

PAIK TV.

Profesora Titular de Vídeo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y especialista en Arte y Nuevos Medios. Creadora del directorio de información alternativa "el transmisor" y de los directorios de media art "Arte en Red" (1997-2000) y "DATA.ART". Su obra más destacada es "Vídeo. Primera etapa: El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70" (Ediciones Brumaría n.4, 2004), Premio a la Creación y Crítica de Arte en 2005 de la Fundació Espais de Gerona.

PAIK TV. Homenaje a un mongol visionario

Laura Baigorri <http://www.interzona.org>



"Hoy en día me pregunto porqué estuve tan interesado en Schönberg.
Sólo porque se presentó como la vanguardia más radical.
Me pregunto, entonces, porqué me interesé en esta "radicalidad".
Por culpa de mi ADN mongol.
Los mongoles no se caracterizaban por sus ataduras a un centro,
como ocurre en la sociedad china agraria.
Veían lejos y, cuando veían un nuevo horizonte a lo lejos,
tenían que partir de nuevo para poder ver más lejos...
Tele-visión significa en griego: ver lejos".
Nam June Paik ^[1].

Comienzo a escribir preguntándome yo también porqué me interesé en el vídeo.
Por culpa de Nam June Paik.
Porque no comprendía tanta burla, tanto sinsentido,
tanto bricolaje electrónico de chatarrería... ¿era eso arte?
Paik sólo me parecía un niño grande inventando juguetes cada vez más... raros: un
robot que anda, habla y defeca huesos de melocotón...
¡hombre, esto no es serio! Sin embargo, intuía en él un fondo de genialidad
que después comprendí mejor cuando estudié a Fluxus.
Este texto es un homenaje a quien convirtió mi desconcierto en vocación.

1. La TV en Fluxus. Las actitudes representativas de Paik y Vostell

Nam June Paik ha pasado a la historia por ser uno de los pioneros en utilizar la televisión para hacer arte. Su compañero de Fluxus, Wolf Vostell, incluyó por primera vez un televisor en funcionamiento en la pieza *La mirada alemana* en 1958, pero sería Paik el primer artista al que se le ocurrió grabar una cinta de vídeo y mostrarla en público como un hecho artístico. La historia mítica es la siguiente: Con el dinero de una beca de la Fundación Rockefeller compró uno de los primeros Portapacks ^[2] que se comercializaron en EEUU. Un día, cuando volvía a casa desde la tienda de música Liberty, el taxi en el que viajaba se cruzó con la comitiva del Papa Pablo VI en su visita a Nueva York. Paik grabó su llegada desde el asiento trasero del taxi y esa misma noche mostró las imágenes bajo el título *Electronic Video Recorder*. Sucedió el 4 de octubre de 1965, en el Café Go-Go de Nueva York, durante las veladas "*Moon Night Letters*" organizadas por Fluxus a la manera de "*Cabaret Voltaire*".

Tras unos años de debate, el crítico Jean-Paul Fargier saldó la vieja discusión sobre el honor de ser pionero con una decisión salomónica: "Paik fue el primero con el magnetoscopio y Vostell el primero con la televisión".^[3]

Toda la técnica de la TV y del cine se revolucionará, el dominio de la música electrónica se extenderá al nuevo horizonte de la ópera electrónica, la pintura y la escultura serán trastornadas, el arte intermedia cobrará cada vez más importancia, asistiremos al nacimiento de la literatura sin libros y del poema sin papel”.

Crítica contra-televisiva. La TV como objeto

“El medio es el mensaje”^[4]. Este famoso aforismo comenzó a difundirse en *Understanding Media* (1964), un libro de Marshall McLuhan que ejerció una gran influencia en la contracultura y el arte de los años 60/70, y muy especialmente en los videoartistas de esas décadas. La respuesta más habitual de artistas y activistas fue la confrontación, demostrando su oposición al medio a través de la crítica contra-televisiva y de violentas acciones contra el aparato de televisión.

Las primeras reacciones contra el medio televisivo tuvieron lugar en el terreno del *happening* y las llevó a cabo Wolf Vostell demostrando una actitud combativa frente a la televisión. En el *Yam Festival* celebrado en mayo de 1963 en New Brunswick (EEUU), Vostell envolvió un televisor en alambre de espino y lo enterró “vivo” mientras continuaba emitiendo su programación. Y en septiembre de ese mismo año, condujo al público de la galería *Parnass* de Wuppertal (Alemania) a una cantera donde podía verse a lo lejos una televisión en funcionamiento, cogió un fusil, y la destruyó de un disparo: fue el primer fusilamiento del medio.

