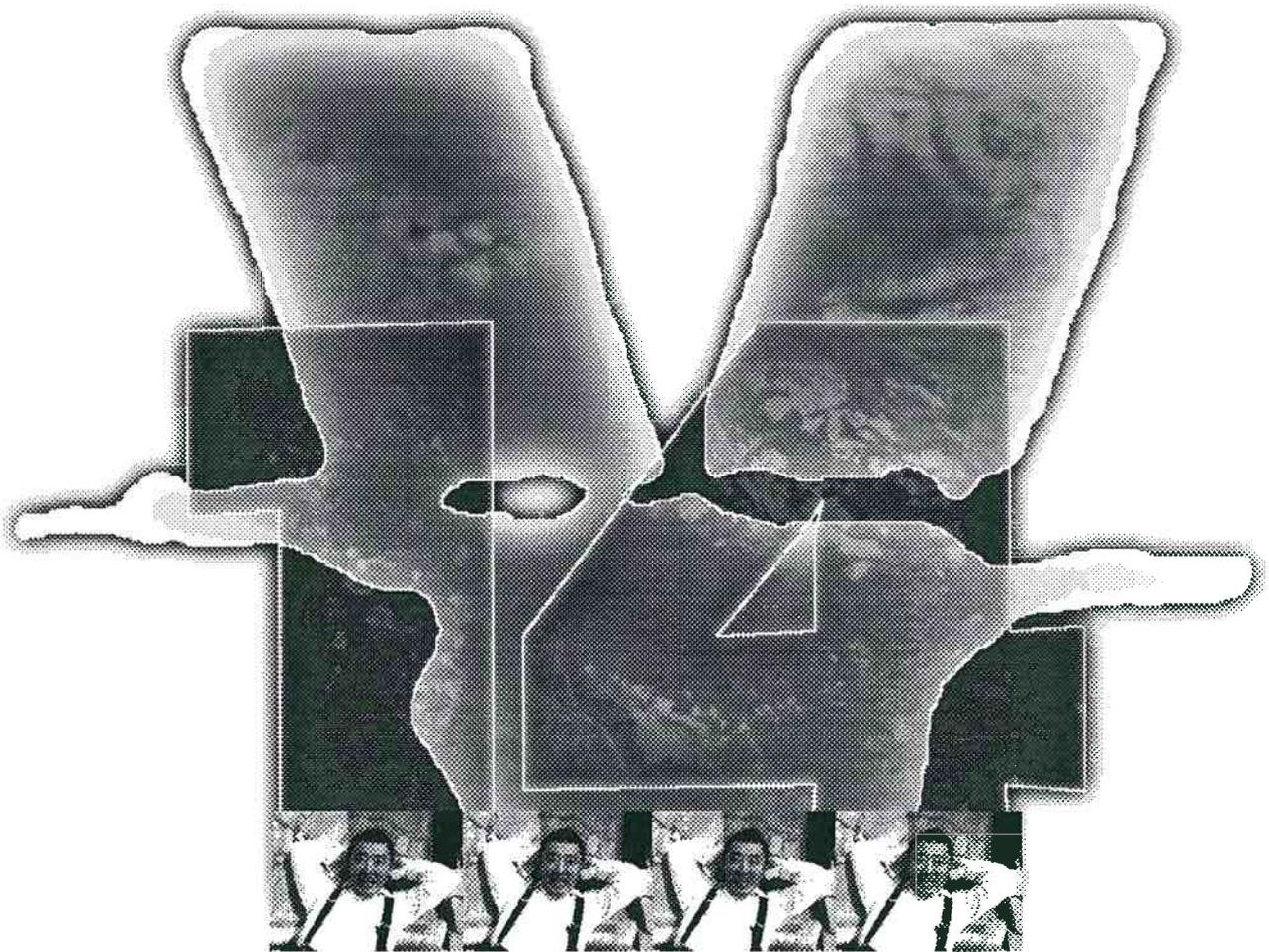


# video art

XIV FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA VIDÉO ET DES ARTS ÉLECTRONIQUES  
FORUM DES NOUVELLES IMAGES ET DE LA CULTURE ÉMERGENTE  
LOCARNO, LAGO MAGGIORE DU 2 AU 5 SEPTEMBRE 1993 AU MONTE VERITÀ

RÉTROSPECTIVE

# NAM JUNE PAIK



**NAM JUNE PAIK VIDEOGRAPHIE 1963-1993**

RÉALISÉE PAR MARCO MARIA GAZZANO

**NAM JUNE PAIK**  
**VIDEOGRAFIE**  
**1963-1993**

A CURA DI  
MARCO MARIA GAZZANO

*redazione: Ines Bianda, Olga Vasile*

*pubblicazione realizzata in occasione del XIV VideoArt Festival (Locarno-Lago Maggiore) in  
collaborazione con l'Associazione culturale Kinema (Roma) e Electronic Arts Intermix (New York)*

*un particolare ringraziamento va inoltre a Shigeko Kubota (New York), Jud Yalkut (Dayton),  
Vittorio Fagone (Milano) e naturalmente a Nam June Paik*

© 1993: VideoArt Festival, Locarno Svizzera

# INDICE

Marco Maria Gazzano <b>Trent'anni di arti elettroniche. Le videografie di Nam June Paik.</b>	3
Vittorio Fagone <b>Nam June Paik e il movimento Fluxus Tra Europa e America, origini e sviluppi della videoarte.</b>	8
John Cage <b>Il tuo modo di scrivere sarà attraente come... ...dice... “L’approvazione di Jackline Kennedy” ...</b>	12
<b>Videografia Completa</b>	14
<b>Biografia</b>	32
<b>Bibliografia</b>	35

**TRENT'ANNI DI ARTI ELETTRONICHE.  
LE VIDEOGRAFIE DI NAM JUNE PAIK.**

## TRENT'ANNI DI ARTI ELETTRONICHE. LE VIDEOGRAFIE DI NAM JUNE PAIK.

In questi mesi stiamo festeggiando un compleanno. Sono infatti passati esattamente trent'anni da quando, nella primavera-estate del 1963, Nam June Paik inaugurava alla Galleria Parnass di Wuppertal in Germania la sua Exposition of Music/Electronic Television. Un fatto che, acquisita con gli anni l'aura del mito, è considerato oggi l'atto di nascita delle arti elettroniche. Così come la successiva performance newyorkese dell'artista coreano nell'autunno '65: l'acquisto della prima telecamera portatile Sony (il "port-pack") approdata sul suolo americano. La corsa di Paik al Liberty Shop di Manhattan per acquisire il nuovo strumento appena aperte le casse di imballaggio, l'ingorgo stradale causato dalla visita del Papa Paolo VI all'Onu, le riprese dell'agosto viaggiatore realizzate "all'impronta" dall'artista - dall'interno di un taxi - con il suo nuovo "pennello elettronico"; e la successiva ri-collocazione dell'immagine del Papa (e del traffico metropolitano) allestita "casualmente" da Paik la sera stessa in un ritrovo di Soho frequentato dall'avanguardia, sono altrettanti elementi di un mito - autentica "leggenda metropolitana" internazionale - che è divenuto ormai parte dell'immaginario collettivo di chi si occupa d'arte contemporanea.

Ma quella "azione", che - nella più rigorosa tradizione del modernismo radicale, in esplicita polemica con le retoriche ufficiali della "grande arte" nonché i riti dell'industria culturale - minimizzò fin dal titolo un evento performativo della cui importanza "storica" oggi tutti sono convinti, ebbe anche un altro significato. Ricordata come un indirizzo, una data e un orario (Café Au Go Go, 152 Bleecker, October 4 & 11 1965, World Theater, 9PM), essa indicò la coscienza - della quale Paik e i suoi interlocutori, John Cage primo fra tutti, ebbero piena consapevolezza - di inaugurare una nuova dimensione espressiva (il continente del video, del "self-video", appunto) e, allo stesso tempo, di ri-visitare una tradizione forte: quella che tra gli anni Dieci e Venti si era concretizzata nelle azioni delle avanguardie storiche e nelle utopie progressiste del Moderno, riconsiderate alla luce dell'energia internazionalista, transculturale e democratico radicale degli anni Sessanta.

