

## A Shinra a mezzanotte il sole splende chiaro

Gianluca Ranzi

*“Andando, il cielo sconfinato se ne va; arrivando, la terra intera arriva”.*

Eihei Dogen, XI Secolo

*“Tendono alla chiarezza le cose oscure”*

Eugenio Montale

C'è un antico detto che si perde nella notte dei tempi e il cui uso percorreva le remotissime strade d'Oriente, dall'India alla Cina fino al Giappone: “A Shinra a mezzanotte il sole splende chiaro”. Il regno coreano di Shinra diviene simbolo di ineffabili lontananze, un mitico interregno dove le polarità, gli opposti e le differenze trovano un punto di conciliazione in un'unica visione che sa abbracciare gli estremi, pur mantenendoli nelle rispettive sfere di influenza. Il paradosso è il *grande veicolo* dello spirito orientale, in questa visione yin e yang si inseguono e si uniscono pur restando divisi, monade e diade coincidono pur restando separate, nella tradizione culturale quanto nel mondo naturale: mezzanotte e meriggio, buio e luce, oscurità e splendore, luna e sole, sonno e veglia, passività e attività, per dirla con Nietzsche, dionisiaco e apollineo. Nel mondo coreano di Shinra si attua il paradosso della *coincidentia oppositorum*, si tende all'equilibrio della ricomposizione degli estremi, si cerca il segreto dell'intermedio degli opposti, si afferma la superiorità della categoria del “tra”, sia come modello di comportamento che come istanza del godimento estetico, si affronta e si risolve il mistero degli opposti che corrono l'uno verso/contro l'altro, quello che Jung aveva chiamato “enantiotropia”.

In questa visione di mezzo, in cui la logica aristotelica vacilla e dove semmai un punto di appiglio nel pensiero occidentale può forse essere trovato in certe immagini di Heidegger, per il quale per rendere l'estetica orientale andavano infatti coniate nuove parole indipendenti dalla logica-linguaggio del pensiero greco, Kim Minjung ha cercato e trovato, da coreana, il suo personale regno di Shinra. Il punto della questione espresso dal lavoro pittorico di Kim sta infatti in una forma di estetica che non rinvia alla sensibilità, come avviene in Occidente, ma alla tensione di un punto di sutura tra l'intelligibile e il sensibile, e quindi, meraviglia del paradosso, di nessuno dei due. Abbandoniamo dunque il nostro regolo euclideo, i principi di non-contraddizione e di ragion sufficiente, l'autoreferenzialità dell'arte, l'analisi della forma, l'iconologia e le teorie dei colori: per entrare a Shinra e godere dell'illuminazione delle opere di Kim l'interpretazione non può essere disgiunta dalla vita, dall'incanto sottile della contemplazione dell'eterno provvisorio, l'estetica è la madre dell'etica.

Ecco il procedimento alla base della genesi dell'opera di Kim: lo stimolo sensoriale esercita su di lei un primo indispensabile richiamo, ma deve potersi in seguito affievolire per consentire al soggetto di immergersi nel tutto, di riportarsi ad uno stato di quiete per riassorbirsi nell'inevitabilità del divenire naturale. Vediamolo in concreto: alla fine del 1997 viene alla luce, potremmo anche dire emerge dall'indistinto, il primo ciclo di *Mountains*, con la sua serie impalpabile, vaga, brumosa di trapassi atmosferici dal grigio perla al nero assoluto. La genesi di quella prima serie si trova in un'occasione particolare che un luogo specifico in un momento preciso ha esercitato sull'artista: una passeggiata all'alba, una roccia sul mare, l'osservazione delle onde. L'artista occidentale ne avrebbe a sufficienza per immagazzinare uno stato d'animo che vibra in consonanza con la natura e ritrasmetterlo come evocazione, ricordo, rimpianto, sfumatura emotiva. L'artista orientale invece sostituisce alla consonanza - che finisce sempre per rivendicare all'io del soggetto percipiente un ruolo decisivo -, la *risonanza* e da protagonista della sensazione si rende una mera cassa di riverbero - di risonanza, appunto - di quel primo impulso sensoriale, che si rifrange e si rapporta con l'infinità del tutto. Per

Kim l'immagine particolare che ha messo in moto il processo - il mare increspato, le onde, il bagnasciuga - perde quindi la sua finitezza e si perde nella sua infinitezza, e amplificandosi si generalizza: il solo dato visivo è considerato limitante e il movimento del mare diviene puro suono che vibra, ritorna e muta in ondate sonore successive, conseguenti, sovrapposte. Il sentimento e la sensazione in questo caso non sono più quindi lo stimolo all'opera, ma al contrario costituiscono una sorta di ostacolo che si frappone alla comprensione del tutto e il cui superamento soltanto permette al soggetto di re-immersersi nell'essere, in quello stato di natura, fusionale e amniotico, che lega l'individuo al tutto che lo avvolge.