Como muchos otros creadores, el coreano Nam June Paik encontró en las teorías de McLuhan un importante referente y sus obras también demostraron al principio cierta agresividad, pero enseñada se produjo un cambio. Su mujer, Shigeko Kubota, explica *a la manera* Fluxus la transición de una primera etapa destructiva de Paik a otra mucho más creativa: “Cuando conocí a Nam June Paik no era videoartista, sino músico. Se hizo videoartista en los años sesenta. Cuando le conocí era un compositor. Rompía pianos y después de romper pianos comenzó a romper televisores. Más tarde se preguntó porqué rompía pianos y televisores si podía conseguir más belleza utilizándolos para crear objetos. Por eso empezó a hacer esculturas y a utilizar los televisores como material escultórico”^[5].

La nueva postura adoptada por Paik erradica las acciones violentas, pero continúa siendo crítica con la televisión bajo un punto de vista irónico y provocativo: “Nuestro trabajo es la crítica de la televisión pura, como Kant”^[6]. Esta actitud se hace más patente en las videoesculturas que cuestionan la TV como mueble y que critican el papel pasivo que asume el espectador frente a ella. Entre las numerosas piezas que remiten a objetos cotidianos -*TV Clock* (1965), *TV Glasses* (1971), *TV Bed* (1972), *TV Garden* (1974), *Video Fish* (1975), *TV Candle* (1975)-, destaca la ironía de *TV Chair* (1968), una silla con una televisión que reemplaza el lugar que ocuparía el asiento, de manera que cuando alguien se sienta



sobre ella tapa la pantalla con sus propias posaderas; sobre la silla, una cámara en circuito cerrado pende del techo enviando la imagen cenital del sujeto a la pantalla. En la trayectoria artística de Paik hay dos rasgos característicos fundamentales que predominan por encima de los demás y éstos son, sin duda, la curiosidad y el sentido del humor.

Una de las obras más representativas de este período es *Buddha TV* (1974), compuesta por una escultura de Buda colocada frente a un televisor y una cámara que le graba en circuito cerrado. El artista establece una confrontación entre dos culturas distintas y también entre la meditación y la tecnología. El Buda que se contempla a sí mismo en la pantalla de TV aparecerá durante los años siguientes en distintas versiones: algunas veces tiene el rostro del propio Paik, y otras es sustituido por *El Pensador* de Rodin - *TV Thinker* -. En 1976, incluso, recrea *Triangle*^[7] a partir del Buda, el Pensador y su propia persona, con la intención de que la meditación de Oriente y la introspección de Occidente converjan con la televisión como mediador.

Y en 1969 crea una performance para Charlotte Moorman donde ésta se presenta ante el público para tocar el violonchelo vestida con un peculiar sujetador compuesto por dos mini-televisores. Para justificar la obra, titulada *TV Bra*, Paik realiza una declaración Fluxus que resume su concepción del videoarte: "Al usar la televisión como sujetador, como la más íntima propiedad del ser humano, demostraremos el uso humano de la tecnología y también estimularemos la fantasía de los espectadores a buscar nuevas, imaginativas y humanistas formas de utilizar la tecnología"^[8].

Ya en los 80, Paik realizará piezas objetuales plenamente integradas en el mercado del arte que son una respuesta a los numerosos encargos de museos y galerías de todo el mundo, siendo especialmente representativa de esta nueva forma de actuar las series de robots que realiza durante esta y la posterior década. Todos siguen un mismo patrón: el cuerpo está compuesto por antiguos armazones de televisores y radios de madera con pantallas de televisión encastadas que emiten las vertiginosas imágenes de sus vídeos. Tras la gran *Familia de Robots* (1986) creará, en 1989, varias piezas de unos 3 metros de altura que representan a David, Voltaire, Diderot, Danton, Robespierre, Marat y Olimpia de Gouges. Estos gigantescos robots se exponen bajo el título de *La Fee Electronique* en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París con motivo de la conmemoración del Bicentenario de la Revolución Francesa. Entre sus piezas más conocidas destacan las representaciones de personajes célebres y amigos: *Digital Merce* (1988), *Cage* (1990), *Charlotte Moorman Robot* (1991), *Karen Blixen Robot* (1996), *Hamlet Robot* (1996)...