Ed è in questo doppio movimento paikiano (Wuppertal '63/New York '65; avanguardie storiche europee e neoavanguardie europee e americane obbligate all'incontro da un artista orientale) che nel giro di due anni riesce a far specchiare le due

rive dell'Oceano Atlantico in un unico atto di fondazione di un nuovo continente espressivo, l'inizio del percorso che dagli anni Sessanta a oggi ha condotto artisti, militanti e gente comune a utilizzare creativamente il video e le sue apparecchiature portatili accanto a tutti gli altri nuovi media elettronici che via via al video si sono affiancati: dal computer alla neonata "virtual reality".

Ma in quella performance troviamo anche le caratteristiche che hanno in seguito segnato tutta la storia delle arti elettroniche, l'utilizzo cioè che gli artisti hanno fatto delle nuove tecnologie: quella radicalità esplicita degli intenti (oltre che delle immagini), una internazionalità e una interculturalità effettive, circolari, fra i cinque continenti e le rispettive culture.

Nell'esposizione di Wuppertal, il giovane compositore Fluxus Nam June Paik, allievo di Stockhausen, Maciunas e Cage, allestisce i suoi *13 distorted Tv sets*. Provocatoria come le precedenti composizioni musicali-rumoristiche dell'artista coreano, questa "prima" videoinstallazione - che interviene direttamente e in modo attivo sul dispositivo di ricezione del segnale televisivo (il monitor) modificandone in modo radicale l'immagine in uscita mediante varie apparecchiature (magnetiche ed elettriche) di disturbo - prevede quale risultato "tredici diverse distorsioni della televisione".

Segna così l'atto di nascita della televisione astratta, dell'uso antinaturalistico del video: di quella dis-locazione del medium - che approda a inedite ri-localazioni - la quale più tardi si chiamerà "videoarte". O, meglio, - come specificherà proprio Paik in occasione della sua prima mostra newyorkese alla Galeria Bonino, nel dicembre 1965 - non "videoart" ma "electronic art".

In Paik, inoltre, queste "distorsioni", che producono una fantasmagoria di linee e curve astratte in movimento (e in bianco e nero), sono anche forme Zen, inviti alla concentrazione e alla meditazione, antecedenti diretti delle videosculture concettuali dei primi anni Settanta (ma continuamente riaggiornate e rese ancora più essenziali fino a oggi) che si chiamano *Zen for Tv, Tv Clock*, ecc.: la distorsione e il "rumore" che, come nella musica elettronica, si fanno poesia; il cosciente "détournement" del medium come ponte filosofico tra l'eredità dell'Oriente e le tecniche dell'Occidente. Ma a Wuppertal tutto questo - che era già ben chiaro a Paik, come Jean-Paul Fargier ha efficacemente dimostrato - non fu compreso. Una grandguignolesca testa di toro tagliata di fresco e

lasciata gocciolare sulle sculture fece più impressione. La critica si accorse di Paik, che da allora divenne di anno in anno più famoso, solo nel '65 a New York quando pubblicò in bella evidenza nel catalogo della sua prima esposizione di "arte elettronica" il pensiero che da allora viene citato come dichiarazione di battesimo della videoart e come indice (quale errore!) dell'intera poetica paikiana: "As collage technic replaced oil paint, so cathode-ray tube will replace canvass". Una frase tanto provocatoria quanto veritiera: anche se il rapporto così stretto che a una lettura superficiale della dichiarazione si stabilisce - sia pure in negativo - tra pittura (e dunque arti plastiche tradizionali) e nuove immagini tecnologiche, è una trappola che Paik ha teso ai suoi lettori. Il "95% di novità" del quale egli "si accontenta", evocato a più riprese nella stessa pagina del catalogo introdotto da un Cage entusiasta, non sta nel pittoricizzare, anche se in direzione dell'antinaturalismo, le immagini "realistiche" della televisione o quelle ottenibili con le nuove telecamere portatili: questa operazione era già stata fatta con successo dalle avanguardie storiche utilizzando la pellicola (Richter, El Lissitzkij, Eggelin, Survage, i Futuristi...). Che bisogno c'era di ripetere quell'esperienza con la nuova tecnica? Il debito contratto con quegli autori - come le suggestioni che gli sono venute dai lavori di Vostell, dalle ipotesi di Norbert Wiener sull'intelligenza artificiale o di McLuhan sulla comunicazione di massa contemporanea - Paik l'ha sempre riconosciuto. La novità del suo lavoro - che è radicale, e che ci dà nuove emozioni da trent'anni - non è affatto nel "dipingere" col tubo catodico, non è nel sostituire la tela col monitor. E' appunto nel "trattare" l'immagine, nel distorcerla, nel modificarla, nell'intrecciarla - cambiandole disegno - con altre immagini di diversa provenienza e significato.

Quello di Paik è un intervento creativo sulla specificità stessa della televisione, sul "flusso" delle immagini, sia in messa in onda che in ripresa a circuito chiuso; è un continuo suggerimento di relazioni simboliche, metafore, narrazioni, accostamenti, montaggi, intrecci che coinvolge immagini (sempre rigorosamente in movimento; accelerazioni parossistiche che si coniugano a rallentamenti che simulano l'assenza di movimento), suoni, musiche, colori. La sua non è "pittura video" (anche se le immagini che ne risultano sono tutte straordinariamente eleganti) ma "cinematografia elettronica". Non film, ma cinema. Cinema del XXI secolo, forse. E quando Paik si mette a giocare con la tv hertziana e con quella via satellite, "tele-visione": sia in senso tecnico che in senso metaforico.

Perché Paik, con le sue antenne, guarda a distanza: da trent'anni produce nuove parole e nuove strutture espressive per i linguaggi iconici in movimento del secolo prossimo. Per questo non è un pittore: semmai un artista "intermediale", che sa intrecciare espressivamente i vari linguaggi e le varie tecniche (pittura, scultura, video, film, fotografia, computer, radio, ecc.) rispettandole e anzi valorizzandole nei loro apporti specifici e nelle rispettive tradizioni. Per questo, "padre della videoarte" e suo "eterno pioniere", si può permettere di usare il pennello e i colori senza far di questo semplicemente un escamotage per accontentare i collezionisti. In Paik il concetto e la pratica del "montaggio" - nel senso più radicale dato a questo termine dalle avanguardie sovietiche - è fondamentale. Come è fondamentale nella definizione della sua poetica la nozione di "eclettismo": che dalle tradizioni artistiche orientali più lontane e dal Barocco, attraverso il Dada, è divenuto una delle caratteristiche più forti del Moderno.

Tuttavia, come ha notato a Linz nel '91, Woody Vasulka, altro grande artista, esploratore dei nuovi media, "con il trascorrere del tempo, la comprensione di Paik non è diventata più facile. La sua presenza è solitaria - un uomo nudo col suo problema metafisico - anche se la rivisitazione del suo lavoro non fa che dimostrare quanto sia stato decisivo il suo impegno di pioniere negli anni Sessanta. Molti principi teorici, soluzioni estetiche e applicazioni materiali che solo più tardi si sono rivelate completamente stavano emergendo nelle sue prime opere. E il suo rimane un insieme essenziale di lavoro di ricerca ancora tutto da vedere e da scoprire".

Vasulka ha ragione. Paik ha indubbiamente preparato il terreno alla videoarte, non l'ha solo inaugurata: ne ha esplorato con passione territori, confini, direzioni tecnologiche, strutture linguistiche, potenzialità comunicative. E, in più, ha liberato il video dal dominio della televisione ufficiale, obbligando l'industria culturale ad attribuire al termine "video" un altro significato, opposto a quello passivizzante della fruizione a senso unico materializzatosi nella Broadcast. Egli ha condotto il video (la sua "televisione elettronica") dalla dimensione pura e semplice della comunicazione di massa controllata dai poteri che controllano gli Stati e i commerci, a quella di una nuova creatività pittorica, plastica, narrativa e psico-percettiva fondata sulla libertà, sull'autonomia e sulla responsabilità dell'individuo.

Per questo artista emblematico di fine millennio - almeno per la quantità e la qualità di esperienze

e tradizioni culturali che si intrecciano nella sua opera - egli ha contribuito notevolmente - a partire da un discorso sulla musica, sul film e sul video - a ridefinire i nuovi confini delle arti (come quelli della comunicazione di massa).