Kim Minjung, coreana trapiantata in occidente, si rende artista ponte che mette in risonanza gli estremi poetici dei due mondi, da una parte la scuola dello *Yugen*, dall'altra certi esiti maturi del Simbolismo europeo. Lo *Yugen*, parola giapponese che esprime la profondità misteriosa delle cose, tese tra realtà concreta e ineffabile, ispira versi di Teika come: "Io guardo oltre: non ci sono né boccioli né foglie d'acero", ma è soprattutto quando Zeami dichiara: "Il fiore che non esiste", appare evidente che le loro parole risuonano all'unisono con quelle di Mallarmé: "Io dico un fiore, e dalla mia voce tutti i contorni dei fiori sono gettati nell'oblio, e lì sorge la forma musicale, qualcosa di diverso da ogni forma conosciuta di fiore, il fiore come idea fragrante, quella assente da tutti i bouquet".

Quell'idea fragrante di fiore che si trasforma sinestesicamente in musica non è forse quella stessa di Kim Minjung che trasforma le onde del mare in vibrazioni sonore? Per l'artista coreana la presenza immediata, sia essa sensazione o ricordo, emozione o colore, non ha di per sé nessuna importanza. In qualche modo le cose si capiscono nel distacco della lontananza, quando vengono guardate a distanza, in prospettiva rispetto all'universale in cui sono immerse. In *Mountains* luce, oscurità, colore e tempo sono così colti nel loro successivo manifestarsi sottratto all'usura dell'abitudine e del dettaglio (proprio come Mallarmé gettava nell'oblio i contorni dei fiori), privandoci di comodi schemi e lasciandoci titubanti sulle soglie del visibile, ponendoci davanti, più che all'immagine, all'idea di immagine, a ondate sonore che non si solidificano in figure statiche ma continuano a vibrare e possono comporsi in una infinità di toni e di modi che risuona dell'immensità del tutto.

Sono opere in cui la luce della ragione è sostituita dal chiaroscuro del divenire del tutto perché, come Dürrenmatt ha scritto nella *Promessa*, "nel bagliore incerto che regna ai confini del mondo si insedia tutto ciò che è paradossale", e quindi tutto ciò che la ragione non riesce ad afferrare coi sensi. Anche le maree sonore delle *Mountains* di Kim si accampano in uno spazio irragionevolmente incommensurabile e godono di un'ambivalenza luce-ombra che abbraccia, fonde e lega insieme, in ragione di una pittura che non pensa ai suoi confini come a barriere di contenimento, ma come a delle soglie da attraversare avanti e indietro, diaframmi tra l'ombra e la luce, tra la coscienza e il nulla, tra l'oblio e la consapevolezza, vibrazioni immobili di un'enunciazione atipica, atopica, atemporale.

Creste di montagne che si stendono a perdita d'occhio, spume di mareggiate che si allungano e si cancellano, spettri di onde sonore che bucano il tempo, le *Mountains* sono tutto questo e allo stesso tempo nulla di questo, in quanto vanno oltre lo spazio e oltre il tempo; per questo preferisco pensare ad esse come a soglie pronte a improvvisi spalancamenti di senso, illuminazioni fulminee, dinamiche e mutevoli come lo è la vita stessa, o per dirla con Walter Benjamin, attraversamenti in cui "è compreso mutamento, passaggio, maree, significato". Non va inoltre dimenticata la singolare consonanza che queste opere, che dispiegano una gamma apparentemente infinita di toni di grigio, hanno col significato simbolico che il grigio assume nella cultura e nella società coreana, che da più di cinquant'anni lo ha eletto come colore ufficiale dell'abito dei monaci buddhisti. Il grigio, anche in questo caso, declinato in ogni tonalità dal cenere all'antracite, rappresenta il mondo di mezzo, l'incontro degli opposti tra il bianco della divinità e il nero della terra umida.

Anche Kim, come Gauguin, può affermare di "aver chiuso gli occhi per vedere", in quanto la vista non è sufficiente per far apparire le cose nella loro profondità, nella loro natura non abbagliata dallo

strapotere della mera presenza momentanea. Le cose allora si "rivelano", nella doppia accezione paradossale di rendersi note e al contempo di velarsi nuovamente, come nell'idea di verità secondo Heidegger, che riassume il manifestarsi/nascondersi delle cose, dalla radice della parola greca *aletheia*, che è quanto sfugge all'oblio, alle correnti del fiume Lete.