Mientras que la actitud de Paik se inscribe directamente en la corriente más burlona y provocativa de Fluxus, la de Vostell retoma la vocación nihilista del dadaísmo de una manera estricta; es decir, si determinamos que Vostell siempre fue Fluxus por su compromiso radical, tendremos que convenir que Paik siempre fue Fluxus por su concepción lúdica del arte.

Pero existen otras diferencias notables en el uso que ambos hacen del televisor y de la imagen electrónica. El interés de Vostell en la televisión se centra en el aparato, en el objeto, en lo que éste representa y en el ritual. Utiliza el televisor como un elemento más en su repertorio de materiales y le otorga un nuevo sentido en sus *happenings*. Por otra parte, no crea imágenes, sino que se sirve de las imágenes que emite la programación en el momento de su intervención, mantiene la TV apagada, o la deja con *nieve*.

Cuando Paik utiliza el aparato de TV, no pretende lesionarlo ni destruirlo, sino, en cualquier caso, ridiculizarlo. Paik no entabla un combate abierto contra la televisión; una actitud que ha sido clasificada de "visión constructiva" del medio, frente a la "negativa acidez" de Vostell. Precisamente, a partir de la predisposición de estos dos pioneros, Fargier detecta dos actitudes bien diferenciadas entre los artistas que se dedican al vídeo: por una parte, la inventiva o "actitud positiva", que intentaba desarrollar una creatividad que la TV era incapaz de reproducir; por la otra, la confrontación televisiva o "actitud negativa". Ambas opciones se dieron paralelamente en el tiempo, representadas en los gestos inaugurales de Paik y Vostell. "Todos los artistas que, siguiendo a Paik y Vostell, utilizaron el televisor como instrumento, se incluyeron en una u otra tendencia" -asegura Fargier- "Antonio Muntadas, Francesc Torres, Klaus vom Bruch, Dara Birbaum, por ejemplo, continúan hundiendo el clavo de Vostell. Bill Viola, Gary Hill, Shigeko Kubota, Thierry Kuntzel, Jean-Michel Gautreau, Ko Nakajima... navegan tras la estela de Paik. Los primeros obsesionados por la falsedad de los media, los segundos intentan que se produzca un nuevo contacto con lo Bello"^[9].

Por último, las diferencias entre Paik y Vostell no se limitan a un planteamiento específico de la televisión, sino que se extienden a su concepción global del arte y, por supuesto, de la vida. El mismo Paik establece distinciones profundas entre su postura y la de Vostell: " Él trabaja con el aparato de televisión, hace una denuncia. Es su problema, no el mío. Yo sólo me intereso por la luz grabada en términos artísticos. Él está más comprometido socialmente. Está más en el campo de la conciencia social, que yo respeto, como ser humano, pero algunas veces el contexto social no es el mejor camino, no siempre tiene buen resultado ar-

tístico.”^[10] Quizás Paik pensaba, como Chantal Akerman, que “en el arte, para que se conmueva el alma, ha de conmoverse el ojo”.

2. De la crítica a la regeneración del medio televisivo

La intención última de Paik no es mantener una crítica incisiva contra la televisión, sino transformarla, trascenderla, regenerarla; proponer nuevas formas de relacionarse con el medio: reciclar las imágenes que esta emite para ofrecer otras versiones más creativas y realizar obras donde resulte imprescindible la participación del espectador. Crear otra TV.

Aunque muchos empezaron haciendo cintas que eran incompatibles y antagónicas a la televisión, el hecho es que también hubo artistas y activistas que se propusieron cambiarla desde dentro mediante el uso de las instalaciones experimentales de la televisión pública y desarrollando programas destinados a la difusión masiva de la televisión comercial. Anticipándose como siempre a las ideas de su época, Nam June Paik intuyó muy pronto la derrota de la actitud combativa del vídeo independiente y comprendió que su futuro sólo podría desarrollarse en un terreno equiparable al de su oponente: “Tras el mayo del 68, pensé que el tiempo de las barricadas ya se había cumplido. No se puede lanzar piedras cuando los otros tienen helicópteros y satélites. La próxima resistencia se deberá situar en este nivel”^[11].