Ma purtroppo mitologie e luoghi comuni si sono accumulati sulla sua opera e sulla sua vicenda umana, rimuovendo progressivamente dalla coscienza dei collezionisti, dei Musei e delle Esposizioni internazionali dei quali è diventato il beniamino, il senso stesso della sua ricerca nonché la radicalità - propositiva ma anche contestativa, integralmente politica - della sua poetica. E non è certo responsabilità dell'autore. Le sue opere (dai video alle video sculture) sono sempre più "forti" e sempre più esplicite nei loro intenti radical-libertari: ma il mercato, che se ne è impossessato, le segnala come "cult" estetizzanti al massimo come indizi del disordine frammentato di questa fine di secolo. Non è così, evidentemente, se non altro per la costante inquietudine - sempre accompagnata tuttavia all'ottimismo della volontà - con la quale Paik guarda da tutte le sue opere, alla selvaggia frammentazione del senso che percorre questa fase del moderno.

Ed è proprio per l'importanza dell'opera di Paik, per il suo valore storico ma anche per la complessità di stratificazioni metaforiche ed espressive che in essa coesistono, nonché della quantità di metodi e categorie di analisi che essa obbliga a mettere in campo, che di questo autore andrebbe approntata una rigorosa rivisitazione storiografica. Uno studio condotto sui documenti, sugli inediti, sui lavori preparatori, su ciò che si è dimenticato o rimosso oltre che su video, mostre, cataloghi: non per rafforzare il mito ad uso del mercato, ma per contribuire a restituire all'artista l'autenticità utopica, sempre più censurata dei suoi propositi.

E' un impegno che va oltre Paik evidentemente, ma che potrebbe utilmente partire da Paik per estendersi ad altri autori, ormai "classici" nell'esplorazione dell'intreccio fra arte e tecnologia.

I saggi su Paik sono ormai molti - pubblicati nei libri o realizzati in video - e provenienti dai cinque continenti, a riprova del fascino tutto moderno che induce la sua sapienza dell'arcaico e del contemporaneo. In particolare alla conoscenza di quest'autore e di ciò che ha significato e significa, hanno contribuito recentemente due studi europei di rilevante impatto scientifico - scritti col tratto di chi sa partecipare emotivamente pur conservando il necessario distacco critico, al percorso che analizza: il Paik Video di Edith Decker (DuMont, Colonia 1988) e il Nam June Paik di Jean-Paul Fargier (ArtPress, Parigi 1989). A essi si è affiancata lo

scorso anno la prima antologia critica di scritti dell'artista dagli anni Sessanta a oggi, raccolta da Edith Decker negli archivi di New York e di Stoccarda (Nam June Paik, Niederschriften eines Kulturnomaden. Aphorismen, Briefe, Texte, DuMont, Colonia 1992). Per parte nostra abbiamo contribuito alla rivisitazione critica di questo artista con l'esposizione romana del novembre '92 Il Novecento di Nam June Paik. Arti elettroniche, cinema e media verso il XXI secolo. Ed è in occasione delle ricerche effettuate per questa mostra che siamo riusciti a recuperare, mostrandoli al pubblico e sottraendoli all'oblio nel quale erano caduti per trent'anni, alcuni dei primi video di Paik, in particolare i film sperimentali, le primissime videografie, le prime esplorazioni audiovisive "intermediali".

Opere realizzate da Paik tra il '65 e il '70 in collaborazione con il cineasta sperimentale nordamericano Jud Yalkut, il cui contributo alla nascita delle nuove arti è stato per troppo tempo ingiustamente dimenticato. Opere di fatto "inedite", mai più viste dagli anni Sessanta, e anche allora note solo ai frequentatori dell'underground nordamericano, e del tutto sconosciute in Europa. Ricerche che per Paik sono chiaramente materiali di lavoro, esplorazioni, appunti videofilmici, esperimenti linguistici e concettuali e tuttavia "opere", firmate e datate dall'artista. Videografie e lavori intermediali i cui risultati - immagini o relazioni di montaggio - precipiteranno in seguito nei più famosi video paikiani degli anni Settanta, i primi che l'autore riconosce a pieno titolo come le "sue" opere video, ma che proprio per questo vanno conosciute e apprezzate come ogni fase aurorale di lavoro di un artista.

Nè è da sottovalutare l'emozione di avvicinarsi non solo alle prime opere di Paik certamente datate ed esistenti di là da quelle mitologiche ormai introvabili, perdute o forse mai veramente esistite ma, se appena ci si concentra sulle date, ai veri e propri, e storicamente determinati, atti di nascita delle arti elettroniche, ai primi video della storia della videoarte: estremo lascito del film sperimentale in favore del nuovo linguaggio elettronico. Un passaggio che hanno segnato Paik e Yalkut con le opere da Cinéma Metaphysique a Video Commune inaugurando non solo il grande continente delle "arti elettroniche" (e infatti è da queste opere e non da altre che Paik trae le fotografie per illustrare il catalogo della sua prima esposizione alla Galeria Bonino), ma la dimensione ancor più affascinante ed espressivamente produttiva dell'"intermedialità", dell'estensione reciproca e autocosciente di media, linguaggi, esperienze tec-

nologiche e no. Ed è in queste opere, prologo e materiali di lavoro per i video che a partire da Electronic Opera n. 1 (1969) e Global Groove (1973) segnano l'inizio della vera e propria videografia paikiana, che possiamo cogliere nel suo farsi il metodo creativo di Paik, la poetica del trattamento del "flusso" televisivo, della citazione e dell'autocitazione parossistica, dell'incrostazione e del collage, della reiterazione delle performances Fluxus quali dichiarate interruzioni nella continuità alienante della consuetudine televisiva. E' qui che possiamo osservare l'autore mentre elabora quello che poi diventerà il suo inconfondibile tratto di cineasta elettronico.

Le presentiamo, insieme all'intero "corpus" della videografia paikiana, per "festeggiare" Paik, non per "celebrarlo"; per aggiungere conoscenza e sottrarre retorica allo studio di un autore che è probabilmente davvero uno dei più grandi del secolo, con la coscienza e il piacere di condividere una autentica emozione.

In occasione del trentennale della videoarte, il VideoArt Festival di Locarno, Festival internazionale del video e delle arti elettroniche, Forum delle nuove immagini e della cultura emergente, giunto alla sua XIV edizione, ha deciso di dedicare a Nam June Paik la prima delle grandi retrospettive videografiche d'autore con le quali di anno in anno intende dare un contributo non formale alla rivisitazione storico-critico di una forma di espressione alla cui diffusione in Europa esso stesso si è, fin dagli anni Settanta, impegnato con passione.

Il rapporto di Paik con il VideoArt Festival di Locarno, è infatti di lunga data, oltre che di autentica amicizia e ne vanno ricordate le tappe:

nel 1982 il più importante riconoscimento europeo nel campo delle arti elettroniche e della sperimentazione audiovisiva (il "Laser d'oro", che si attribuisce ogni anno a Locarno) è stato inaugurato premiando Paik; nel 1983-84 il Festival ha partecipato attivamente alla coproduzione internazionale della prima videoinstallazione satellitante intercontinentale di Paik (Good Morning, Mr. Orwell) e alla sua successiva divulgazione in Europa in forma di esposizione e videoscultura; nel 1985 ha ospitato nella sede storica di Monte Verità Paik, Julian Beck e Judith Malina, impegnati nelle riprese di Living with the Living Theatre, (uno dei grandi ritratti d'artista realizzati in video da Paik).

"Video non significa vedo ma volo" egli dichiara: e Paik effettivamente vola, con la sua televisione elettronica come con una macchina del tempo: dai suoi "giri del mondo" televisivi (*Global Groove, Edited for Television, Media Shuttle*, ecc.), ai suoi omaggi ad altri artisti d'avanguardia (Cage, Beuys, Ginzberg, Julian Beck), dai video tratti dalle sue performances satellitanti (*Good Morning Mr. Orwell, Bye, Bye Kipling, Wrap Around the World*), ai suoi grandi "videoclip" musicali (*Spring Fall, Majorca Fantasia, Lake Placid '80*, ecc.).