Un detto Zen, che curiosamente ha anch'esso a che fare con le montagne, può ben illustrare questo procedimento ed esprimerne la natura: "Grazie allo stridio dell'uccello, la montagna si fa ancora più quieta". Il verso del volatile non contrasta col silenzio del paesaggio montano, anzi lo accresce. Così fanno le maculazioni e le cerchiature in volo leggero sulla carta monocroma di Kim, col risultato di non contraddire il vuoto meditativo dell'opera ma semmai di amplificarlo; il vuoto che così si crea favorisce la fecondità del pensare che non è mai ospitata nella completezza e nella simmetria, ma nell'alternarsi dei vuoti d'immagine, di cui bisogna avere altrettanta cura di quanto si è soliti avere abitualmente per la pienezza della materia. La combinazione di forma (pieno) e vuoto è una delle caratteristiche del lavoro di Kim: il colore si fonde allo sfondo, sembra materialmente che lo buchi, lo attraversi da una parte all'altra. In questo vuoto pieno del ritrarsi delle cose sensibili, lo spazio garantito per altre nascite è però ampissimo, il manifesto si impone a spese del celato quando la risonanza del tutto si acuisce nel superamento del particolare. Ritorna in mente il pensiero di Heidegger sull'idea di *aletheia*: il vero si realizza nascondendosi, la verità non si dichiara ma si ri-vela. Ecco così presentarsi una forma di vuoto totale che astrae e racchiude la grammatica dei fenomeni particolari (punti, cerchi, filamenti, striscioline, bruciature) per fondare una sintassi inedita e consegnare a uno stato di impermanenza il lavoro di Kim Minjung. L'artista mette in scena una sorta di vuoto che crea uno spazio di risonanza e che in quanto tale non può essere considerato come semplice assenza in quanto è abitato - pieno secondo la sua definizione - dalle emanazioni delle figure in campo e "vibrato" dall'instaurarsi delle loro relazioni. Per Kim Minjung *less is more* perché la mancanza si rivela come condizione della ricchezza dove il vuoto è la condizione del pieno e il pieno quella del vuoto, una ricchezza tanto sofisticata quanto asciutta e rarefatta che testimonia della metamorfosi continua di forme e di stati naturali, così come del resto anche il fuoco della bruciatura della carta è simbolo della mutazione istantanea degli elementi inseriti nel divenire naturale che distingue la vita delle cose.

E' così che un filamento di china può divenire materia organica e organizzarsi in una famiglia di terminazioni fluttuanti, il *Nautilus* assume la forma della spirale e richiama alla rigenerazione delle cose, le striscioline di carta bruciate ai bordi e sovrapposte nel ciclo delle *Stories* si organizzano in fasce verticali che sembrano racchiudere il segreto dei codici genetici, o altre volte, come negli *Untitled*, i piccoli tondi di carta si aggregano in strutture via via sempre più complesse che segnano e movimentano la superficie ecru della carta di fondo, sembrano disporsi a caso come un incidente pittorico e si impossessano della scena spandendosi sulla tela e intessendo la superficie in ogni direzione, come a voler fisicamente indurre l'idea della soglia da attraversare, dello scambio continuo tra il germogliare e l'avvizzire, del passaggio di stato da una condizione all'altra, della circolarità tra la vita e la morte.

La semplicità del mondo organico si esprime anche attraverso l'irregolarità, l'asimmetria e lo spirito del vago, che sono componenti ricorrenti del lavoro di Kim. Anziché perdersi nella complessità del dettaglio minuzioso e irrilevante, l'artista mira all'economia del tratto e alla pienezza della forma. La semplicità rinvia all'impulso estetico puro poiché anche l'universo è semplice, pur nella sua complessità. La semplicità dello sguardo interno di Kim è così capace di cogliere la complessità del reale che da sempre si nasconde dietro la banalità del caso, penetrando oltre la soglia dei fenomeni in un sommo colloquio privato col mondo, poiché come ha scritto Henri Poincaré in *La Scienza e l'Ipotesi*, se "da un lato la semplicità si nasconde sotto apparenze complesse, dall'altro, al contrario, è la semplicità a dissimulare realtà estremamente complesse".

Questa forma aperta e pulsante dell'opera, che racchiude l'accidente in una sintassi che si sposta sul

piano più alto del mistero vivente e che evoca la meraviglia dell'esistenza, risuona in ogni lavoro dell'artista, favorisce il dialogo tra finito e non-finito (in-finito) e realizza una mobilità mediata dell'opera: quel tipico tremolio conferito alle forme dal bruciarne i contorni, e che ri-vela il fiorire, lo svariare, l'eclissare e il riemergere delle forme dall'indistinto del fondo, immerse in quello spazio risonante che tutte le abbraccia, le contiene e le connette.

Ecco il fascino estremo del lavoro di Kim Minjung: devozione all'arte che supera se stessa nel contatto profondo con la vita, espressione della bellezza innata e stupore inafferrabile dell'incompletezza, del sentirsi perennemente *tra* le cose, perché le strade del regno di Shinra sono infinite.