Las primeras televisiones públicas que pusieron sus estudios y sus técnicos profesionales a disposición de algunos artistas fueron la *KQED* de San Francisco y la *WGBH* de Boston. En 1965, esta última recibió una subvención de la Fundación Rockefeller destinada a favorecer el acceso de los artistas a sus instalaciones y decidió invitar como “residentes” a aquellos artistas que demostraban un interés experimental por el medio; la premisa era que artistas y técnicos colaborasen intensamente dentro de un entorno que reunía todas las facilidades tecnológicas (aunque no debemos perder de vista que estas experiencias televisivas alternativas fueron puntuales y atípicas).

Cuando el productor Fred Barzyk, que dirigía en esa cadena el *New Television Workshop*,^[12] solicitó de Paik una emisión de 60 minutos sobre John Cage, este fue presa de unos instantes de pánico: “Era como si después de haber aprendido a conducir un *Volkswagen*, me pidieran que pilotase un *Boeing 747*; cuando aca-

La intención última de Paik no es mantener una crítica incisiva contra la televisión, sino transformarla, trascenderla, regenerarla; proponer nuevas formas de relacionarse con el medio:

...

bé, pasé de golpe del parvulario a la universidad".^[13] A pesar de sus dudas, la experiencia resultó altamente positiva y Nam June Paik se convirtió en uno de los asiduos colaboradores de la cadena *WGBH*, que comenzó a organizar algunas manifestaciones importantes protagonizadas por los artistas residentes.

Y la más emblemática de todas ellas sería, sin duda, el programa *The Medium is the Medium*,^[14] emitido en 1969 y organizado también por Barzyck, que ofreció a 6 artistas: Nam June Paik, Thomas Tadlock, Allan Kaprow, James Seawright, Otto Pienne y Aldo Tambellini, la oportunidad de trabajar experimentalmente con la televisión. La propuesta de Paik, *Electronic-Opera n°1* (1968-69), ironizaba sobre el concepto de participación y en ella daba consignas contradictorias al espectador mientras mostraba en la pantalla bailarinas o el retrato distorsionado de Nixon: "Cierra tus ojos, abre un poco tus ojos,... Esto es participación televisiva"^[15]. *Son numerosas las obras de Paik -cintas, instalaciones, videoesculturas- que tienen por objeto la participación del espectador,... y la reflexión sobre la pasividad de su papel.*

...

**reciclar
las imágenes que
esta emite para
ofrecer otras
versiones más
creativas
y realizar obras
donde resulte
imprescindible
la participación
del espectador.
Crear otra TV**

3. Una predisposición experimental...

En su intento por descontextualizar y redefinir la imagen monopolizada por la TV, Nam June Paik fundamentó su trabajo en la experimentación: utilizó las imágenes que le proporciona el medio televisivo para crear otras nuevas que se originaban a través de la intervención directa en la formación de la imagen, o mediante la aplicación de sintetizadores y colorizadores. Así, aunque algunos críticos localizan las primeras obras videográficas en los experimentos televisivos realizados por Ernie Kovacs a principio de los años 50 y establecen su continuidad en los trabajos de Karl Otto Götz y Nicolas Schöffer,^[16] todos coinciden en que fue Paik el primer artista que inició una labor de experimentación continuada y representativa en este campo.

Entre 1963-64, se dedicó a experimentar con las técnicas básicas de manipulación televisiva en colaboración con Hido Uchida, presidente de la *Uchida Radio Research Institute* de Tokio, y el ingeniero electrónico Shuya Abe. Estas investigaciones dieron como resultado los "televisores preparados" –conocidos también como *13 Distorsed TV* o *Kuba-TV*^[17] (1963)-, 13 televisores sometidos a una serie de distorsiones producidas con generadores de ondas,

imanes, micrófonos o amplificadores, que deformaban las imá-

genes convirtiéndolas en rayas y signos abstractos en perpetua inestabilidad. Algo relativamente sencillo de conseguir mediante la manipulación de los botones de la TV, pero en este caso el mérito residía en que las modificaciones se habían efectuado directamente sobre el sistema. Paik, que era consciente de la novedad de su propuesta, trabajó en secreto en su estudio como si se tratase de un experimento "científico" y sólo lo mostró a sus amigos un día antes de su exhibición en la *Exposition of Music-Electronic Television* ^[18] de Wuppertal.