E noi voliamo con lui dagli anni Sessanta agli anni Novanta: perché Paik è sempre un autore che ci aiuta, con eleganza e ironia, ad affrontare la inquieta e convulsa fase della modernità che stiamo attraversando.

**Marco Maria Gazzano**  
Locarno, luglio 1992

**NAM JUNE PAIK E IL MOVIMENTO FLUXUS  
TRA EUROPA E AMERICA,  
ORIGINI E SVILUPPI DELLA VIDEOARTE.**

## NAM JUNE PAIK E IL MOVIMENTO FLUXUS TRA EUROPA E AMERICA, ORIGINI E SVILUPPI DELLA VIDEOARTE.

Wuppertal, nel 1963, e New York, nel 1965, sono i luoghi ai quali ormai si assegna l'avvio "storico" della ricerca video attraverso l'opera di due artisti del movimento Fluxus: Nam June Paik e Wolf Vostell.

Paik e Vostell nella Galerie Parnass di Wuppertal destrutturano il nuovo "utensile" televisivo, di cui avvertono l'enorme potenzialità massificatrice, scomponendo i supporti meccanici ed elettronici dentro una diversa evidenza. Paik, due anni dopo a New York, avvalendosi della possibilità di accesso al nuovo mezzo di ripresa, consentita dalla prima telecamera portatile amatoriale, il port-pack della Sony, sperimenta una sintesi ridefinitoria dell'immagine elettronica.

I due momenti devono essere incrociati per una reale comprensione della ricerca video di questi anni in quanto destrutturazione critica degli elementi stabili della comunicazione televisiva e costituzione di una nuova immagine - dialettica rispetto a quella della convenzione figurativa - risultano due costanti sempre riconoscibili. Una strategia di tale tipo si accorda con la poetica di Fluxus che ha due obiettivi fondamentali: stabilire un nuovo ambiente culturale-sociale, utile per la circuitazione veloce a ogni livello di una nuova comunicazione estetica in grado di ridurre la distanza tra artisti e pubblico sollecitandone il reciproco impegno dentro un unico campo di creative relazioni linguistiche, e opporre ai canoni e alle convenzioni dell'arte istituzionale nuovi aperti modelli in grado di stabilire una totalità inedita, ridefinitoria di comportamenti estetici e di permutazioni attive dei linguaggi.

Se Vostell e Paik hanno avviato una linea di ricerca che ha sollecitato gli artisti visuali a misurarsi, senza soggezione, con il nuovo utensile elettronico come uno strumento utile di una espansione della dimensione delle immagini visuali capace di coinvolgere in una spazialità virtuale, tempo storico e tempo interno dell'operatività artistica nella dimensione inedita del tempo reale, con una intensità di suggestione e di dimostrazioni che non può certo considerarsi esaurita dello scenario artistico attuale profondamente mutato, bisogna ricordare l'influenza decisiva che sulle pratiche della ricerca video hanno avuto le teorizzazioni e le sperimentazioni, fondamentali del resto per tutto il movimento Fluxus, di John Cage.

Paik ha più di una volta dichiarato che senza Cage, la ricerca video non avrebbe potuto realiz-

zarsi. E' lecito chiedersi cosa Cage ha potuto fornire alla nuova area sperimentale entro la quale Paik ha poi lavorato con l'assiduità e felicità di risultati che tutti conoscono. Cage ha sicuramente dimostrato la possibilità di un diverso atteggiamento nei confronti di elementi disomogenei che possono tuttavia essere orientati verso una particolare congruenza e organizzazione linguistica; ha poi praticato una riflessiva ironia spinta fino alla utilizzazione di un negativo strutturante (suono/silenzio) come in Paik immagine unita/ immagine dispersa e frammentata, in un rovesciamento di posizioni. Certa è anche l'influenza delle sonorità concrete, e alla lettera *attive* di Cage, che poi la ricerca video ha utilizzato in un "crossing" altamente ridefinitorio tra immagini e azioni performative. Il valore della sezione sonora dell'audiovisuale elettronico è risultato esaltato da questa precisa consapevolezza.

Anche Vostell ha sostenuto che se Fluxus espande alcune tipiche tensioni dell'happening degli anni Cinquanta, in un coinvolgimento totale del rapporto arte-vita secondo un parametro che risulta fondamentale di tutte le avanguardie del secolo, è la scelta della musica, come campo di tensioni e di azioni, di persone in movimento e di immagini stabili ma anche di riflessioni nello stesso tempo aperte e riformulanti, che costituisce il carattere distintivo della nuova area sperimentale.

Se non sono da trascurare, come più volte ho cercato di sottolineare, i rapporti tra le prime forme di video e le esperienze già mature del cinema sperimentale europeo e americano, al quale un contributo determinante è venuto dagli artisti visuali, la relazione particolare tra l'area sonora, campo privilegiato dell'esperienza Fluxus e le tensioni innovative-performative, contribuisce a dare specificità linguistica al nuovo modello di comunicazione artistica.

### STRATEGIE DELLA RICERCA VIDEO: DESTRUTTURARE-STRUTTURARE

Quando Nam June Paik e Wolf Vostell dichiarano che le chiavi per comprendere ragioni e sviluppi della ricerca video vanno ricercate nella complessa e libera poetica - ma sarebbe più esatto parlare di strategia - del movimento Fluxus, danno un'indicazione che difficilmente può essere messa in discussione solo che si consideri l'indiscutibile e fondamentale contributo dato da questi due autori alla nascita della videoarte o il valore ridefinitorio del contagio tra diversi linguaggi artistici e modelli della nuova comunicazione, sostenuto e praticato, almeno nei primi anni di attività, da tutti gli artisti

del nuovo movimento, Paik e Vostell compresi.

Nell'assumere questo dato come non contestabile, bisogna però, a mio giudizio, tener conto di tre elementi non meno rilevanti:

1) Fluxus nasce, alla fine degli anni Cinquanta negli Stati Uniti dove viene considerato una intellettualistica manifestazione tardodadaista, incline a "pericolose" utopie anarco-comuniste e per questo osteggiato o emarginato. In Europa invece, e particolarmente in Germania, la reale attitudine dialettica e innovativa del movimento trova aperti spazi di intervento e, per quanto non generalizzati, positivi riconoscimenti da parte della critica;

2) La reale vita, e inerenza storica, del movimento Fluxus, come sostenuto da Shigeo Kubota (Video d'Autore, Taormina Arte, 1990) deve considerarsi conclusa al 1974 quando scompare George Maciunas e con lui anche la spinta teorica e la consapevolezza critica del movimento. Oltre quella data, restano certo le singole individualità operanti degli "artisti Fluxus", ma non possono essere presi in seria considerazione né gli accordamenti di autori epigoni e replicanti, né il "pentitismo" tardivo di collezionisti, mercanti e critici a riconversione paradossale.

3) Negli anni Sessanta e almeno fino alla metà degli anni Settanta, il campo maggiormente disponibile, se non d'elezione, delle diverse sperimentazioni d'avanguardia risulta quello delle arti visuali che accettano, e in molti casi promuovono un'attivo scambio tra espressioni medialità dei nuovi linguaggi della comunicazione, arti visuali convenzionali e arti performative.

Se si tiene conto dell'insieme di questi dati, la ricerca video assume le connotazioni di una dialettica e veloce progressione piuttosto che l'amèbica indefinitezza di un ingenuo e astorico spazio periferico, sospeso, in una sorta di limbo, tra linguaggi artistici ad alta densità espressiva e modelli della nuova comunicazione tiepidamente inerti se non freddi come ipotizzava Mc Luhan.

Detto in termini più espliciti, i quasi trent'anni che separano lo scenario attuale dalle prime presentazioni di opere video di Nam June Paik e Wolf Vostell alla Galerie Parnass di Wuppertal non sviluppano una prospettiva unilineare. La vivace dinamica del nuovo movimento di ricerca, caratterizzata da una reale e costante internazionalità, presenta momenti, attitudini e strategie diverse che oggi risulta importante isolare per una corretta comprensione del fenomeno nella sua storia e attualità.

