the sphere, the

hands – disappears while we retain an awareness of its presence thanks to the clever use of sound: creaks, swishes, drips. This analysis of language and of the structure of the medium used, through drawings that we could describe as being “in negative,” can easily be traced back to the arguments put forward by Marshall McLuhan in *Understanding Media: The Extensions of Man*. In his study of means of communication, the Canadian sociologist came to subdivide them into hot media – high-definition ones like radio, photography and cinema – and cold, low-definition media, like the telephone and television. It is to this second type of communication, which requires the active participation of the listener or viewer to fill in the data not transmitted, that the animated drawings belong. From this point of view, Shin il Kim’s drawing-videos are downright “icy” in the amount of information that he deliberately withholds from us.

This is particularly evident in *Invisible Masterpiece* (2004) and *Between* (2005), where visitors to the Metropolitan Museum and the Gagosian Gallery in New York become the subject of the works: the first work is an installation of three videos in which visitors to the museum look at walls and pictures that are, as the title suggests, “invisible”; in the second work, the motionless image of a tourist filmed from behind as he observes a frame in which appears the video of a second tourist who, in his turn, is scrutinizing a blank

wall. An ironic and irreverent game of nested boxes, which “shows” us on the monitor the very attitudes that we assume in front of the artist’s works.

It is precisely the act of looking that is at the center of *The Transubstantiation* (2005), a work devoted to the figure of the leader in society and to the mob psychology that derives from it. On each of the eight monitors that form an octagon suspended in the air – a highly symbolic figure: in the Christian religion it represents the resurrection, in Asia infinity and power – is impressed a silhouette whose pose echoes that of several of the people in Raphael’s painting of the *Transfiguration*, a work depicting the moment when Jesus, a modern “leader”, abandoned his mortal body in order to assume his true nature of pure light. In the same way, the images of worshipers in the drawing-videos are sublimated into pure light, just as Christ is transformed into wine and bread (Transubstantiation). In the background, excerpts from the teachings of another leader, the Dalai Lama, can be heard, played backward in order to make them hard to understand. A simple modification of the structure that, together with the icy simplicity of the “drawn videos,” obliges us to activate and sharpen our “anesthetized attention” in order to be able to “see” the work.

Our perception is also put to the test in *Decoded Love* (2006-07), a circular section cut out of the floor of the exhibition space from

which radiate beams of colored light. Like the drawings, these videos are works “in negative,” in so far as they are produced by the light emitted by five television sets embedded in the ring. Each shows a sequence from *The Toll of the Sea* (1922) – the first color feature film made in Hollywood – which tells the story of a troubled and difficult love affair between Lotus Flower, a young Chinese girl, and the American Allen Carver. As in all his works and in this in particular, in which the film is not visible but only perceptible in fragments, the artist seeks to “transfer to objects the idea of existence and nonexistence at one and the same time.”

So if the vanishing of the protagonist of a movie becomes crucial to the account of what happens during and after her disappearance, in the works of Shin il Kim it is the missing elements that set the tone for the perception of the work and that make it visible. Quoting Hitchcock again, “now I’d better get out of the way to enable you to see better.”

Samuele Menin

Samuele Menin