Dos años más tarde creó la pieza *Magnet TV*, un televisor con las imágenes deformadas por la acción de un enorme imán, y presentó una exposición basada en la experimentación con imanes: en *Demagnetizer (Life Ring)*, los televisores podían ser manipulados por los espectadores mediante la aplicación de un electroimán circular que perturbaba la trayectoria del haz electrónico y provocaba deformaciones en la imagen. Durante la década de los 60, Paik estuvo aplicando directamente sobre la pantalla toda suerte de imanes, relés, resistencias, impulsos sonoros, etc., que retorcián en espiral las líneas de la imagen hasta convertirla en una especie de molinillo; después utilizó y recicló incesantemente esas imágenes en sus posteriores vídeos, performances e instalaciones.

Con su gran colaboradora Charlotte Moorman, Paik realizó una de sus obras experimentales más conocidas, la performance videográfica *Concerto for TV Cello* (1971) que ideó especialmente para ella. La pieza constaba de tres televisores de diferentes tamaños, colocados unos sobre otros a modo de violonchelo, unidos por las cuerdas y pegados entre sí. Las imágenes de las pantallas eran de dos tipos: una grabación simultánea de Moorman en circuito cerrado y un programa de televisión, que variaban según los sonidos que producía la concertista al tocarlo.

Una vez hubo agotado todas las variaciones posibles manipulando el aparato televisivo, Paik se vio obligado a idear sus propios instrumentos. El primer modelo de *videosintetizador Abe-Paik*, también financiado por la cadena *WGBH* de Boston, se inauguró en 1970 durante una emisión en directo de 4 horas titulada *Video Comune*. ^[19] Un videosintetizador se caracteriza por su capacidad para generar formas a partir de elementos electrónicos sin la necesidad de la información exterior proporcionada por una cámara. No obstante, y siguiendo el más puro estilo contracultural de la época, Paik definía así su invento en la revista *Radical Software*: "El videosintetizador es la condensación de 9 años de mierda televisiva (si ustedes me permiten la expresión) transformado en video-piano de tiempo real gracias a los Dedos de Oro



**Actualmente,
necesito técnicos
que me ayuden
porque mis ideas
siempre van por
delante de mi
competencia
técnica.
Y no tengo
demasiado
tiempo**

de SHUYA ABE, mi eminente mentor”.^[20] Esta especial mención a sus colaboradores demuestra la relación de mutua dependencia que entonces unía a artistas y técnicos y que queda de manifiesto en estas declaraciones:

NJP. -“Actualmente, necesito técnicos que me ayuden porque mis ideas siempre van por delante de mi competencia técnica. Y no tengo demasiado tiempo”.

IL. - “Allan Kaprow ha escrito que técnicamente usted hace todo aquello que no es necesario hacer y que obtiene excelentes resultados gracias a este método”.

NJP. - “Evidentemente, soy creativo. -Einstein decía que no hace falta ser matemático, ni físico para tener una buena idea-. Yo sólo puedo dibujar un esquema aproximativo, pero para poder realizarlo, debo trabajar con los técnicos”.^[21]

4. ... y una mentalidad visionaria

Los vídeos más emblemáticos de Paik han sido *Global Groove* (1973) y la retrasmisión vía satélite *Good Morning Mr. Orwell* (1984), seguramente por dos razones fundamentales: porque son la mejor muestra de su peculiar estilo, de su escritura electrónica, y porque muestran su visión profética de una futura televisión global compuesta por numerosos canales.

Global Groove, alude directamente al global village de McLuhan: *Global Groove* significa *Global Music Festival*, una especie de video-paisaje imaginario que anticipa lo que va a ocurrir cuando todos los países del mundo se conecten entre sí mediante la televisión por cable. Es un collage”^[22]. Además, la palabra polisémica *Groove*, puede tener diferentes sentidos según el contexto en que se utilice: falla, corte o fractura -“falla global”, “fractura universal”-; conjunto vacío en matemáticas -¿estaba Paik hablando de un “Vacio Universal”?- y también rutina (*to be in **) y moda (*to be the **). En una entrevista con Jean-Paul Fargier, Paik -que nunca negó los otros sentidos y que promovió divertido esta confusión-, desvelaría finalmente su “verdadero sentido”: había escogido el término *groove* que utilizaban los músicos de jazz neoyorquinos para designar el embotamiento o atontamiento que sufren quienes abusan del jazz como si se tratase de una droga.^[23] Así pues, Paik estaba hablando del “Embotamiento Global”; es decir, del atontamiento generalizado que provoca la televisión.