Riconsideriamo gli avvisi. Cosa presenta Paik a Wuppertal per tentare di spiazzare e ridefinire

l'immagine elettronica, monopolizzata dalla televisione e sotto ogni forma preclusa agli artisti nonostante l'evidenza del dato visuale costitutivo? Paik deforma su tredici monitor in altrettante differenti maniere un'immagine televisiva in bianco e nero intervenendo sulla modulazione luminosa di questa immagine tanto in senso orizzontale che verticale. L'obiettivo destrutturante dell'operazione è chiaro. L'immagine elettronica è esaltata nella sua qualità luminosa primaria ma, alla lettera, contrassegnata nella sua apparenza televisiva di immagine assolutamente veridica e quindi unica.

Quando Paik nel 1965 può finalmente intervenire non solo sul dispositivo di trasmissione, il monitor, dell'apparato audiovisuale elettronico, ma anche su quello di ripresa, la telecamera, utilizzando il port-pack, dimostra - nel video girato a New York e intitolato, con una significativa indicazione del luogo di ripresa, *Café Au Go Go, 152 Bleeker Street, October 4 and 11, 1965* - di quale ridefinitiva soggettività può caricarsi la ripresa di uno spazio di vita dall'apparenza banale.

Paik nella sua formazione passa dalla Corea, in cui è nato, a Tokio, e quindi, nel 1957 in Germania (prima a Monaco poi a Colonia) seguendo un itinerario strettamente legato alla ricerca musicale d'avanguardia. E' in Germania che avviene il suo incontro decisivo con Fluxus, e in particolare con John Cage, da cui prende avvio una creativa deriva tra i diversi linguaggi artistici, praticata attraverso e nello spazio del video.

L'attitudine destrutturante è forse anche più netta nell'opera di Wolf Vostell, anch'egli tra gli artisti dell'esposizione alla Galerie Parnass e già dalla fine degli anni Cinquanta riconosciuto come una delle figure di maggiore spicco di Fluxus, che nei *TV de-collage* interviene violentemente nella decomposizione-ricomposizione di immagini estrapolate da programmi televisivi di larga diffusione.

Nel rapido giro di pochi anni la ricerca video spostata comunque il suo baricentro dall'Europa negli Stati Uniti da cui, come si è accennato, la matrice catalizzatrice, Fluxus, era stata espulsa. Mentre il radicamento della ricerca video in Europa è infatti affidata al pionierismo generoso di galleristi-promotori come Gerry Schum, che prima a Berlino poi a Düsseldorf e quindi all'interno del museo di Essen, propone un originale modello di "VideoGalerie" in grado di produrre, presentare e archiviare video d'artisti, negli Stati Uniti si aprono, anche se solo per un breve periodo, prospettive di ben altra portata.

## VIDEO VERSUS TELEVISIONE, IERI E OGGI

Ho di recente potuto intervistare a lungo Wolf Vostell sulle ragioni che ispiravano, già in quel primo periodo, la dichiarata avversione degli artisti del video contro la televisione. Accanto alla motivazione, comunemente accertata, della necessità di un'opposizione all'uso massificato del nuovo medium, Vostell ne aggiungeva uno più direttamente esplicativo. Alla fine degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta, attraverso gli studi di Radio Colonia, è stato possibile avviare un'operazione di innovazione musicale radicale, con il contributo del giovane Stockhausen e di Nono (e al quale collabora lo stesso Paik), di portata fondamentale per la nuova musica elettronica. Struttura radiofonica e struttura televisiva nella Germania Occidentale di quegli anni coincidono. Perché si rivela subito impossibile realizzare sul medium elettronico la stessa riflessione creativa e critica che viene fatta utilizzando risorse e canali del medium acustico?

Al di là del feticismo dell'audience, coltivato precocemente da tutte le televisioni, commerciali e pubbliche, al di là della necessità di mantenere un regime di massima stabilità conservativa, non solo formale ma sociale, della televisione, la domanda resta ancora senza risposte. Così non è azzardato oggi affermare che la reale cultura espressiva del nuovo medium si è sviluppata nell'area del video come un'ipostasi, esterna al mondo della televisione.

Negli Stati Uniti, almeno agli avvisi, la situazione è diversa. Nel 1965, anno in cui Paik già opera a New York, la Rockefeller Foundation assegna alla catena televisiva di Boston WGBH 275 mila dollari per la promozione di programmi televisivi sperimentali affidati ad artisti e ricercatori (si badi, non su artisti, ma di artisti). I programmi realizzati vengono regolarmente trasmessi. Presto verso queste forme di avanguardia si rivolge l'attenzione, non l'entusiasmo di un Gerry Schum, di galleristi accorti e influenti come Leo Castelli.

La questione del rapporto tra video e televisione, in Europa come anche in America, resta oggi spinosamente aperta. A parte la dimostrata disponibilità di Channel Four in Gran Bretagna, di Canal Plus in Francia, del programma "Videographie" in Belgio, è difficile ricavare indicazioni che inducano a qualche ottimismo. Per quanto riguarda la televisione pubblica del nostro paese, di quella privata non è possibile neppure accennare, sarà bene ricordare che la RAI non ha mai avuto il coraggio di mandare in onda le rare produzioni sperimentali che pure ha realizzato, e che gli artisti ha sempre preferito piazzarli davanti

anziché dietro le telecamere a sperimentare le risorse di una nuova visualità, con il risultato, ogni giorno sotto gli occhi di tutti, di un generale appiattimento.

Esiste tuttavia un dato certo: i quasi trent'anni di innovative e significative ricerche del video dimostrano che questo può, anche se appare irragionevole, fare a meno della televisione senza perdere di velocità comunicativa né di efficacia. Fino a quando, è lecito domandarsi, la televisione potrà rinunciare a esplorare una cultura creativa anziché riproduttiva del medium che utilizza, senza definitivamente rassegnarsi ad essere un generico, e spesso improprio, contenitore?

Se la realzione video-televisione resta ancora, nel panorama europeo, bloccata o obliquamente attiva solo in alcune zone marginali (sigle, spot, clip), mutata risulta oggi la relazione video-arti visuali che pure agli avvisi, come si è accennato, essa ha avuto un ruolo fondamentale per le referenze e le inerenze a specifici modelli linguistici e metalinguistici (dall'arte concettuale alla body art) e per lo spazio di attenzione che ha saputo offrire.

Il ritorno alla materialità delle immagini dipinte che si ha alla fine degli anni Settanta e la perdita di velocità delle ricerche immateriali e comportamentali nell'area visuale (si pensi al declino della performance) coincidono con l'abbandono del video da parte di alcuni artisti e con una lunga disaffezione da parte degli spazi avanzati di promozione artistica. Questa situazione, che stabilisce anche un naturale processo di selezione rispetto a molte curiosità esterne e disinvolti opportunismi, libera la ricerca video da una dipendenza troppo stretta verso l'area visuale.

Il legame con le arti visuali, anzi la specifica inerenza, resta produttivo nelle video sculture e videoinstallazioni, area in cui oltre al lavoro coerente di maestri come Paik, si afferma anche una generazione nuova, capace di una declinazione ed espansione ambientale del video, lucida e soft. Agli inizi degli anni Novanta, più che a una dura e dialettica contrapposizione alla televisione, la ricerca video dei maestri riconosciuti e dei giovani autori, pare proporsi come una diversione sofisticata e creativa.

L'immagine elettronica risulta, nel video, in grado di stabilire un attivo regime di scambi con le espressioni degli altri linguaggi artistici e della comunicazione mediale, senza sudditanze o imposizioni, entro i mobili tracciati di una nuova forma di rappresentazione immateriale, intelligente, complessa oltre che seducente.

**Vittorio Fagone**

**IL TUO MODO DI SCRIVERE  
SARÀ ATTRAENTE COME...  
...DICE...  
“L’APPROVAZIONE DI JACKLINE KENNEDY”...**

**IL TUO MODO DI SCRIVERE  
SARÀ ATTRAENTE COME...**

**...DICE...**

**“L’APPROVAZIONE DI JACKLINE KENNEDY”...**

I. Che cos’è questa cosa chiamata arte? TV? (Tutto in una volta, non importa quando/dove siamo?), Paik riprende il Papa - *fondatezza e ragion d’essere per la società* - costruendo così un evento elettronico. Il film. Coreano come sei, facilmente possiamo metterci nei tuoi panni, hai ottenuto la perfetta padronanza del sistema nervoso e della coscienza. Senza colpa, perché dovremmo elevare la nostra antenna? (abbiamo bisogno di far inequivocabilmente esperienza di ciò che abbiamo messo in pratica, rifiutandolo. Siamo invischiati in tutto ciò? No, La questione è se funziona. Non è un gioco: ci cattura in un vortice portandoci fuori dagli abissi in cui siamo caduti (gli spot luminosi e il suono nell’aria in cui respiriamo)).

II. Cinque anni assicurati nella tua Paik-TV? E’ questo quello che vuoi? E dunque, se questa è arte, che tipo di arte è? Cambia la tua mente (il tuo pensiero) o cambia il destinatario (il tuo destinatario è la tua mente). Scatenati con le pubblicità, se così si può dire, finché ancora ne hai la possibilità. Il Villaggio Globale: essi non sono qui per rimanerci. Ho replicato cose che erano buffe anche se non avevo l’intenzione che fossero tali. Un anno o poco più tardi egli lasciò la stanza. Il pubblico terrorizzato, non si mosse. Nessuno fiatò. Il telefono suonò. Era Paik che chiamava per dire che la performance era finita.

III. Quando parlai a Paik (non si dice Peek, Poke or Puke) e con Kosugi riguardo agli indiani Cree del centro Saskatchewan, Paik chiese: sono come noi? Le sue scarpe colpirono i miei piedi ma un attimo più tardi, abbassando lo sguardo, notai che erano di nuovo al loro posto. La sua preoccupazione per il sesso, la violenza, l’umorismo, la critica (è comico o è una colpa dire che io sono stato il primo ad aver tirato un uovo addosso al mio pubblico ecc.): ma la merda del Robot è bianca e di forme che suggeriscono le vitamine deodoranti e le bacche dei cervi; il pene è l’ombra di un dito; la vagina è come una balena.

IV. *Danger Music n. 1 per Dick Higgins: strisciare nella VAGINA di una balena viva!* In altre parole, come Higgins ha fatto notare (Postface pag. 61), il pericolo non c’è. Nonostante tutto non ci preoccupiamo. Arte e TV non sono, ancora per molto, due cose differenti. Sono ugualmente noiose. La

geometria dell’una devitalizza l’altra (rivelando che tipi di brutte abitudini abbiamo); la vibrazione del campo televisivo libera le nostre arti andate in pezzi. Non le si deve usare per comprenderle. Mandatele via: *un giorno gli artisti lavoreranno con condensatori, resistenze e semiconduttori come oggi lavorano con spazzole, violini e cianfrusaglie.*

V. La musica europea ha commesso un errore drammatico: la separazione della performance compositiva dall’ascolto.

I colori della TV similmente sono rosso, verde, blu. Ma nell’insieme devono essere resi veri, reali (orientali): atto di non separazione. D’altronde, quando noi la apriamo, smette di funzionare. Ultimamente, certo, diventerà continuo (il segnale televisivo), come già è invisibile e impercettibile. Paik ci sta lavorando (*io guardo indietro con un sorriso amaro...una lotta disperata...*). Tubo del bagno. C’è sempre questa situazione con Paik, prima della performance. L’impossibilità apparente di essere pronti a cominciare. Cavi e ancora cavi. Mucchi di oggetti usati non come cianfrusaglie, ma costretti a prendere vita, non come lo erano tempo addietro, ma come cose povere, compiendo un nuovo trucco. Riflettete, ci chiede di vivere.

VI. Come la TV lui è qui per restare (benché la sua capacità visiva sia più estesa: *la TV dominerà per cinquant’anni e...andrà ancora avanti...*). *Cosa verrà subito dopo? Nel 1970 suonare una serenata sotto la luna. L’uomo è un criminale che fa della conversazione* (Duchamp). Tecnologia, Optical art, Musica, Fisica, Filosofia. Immagine di un crollo totale. *Pensateci ancora.*

Tra il 1959 e il 1960: 1 minuto (per il Prof. Fortner). Il titolo sarà sia “Rondò allegro” che “Allegro Moderato” o anche solo “Allegretto”.

Qual è più bello? Lo uso qui: il proiettore di colore. Film su due-tre schermi. Strip Tease. Boxer. Una gallina (viva). Una ragazzina di sei anni. Un light piano. Una motocicletta e naturalmente suoni. Una TV. “Whole art” (arte totale) nel significato di Mr. R. Wagner.

John Cage, Stony Point 1965 (in Nam June Paik. *Electronic Art*, Galeria Bonino, New York, dicembre 1965)

(Le parole corsive sono notazioni di Nam June Paik trovate nelle sue lettere o dichiarate pubblicamente.)

# VIDEOGRAFIA COMPLETA

## 1964 ZEN FOR FILM

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; prima esecuzione pubblica nel contesto del "New Cinema Festival 1" (Filmmakers Cinematheque, New York, ottobre, 1965); *non in distribuzione;* genere e durata: pellicola trasparente proiettata su schermo, 30'; *nazionalità e anno di edizione:* Rft/Usa 1962-64.

"*Sull'essenza del silenzio:* Dunque, si sa che io ho scritto un pezzo dal titolo "4'33" il quale non contiene nessun suono predeterminato da me, e che Robert Rauschenberg ha dipinto quadri nei quali non è rappresentato nulla - semplici tele, tele bianche con niente sopra -, e che Nam June Paik, il compositore coreano, ha fatto un film di un'ora che non mostra immagini di sorta. Oggi forse si pensa spontaneamente che tutte e tre queste azioni siano uguali. Esse sono però alquanto differenti.

A mio avviso i quadri di Rauschenberg, come già mi sono espresso una volta, diventano campi d'aviazione per particelle di polvere e ombre dello spazio circostante.

Il mio pezzo "4'33", nell'esecuzione è identico ai rumori dell'ambiente.

Nella musica i rumori dell'ambiente rimangono per così dire lì dove sono, mentre nel caso del quadro di Rauschenberg la polvere e le ombre, i cambiamenti di luce ecc. non rimangono lì dove sono, bensì vengono al quadro. E nel caso del film di Nam June Paik che non mostra nessuna immagine, lo spazio viene oscurato, il film viene proiettato, e quello che si vede è la polvere che si è posata sulla pellicola. Questo credo, ha una qualche somiglianza con il quadro di Rauschenberg, benché con maggiore acume. *Nel film c'è più dell'essenza dell'ambiente.* La polvere e le ombre invece sono l'ambiente stesso caduto sul quadro, e perciò meno libere." (John Cage 1968)

## 1965 ELECTRONIC VIDEO RECORDER

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *prima esposizione:* New York, settembre-dicembre 1965; *genere e durata:* video, bianco e nero.

"*Café Au Go Go, 152 Bleecker. October 4 & 11 1965. World Theater 9 p.m.*

(una prova generale alla grande esposizione di novembre alla Galeria Bonino).

Grazie alla borsa di studio del terzo fondo JDR (trimestre primaverile del 1965) si è realizzato un mio sogno durato 5 anni: la combinazione di "Electronic Television e Video Tape Recorder". E' passato moltissimo tempo da quando ebbi questa idea alla stazione Radio di Colonia nel 1961, da quando per realizzarlo occorreavano circa un mezzo milione di dollari. Guardo indietro con l'amaro

sogghigno per aver pagato 25 dollari per una istruzione falsa "Costruisci da solo il video registratore" e della disperata lotta per farlo con Shuya Abe l'anno scorso in Giappone.

Nella mia visione elettronica registrata, non solo vedi la tua immagine immediatamente e scopri che genere di cattive abitudini hai, ma ti vedi deformato in 12 modi diversi, come soltanto i mezzi elettronici possono fare.

- E' la necessità storica; se vi è una necessità storica essa è che una nuova decade di televisione elettronica segua la passata decade di musica elettronica.

- Variabilità e Indeterminismo non sono parametri sufficientemente sviluppati nell'optical art.

Il sesso non è sufficientemente sviluppato nella musica.

- Così come la tecnica del collage ha sostituito la pittura ad olio, il tubo catodico sostituirà la tela.

- Un giorno gli artisti lavoreranno con condensatori, resistenze e semi-conduttori come oggi lavorano con pennelli, violini e robaccia varia.