En 1984, esta cinta se amplió a un proyecto de satélite global denominado *Good Morning Mr. Orwell*^[24] emitido simultáneamente en París y Nueva York el 1 de enero de 1984 en homenaje a George

Orwell. En él se invitaba a participar a artistas de cualquier parte del mundo para conseguir un producto internacional compuesto por la mezcla de imágenes sintetizadas que Paik recombina entre sí en tiempo real. La obra fue el primer *zapping* televisivo entre imágenes de Oriente y Occidente porque Paik estructuró la cinta como un collage de imágenes: en la pantalla se superponen fragmentos de cine de vanguardia -de autores como Robert Breer y Jonas Mekas- con anuncios japoneses de *Pepsi-Cola*, podemos ver a Allan Ginsberg tocando unos platillos tibetanos mientras recita una oración budista, seguido de actuaciones en el *Living Theatre*, el rostro distorsionado de Richard Nixon, algunas performances de John Cage, trozos de informativos televisivos, danzas populares coreanas y música rock; fiel a todo tipo de reciclajes, una gran parte de estas imágenes pertenecen a obras anteriores -en particular a la cinta *The Selling of New York* (1972) y también a *TV Cello* (1971). "George Orwell afirmaba que la televisión era siempre negativa. Por el contrario, yo afirmé que la televisión no era siempre negativa, que no era "El Mal". En *Good Morning Mr Orwell* decía esto mismo: fui la única persona en el mundo al afirmarlo y me siento orgulloso de ello".^[25]

**Hacia el año 2010,
ya tendremos por
lo menos
un premio Nobel
de literatura
que no habrá
publicado
un solo libro.
El videodisco,
como vehículo
literario
será igualable**

En 1988, Nam June Paik realiza para los Juegos Olímpicos de Seúl una gigantesca instalación con 1003 monitores de televisión apilados piramidalmente cuyo significativo título avanza la línea de trabajo que le caracterizará en adelante: *The More the Better*. Parece que a partir de este momento Paik intentará reproducir en sus obras la red de comunicaciones mundial a escala real. Durante los 90, organiza una serie de exposiciones bajo el título *Electronic Super Highway*^[26] donde presenta más de 40 videoesculturas y realiza diferentes versiones de la obra del mismo título, *Electronic Superhighway* (1995), consistente en un enorme panel de 500 monitores que muestran miles de imágenes randomizadas de espectáculos televisivos, videoclips, noticiarios y dibujos animados. Este término lo había acuñado ya en 1974 para describir la conexión entre Los Angeles y New York como una macro-red de comunicación compuesta por satélites, ondas, cables y fibras ópticas. Sus últimas piezas, realizadas a partir de 2000, son gigantesca instalaciones que además del vídeo incorporan la tecnología láser de diversas formas. Resulta paradigmática de la monumentalidad de este período de Paik *Modulation in Sync: Jacob's Ladder*, la gran instalación multimedia que creó con ocasión de su exposición *The Worlds of Nam June Paik*^[27] realizada en 2000 en el *Solomon R. Guggenheim Museum* de Nueva York. Esta gran muestra, que un año después viajó al *Museo Guggenheim* de Bilbao, reunió las obras más importantes del artista a modo de retrospectiva,... y despedida.

Nam June Paik llegó a plantear toda suerte de hipótesis respecto al futuro de la tecnología en el arte. En la actualidad, sus afirmaciones han dejado de ser -como muchos se atrevieron a catalogar entonces- “las payasadas de un loco visionario” para convertirse en auténticas profecías. Tomado en su conjunto, el texto titulado *Cerca de 100.000 ensayos...* ^[28] resulta un verdadero compendio de los “posibles” avances tecnológicos predichos por Paik a finales de los 60. Entre ellos destacamos los siguientes:

“Toda la técnica de la TV y del cine se revolucionará, el dominio de la música electrónica se extenderá al nuevo horizonte de la ópera electrónica, la pintura y la escultura serán trastornadas, el arte intermedia cobrará cada vez más importancia, asistiremos al nacimiento de la literatura sin libros y del poema sin papel”.

“Se podrá inventar un “arte ambiental”, de la misma manera que hablamos de la musical ambiental, e instalarlo en nuestras casas. Los grandes teatros y las óperas modificarán a diario el aspecto de sus espacios en función del repertorio y esta decoración evolucionará siguiendo el desarrollo de la intriga. Así, se podrá programar un muro catódico de puntos-coloreados y la electro-luminiscencia será controlable”.