### *Laser idea No 3*

Grazie alla laser-tv avremo emittenti sufficienti per permetterci canali tv interamente dedicati a Mozart, Cage, Bogart, al cinema underground ecc. (Nam June Paik 1965; ciclostilato diffuso al Café Au Go Go).

## PROGETTO PER UNA TELEVISIONE ELETTRONICA

"Spero di aprire uno studio per televisione elettronica a colori a New York in modo da poter iniziare esperimenti tecnici più complicati come ad esempio il massimo sfruttamento della maschera forata del tubo catodico a colori, l'autoprogrammazione dell'intero segnale video attraverso telecamere, la combinazione di musica elettronica con il computer e con un registratore dati da me inventato a cinquanta canali. Per di più mi prefiggo di costruire una versione compatta della televisione elettronica per vedere i concerti, in modo che possa essere facilmente trasportata e mostrata nelle scuole. Avrebbe effetti educativi evidenti, dal momento che metterebbe in contatto due culture, e due gruppi di persone, sia di formazione scientifica che artistica. Questi due progetti di sperimentazione e di educazione puntano ad un terzo scopo - lo sviluppo di un adattatore con dozzine di possibilità che ognuno potrebbe usare nella propria casa, utilizzando il suo divertimento per trasformare la propria televisione da un passatempo passivo in una creazione attiva." (Nam June Paik 1965). Saggio scritto alla New York School for Social Research, New York, in collaborazione con Bill

Wilson mentre vivevo a casa sua in primavera. L'ultima linea anticipa il video-sintetizzatore. (Nam June Paik 1992)

### 1965 *MAYOR LINDSAY*

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *prima esposizione:* novembre 1965; *non in distribuzione;* *genere e durata:* film sperimentale, bianco e nero, 2'; *nazionalità e anno di edizione:* New York, N.Y. 1965 (riedizione 1971)

Registrazione dallo schermo tv, mediante telecamera portatile, di una intervista giornalistica al sindaco di New York John Lindsay. Registrazione successivamente "distorta" mediante smagnetizzazione del nastro impressionato.

### 1966 *DIETER ROT ON CANAL STREET*

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *non in distribuzione;* *genere e durata:* video sperimentale, bianco e nero, 10'; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1966

Materiali di lavoro. Videoregistrazione della visita di Dieter Rot nel primo e ormai mitico studio di Paik a Manhattan, 359 Canal Street

### 1966 *VARIATIONS ON JOHNNY CARSON VS. CHARLOTTE MOORMAN*

*Early Study* (titolo successivo della stessa opera)  
*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *prima esposizione:* gennaio 1966; *non in distribuzione;* *genere e durata:* video sperimentale, bianco e nero 7'; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1966.

Registrazione "trattata" dell'incontro al "Johnny's Carson Talk-Show" tra la performer-violoncellista Charlotte Moorman (appena tornata da una tournée in Europa, nella quale aveva accompagnato Paik nell'esecuzione dell'opera di John Cage *26'1.1499' for a String Player*) e il noto conduttore televisivo; intervista condotta da Carson nella direzione (scontata) dell'eccitata "sorpresa" per le "follie" dell'avanguardia...

Paik registrò lo show direttamente dallo schermo del monitor con una telecamera portatile e successivamente inserì un filo elettrico lungo tutta la bobina del materiale registrato, a contatto con il nastro magnetico per tutta la sua lunghezza. Il filo, carico di elettricità, agì come un elettromagnete, cancellando la registrazione al suo contatto e lasciando intatte altre parti del nastro. Ne risultò così la registrazione dell'intervista Carson-Moorman con piccole cancellature molto evidenti; ogni quattro secondi all'inizio e di frequenza sempre più incalzante quanto più il nastro registrato, nel suo scorrere, si avvicina al centro della bobina che lo contiene.

"Ci si confronta così con un'opera per la quale l'artista letteralmente interviene nel programma (sebbene a posteriori e nella privacy del suo studio) e marca la sua presenza, forzando da parte dello spettatore del videotape la coscienza che qualcosa è cambiato, che l'ordine è stato manomesso" (David Ross 1982)

### 1966 *CINEMA METAPHYSIQUE No.1*

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik e Jud Yalkut; *distribuzione:* Associazione Culturale Kinema, Roma; *genere e durata:* film sperimentale e video, 3', bianco e nero; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1966

Il film, girato in 16 mm da Yalkut e dal regista stesso successivamente montato (la firma di Paik precede tuttavia, nei titoli di coda dell'intera serie, quella di Yalkut), riprende con la cinecamera lo schermo di un monitor sul quale si intravedono immagini tratte dai video "deformati" di Paik.

Il monitor ripreso è posto nell'angolo inferiore destro del grande schermo, e nel confronto con questo risulta, per quanto sia presentato "a grandezza naturale", un piccolo punto luminoso su un grande rettangolo nero. Nel giuoco concettuale delle dissonanze fra i due media, il film e il video (di proporzioni, certo, ma anche di forme: lo schermo rettangolare, il video quadrato; di colore e luminosità: nero, bianco/opaco, luminoso; di rapporto col movimento: le sole immagini dinamiche percepibili sono quelle racchiuse nell'immagine elettronica) si stabilisce un indubbio effetto di spaesamento percettivo.

L'opera tuttavia, e non solo per la sua natura archetipica, è anche un esempio rilevante di quell'intreccio espressivo tra linguaggi e media tecnologici che solo due anni più tardi, nel 1968, si iniziò a chiamare (negli Usa) *intermedia*, arte o ricerca "intermediale".

"Il silenzio è suono. Videofilm sul problema delle proporzioni. Su di un grande schermo scorre l'immagine video a grandezza naturale". (Jud Yalkut 1972)

### 1966 *P+A-I=(K)*

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik e Jud Yalkut; *performers:* Nam June Paik, Charlotte Moorman, Takehisa Kosugi, Wolf Vostell, Robot K 456; *distribuzione:* Associazione Culturale Kinema, Roma; *genere e durata:* film sperimentale e video, 10'; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1966

Omaggio in tre parti a Nam June Paik, protagonista con Charlotte Moorman degli *Happening/Concerto* tenutisi al Philadelphia College of Arts nei quali sono state presentate in prima assoluta le

performances *Variations on a Theme by Saint-Saens* (1965), *Cello Sonata No. 1 for Adults Only* e *Opéra Sextronique* (1966); la seconda parte riguarda le performances newyorkesi con Vostell e Kosugi e la terza il robot Fluxus radiocomandato *K 456*, realizzato da Paik nel 1964, che cammina in Canal Street a Manhattan, la domenica mattina.

Il videofilm di Yalkut è chiuso con la ripresa a tutto schermo dei primi esperimenti paikiani sul colore elettronico: forme astratte che Paik, nel commento fuori campo, non esita a definire "la mia electronic television art".

### 1966 BEATLES ELECTRONIQUES

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik, Jud Yalkut; *musiche:* "Four Loops" di Kenneth Werner da brani del primo concerto "live" in Tv dei Beatles; *distribuzione:* Associazione Culturale Kinema, Roma; *genere e durata:* film sperimentale e video, bianco e nero/colore, 3'; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1966-69

I materiali visivi che stabiliscono il Leitmotiv dell'opera sono stati registrati su nastro magnetico in bianco e nero direttamente dal televisore mentre si trasmettevano i concerti americani dal vivo dei Beatles. Su questa emissione, Paik operò - in diretta, nel suo laboratorio - tutta una serie di distorsioni elettromagnetiche del segnale di ricezione e le registrò, montandole in seguito con una serie di esperimenti nei quali veniva filmato con una pellicola a colori il monitor di un videoregistratore Sony. In questo modo il colore elettronico e quello chimico della pellicola e le relative operazioni di "distorsione" realizzate da Paik, si sono intrecciati.

"Il film è lungo tre minuti ed è accompagnato da una colonna sonora elettronica del compositore Ken Werner ricavata alterando elettronicamente quattro brani del materiale sonoro dei Beatles, reciprocamente inanellati (da cui il titolo del brano "Four Loops").

Il risultato è un misterioso ritratto dei Beatles, visti non come Pop stars, quanto piuttosto come entità indefinibili, esistenti solo nel mondo dei media elettronici" (Gene Youngblood 1970).