Algunas de sus “profecías” fueron increíblemente precisas... en 1977 ^[29] escribía:

“Muy pronto, la cinta de vídeo, en su versión monocal, será comercialmente posible, puede incluso que durante este decenio. Con dos Betamax F-1 o con dos unidades VHS (portátiles) se podrá disponer de una unidad completa de montaje básico en casa”.

...Y otras ya no nos parecen tan imposibles:

“Hacia el año 2010, ya tendremos por lo menos un premio Nobel de literatura que no habrá publicado un solo libro. El videodisco, como vehículo literario será inigualable”.

Ya en los años 30, el arte consistía para Man Ray en una “violación de los materiales” ^[30] ; no se trataba, por tanto, de trabajar de la mejor manera posible según unas reglas, sino de **trabajar más allá de las reglas**. Cuarenta años más tarde, Nam June Paik continuaría demostrando la vigencia de estas ideas revolucionarias cuando se planteaba su trabajo como una experiencia por amor a la experiencia: “En el fondo, yo quería ir simplemente allí donde nadie había llegado. Todo el mundo mi-

raba la televisión como si fuese lo más normal del mundo. Pero yo quería saber que se podía hacer con ella: puro Fluxus. Fluxus es pisar tierra virgen".^[31]

Y sí, eso era ARTE.

Notas

[1] "My jubilee ist unverhemmet", texto escrito en la bolsa de un disco, en Editions Lebeer-Hossmann, Hamburgo/Bruselas (1977).

[2] El portapack es un equipo de vídeo portátil compuesto por una cámara y un magnetoscopio. Los primeros modelos fueron comercializados por la firma japonesa Sony y la holandesa Phillips durante 1964 y 1965, permitiendo el acceso a esta tecnología a escala popular y provocando toda una revolución en el mundo de la imagen.

[3] Jean-Paul Fargier en la entrevista realizada a Wolf Vostell en Cahiers du Cinéma, nº 332, febrero, 1982.

[4] "El término mass-media es equivalente a industria informativa, recreativa, industria del consumo y de la concienciación. El medio no sólo transmite mensajes, no sólo es forma y vehículo de una comunicación, sino que es su propio tema, su mensaje y, en último término, el objetivo en sí mismo. Los medios de masas están esencialmente interesados en sí mismos".

Marshall McLuhan en Comprender los medios de comunicación. Paidós, Barcelona, 1996; Primera edición Understanding Media McGraw Hill, 1964. Más tarde, McLuhan publicó junto a Quentin Fiore un libro de imágenes titulado The Medium is the Massage: An Inventory of Effects. Bantam Books, New York (1967)

[5] Shigeko Kubota en El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental. José Ramón Pérez Ornia (ed). RTVE, Madrid, 1991.

[6] Nam June Paik, en Nam June Paik. Videá'n'Videology 1959-1973. Judson Rosebush (ed.), Everson Museum of Art, Syracuse, 1974.

[7] Triangle (1976) en Media Art Net <<http://www.medienkunstnetz.de/works/triangle-1976/>>

[8] TV Bra for Living Sculpture (1969) en Media Art Net <<http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-bra/>>

[9] . Jean-Paul Fargier, "Un coup de dés, toujours", catálogo Images en Scène. Installations vidéo et cinema. Art 3000, Palais de Tokyo, junio, Paris, 1993.

[10] Nam June Paik en El arte del vídeo (1991). Op. Cit.

[11] Nam June Paik en una entrevista con Irmeline Lebeer, en "Marcel Duchamp n'a pas pensé a la vidéo" (Bochum, 16/9/1974), en Paik, Du cheval a Christo et autres écrits. Irmeline Lebeer y Edith Decker, ed. Lebeer Hossman, Bruselas, 1993.

[12] New Television Workshop (1974-1993) <<http://main.wgbh.org/wgbh/NTW/>>

[13] Nam June Paik en "Premier pas de l'home dans le vide. Paik: et la vidéo fût...," Jean-Paul Fargier, Oú va la vidéo, Cahiers du Cinéma, Hors de Série n.14, Editions de l'Etoile, París, 1986.

[14] The Medium is the Medium (1969) Video online <<http://main.wgbh.org/wgbh/NTW/ES/Video/medium291.html>>

[15] Nam June Paik, Videa, Vidiot, Vidiology, en New Artists Video. A critical Anthology. Gregory Battcock (ed.) E.P. Dutton. Nueva York, 1978.

[16] Eugeni Bonet, "El Futur(ism)o de la imagen en movimiento", en el catálogo de la Bienal de la Imagen en movimiento'90. José Ramón Pérez Ornia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1990.

[17] Kuba TV (1963) <<http://www.medienkunstnetz.de/works/kuba-tv/>>

[18] "Por una vez, trabajé verdaderamente duro. Había alquilado un estudio especial, tan ultrasecreto que nadie sabía de su existencia. (...) Un día invité a todo el mundo de golpe: Dick Higgins, Alison Knowles, Addi Koepcke, Wolf Vostell. A continuación mostré mi trabajo en la Galería Parnass". Nam June Paik, Paik. Du cheval a Christo et autres écrits (1993) Op. cit
Exposition of Music–Electronic Television <<http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/>>. También expuso en esta muestra su Robot K-456 <<http://www.medienkunstnetz.de/works/robot-k-456/>>

[19] Videosintetizador (1965-1971) <<http://mkn.zkm.de/works/paik-abe-synthesizer/>> y <<http://www.medienkunstnetz.de/works/video-synthesizer/>>. Programa Video Comune <<http://www.medienkunstnetz.de/works/video-com-mune/>>

[20] Nam June Paik, Video Synthesizer Plus, en Radical Software n.2, 1970; (último número en 1974) Actualmente publicada online en formato pdf. <<http://www.radicalsoftware.org/>>

[21] Nam June Paik, entrevista de Irmeline Leeber en Paik. Du cheval a Christo et autres écrits. (1993) Op. Cit.

[22] Nam June Paik en Paik, du cheval a Christo et autres écrits. (1993) Op.cit.

Global Groove (1973) en Media Art Net <<http://www.medienkunstnetz.de/works/global-grove/>>

[23] Jean-Paul Fargier, Premier pas de l'home dans le vide. Paik: et la vidéo fût... en Oú va la vidéo, (1986) Op.cit.

[24] Good Moorning Mr Orwell (1984) en Media Art Net <<http://www.medienkunstnetz.de/works/goog-morning/>>

[25] Nam June Paik en Il Novecento di Nam June Paik. Ed. Carte Segrete, Roma, 1992.

[26] Electronic Super Highway <http://www.panix.com/~fluxus/FluX/ESH.html>

[27] The Worlds of Nam June Paik <http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/paik/index.html>

[28] Conferencia Cerca de 100.000 ensayos... Estocolmo, invierno de 1966. Reproducida en Fylkingen Bulletin, Estocolmo, 1967. Posteriormente en Paik. Du cheval a Christo et autres écrits. (1993) Op. Cit.

[30] Man Ray, L'Age de la lumière, en Man Ray. Photographies 1920-1934, James Thrall Soby (ed.), Cahiers d'Art, 1934; referenciado por Patrick de Haas, De l'art cinéma a l'art vidéo: remarques sur quelques presupposes, en Technologies et Imaginaires. Art Cinéma, Art Vidéo, Art Ordinateur. María Klonaris y Katerine Thomadaki (eds.) Dis Voir, París, 1990.

[31] Nam June Paik en Marcel Duchamp n'a pas pensé a la vidéo, en Paik, du cheval a Christo et autres écrits. (1993) Op.cit.



Licencia **Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España**

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.5/>



Usted es libre de: copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.
Bajo las condiciones siguientes:

Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.

No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra. Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

© 2006, de la edición de la Asociación Cultural comenzemos empezemos, Hapaxmedia.net, Universidad Internacional de Andalucía e Instituto Andaluz de la Juventud.

© 2006, textos, los autores.

© 2006, traducciones, los traductores.

© 2006, fotografías, los autores.

Miguel Brieva, Mar Villaespesa, José Luis Brea, Laura Baigorri, Antonio Orihuela, Eugeni Bonet, Alan Dunn, José Luis de Vicente, Josevi Soria, Carles Ameller, Leo Martín, Beatriz Rodríguez, Fran Ilich, Pedro Jiménez, Eva San Agustín, Juan Varela, Toni Roig, Chiu Longina y Carlos Desastre.

Fe de erratas:

Las imágenes que ilustran los textos del libro "Creación e Inteligencia Colectiva", editado a propósito de la séptima edición de zemos98 (2005), pertenecen a la primera edición del proyecto "Photolatente" de Oscar Molina, llevada a cabo por la Revista Photovisión en 2002.

La imagen de la portada forma parte de la serie GIC, Ignacio Domínguez.