"In *Beatles Electroniques*, la vertiginosa deformazione sinusoidale dell'immagine, accentuata in un montaggio molto abile con la prima apparizione televisiva dei Beatles, è stata di per sé eccitante" (*Boston After Dark*, Boston, Massachussets 1966).

### 1967 CINEMA METAPHYSIQUE No. 2/3/4

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik, Jud Yalkut; *musiche:* "Manodharma n° 8" di Takehisa Kosugi e monaci Zen de "The Way of Eihiji";

*performers:* Nam June Paik, Takehisa Kosugi; *distribuzione:* Associazione Culturale Kinema, Roma; *genere e durata:* film sperimentali e video, 3' ognuno, bianco e nero/colore; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1967. (Aggiornamenti fino al 1972)

Il monitor - ripreso con la cinecamera e isolato in vari punti (sempre periferici) del grande schermo nero, come un dettaglio luminoso della grande tela cinematografica - in questi film passa da un'angolo all'altro, diviene margine della superficie di proiezione, con un abile montaggio si ingigantisce o si rimpicciolisce: ma non si identifica mai con l'intero schermo filmico e, tantomeno, col suo centro. In questo giuoco di forme si inseriscono altri apporti espressivi: il colore, oltre al bianco e nero (ma usato sempre solo nell'immagine elettronica) e - fuori campo - i suoni emessi dai performer o quelli registrati dei monaci buddhisti.

### 1967 CINEMA METAPHYSIQUE No. 5

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik e Jud Yalkut; *musiche:* silenzio; *performer:* Nam June Paik; *distribuzione:* Associazione Culturale Kinema, Roma; *genere e durata:* film sperimentale e video, 2', colore; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1967

Il volto di Paik e i dettagli del suo primissimo piano conquistano il centro dello schermo cinematografico. Ripresi in pellicola dopo essere stati registrati in video, questi elementi "umani" (gli occhi, la bocca, il sorriso) sono contrapposti specularmente uno all'altro dal montaggio cinematografico in una voluta e radicale effettistica espressionistico-surreale. Il colore elettronico (le bande di controllo, uno dei *topoi* futuri di Paik) interviene quando l'immagine si riempie delle mani dell'artista coreano che scorrono sulla tastiera del pianoforte.

"Considerato uno dei principali artisti multimediali e filmmaker degli Stati Uniti, Jud Yalkut ha collaborato con Nam June Paik fin dal 1966 in una serie di film che uniscono i "pezzi" videotelevisivi di Paik come in una sorta di immagine materiale primordiale.

Il lavoro di Yalkut si differenzia dalla maggior parte del cinema videografico perché il materiale originale è il videonastro, non la pellicola. Questi "film" possono essere considerati filmati televisivi, perché il materiale video viene scelto, montato e preparato specificamente per essere filmato e successivamente rimontato in pellicola. Naturalmente un grande apporto di post-stilizzazione cinematografica viene dato dopo che le videografie sono state registrate.

In *Cinema Metaphysique* il senso umoristico e

un po' demoniaco di Paik impregna la sottile sensibilità cinestetica di Yalkut in una manipolazione ultrasensitiva di elementi formali nello spazio e nel tempo. L'inventiva elettronica di Paik, unita alla delicata coscienza cinetica di Yalkut, dà vita a una esperienza cinematografica perfettamente bilanciata tra video e film in una inedita, effettiva "realtà virtuale di terza dimensione" (Gene Youngblood 1970).

"Area di azione sicura. L'area di azione sicura è quella porzione dell'immagine all'interno del diaframma della cinepresa in cui tutte le azioni significative dovrebbero avvenire per una "sicura" riproduzione su supporti in bianco e nero e a colori" (The American Cinematographer Manual 1970).

"Tutto *Cinema Metaphysique N. 5* ha luogo in quella "malsicura" zona chiamata "fuori campo televisivo" (Jud Yalkut 1972).

### 1967 VIDEOTAPE STUDY No.3

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik e Jud Yalkut; *musiche:* David Behrman e Kenneth Werner; *distribuzione:* Associazione Culturale Kinema, Roma; *genere e durata:* video, colore, 4'; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1967-69

L'opera riprende completamente, registrandola sia in video che in pellicola, il monitor di un apparecchio tv cui è collegato un video registratore nel quale passano immagini video di Paik realizzate in precedenza.

Il video si struttura in due parti. Nella prima viene mostrata la ripresa di una conferenza stampa del Presidente degli Stati Uniti Lyndon B. Johnson, la registrazione della quale - interrotta e trattata sia meccanicamente che elettronicamente da Paik nel suo studio - "blocca" il volto del Presidente in smorfie devastanti quanto esteticamente surreali e "optical art".

Nella seconda si ripresenta uno dei primi video di Paik, *Major Lindsay* nella quale il sindaco di New York durante una conferenza stampa invita qualcuno ripetutamente a sedersi ("Si sieda, per favore!") è il commento sonoro, più volte reiterato, dell'opera video).

"La registrazione delle conferenze stampa di questi due potenti d'America è alterata da Paik elettronicamente e manualmente stoppando la cassetta, disturbandola, rallentando l'immagine (effetto slow-motion elettronico), ripetendo spesso le azioni e le battute sonore. La colonna sonora fuori campo del video è la composizione di un discorso politico di contestazione radicale al sistema firmato da David Behrman.

Nel suo montaggio cinematografico di questi

video di Paik, Yalkut è riuscito a creare un'immagine duratura della natura metafisica del video e del suo processo di percezione" (Gene Youngblood 1970).

### 1967 VARIATIONS ON GEORGE BALL ON MEET THE PRESS

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *non in distribuzione; genere e durata:* video, bianco e nero, 6'; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1967.

Una intervista televisiva del sottosegretario di Stato George Ball (che aveva da poco rinunciato al Ministero delle Poste nell'amministrazione Johnson, apparentemente per un contrasto morale col Presidente sulla conduzione della guerra in Vietnam) viene registrato da Paik col sistema della telecamera fuori schermo e successivamente manipolato con la tecnica del filo elettrico. Un trasferimento meccanico della trasmissione televisiva con successiva manipolazione manuale (a intervalli regolari) della bobina.

"Controllando la velocità del nastro e la definizione dell'immagine in questo modo, Paik ha prodotto non solo distorsioni pittoriche di nuovo tipo, ma ha anche infranto la fedeltà della registrazione video nel tempo reale, dimostrando quanto sia veramente ingannevole la concezione di tempo reale in un videotape. Ma l'opera può anche essere letta a livello politico. La scelta del soggetto da parte di Paik (George Ball, appunto) sottolinea il modo nel quale l'informazione offerta dai vari media alla loro audience manipoli l'ascolto distorcendo le ragioni del soggetto su cui dovrebbe informare. Ball si era dimesso dall'Amministrazione Johnson perché pensava che lo sforzo bellico non valesse il suo costo e Paik volle mettere in evidenza - con le sue distorsioni dell'immagine - quanto di ingannevole ci fosse nell'enfasi con cui i media presentavano al pubblico americano la scelta "morale" del sottosegretario" (David Ross 1982).

### 1967 RICHARD NIXON

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *non in distribuzione; genere e durata:* video sperimentale, bianco e nero, 3'; *nazionalità e anno di edizione:* USA 1967

Registrazione dal video mediante camera portatile del primo piano di Richard Nixon, neoletto Presidente degli Stati Uniti d'America.

Distorsione sinusoidale dell'immagine (e successiva registrazione dell'immagine distorta) presentata da Paik alla Howard Wise Gallery di New York nel contesto del "Festival of Light" (1967)

### 1967 *MCLUHAN CAGED*

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *non in distribuzione; genere e durata:* video, bianco e nero, 6'; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1967

Registrazione dal video mediante telecamera portatile e successiva distorsione elettromeccanica dell'immagine di una dichiarazione televisiva del sociologo canadese e filosofo dei media Marshall McLuhan.

In particolare il volto e la voce di McLuhan - così "ingabbiati", "intrappolati" nella distorsione - impressionarono il pubblico alla loro prima pubblica esposizione (Howard Wise Gallery di New York, "Festival of Light", 1967) in particolare perché opposti, specularmente, alle analogamente distorte immagini paikiane di Richard Nixon.

Nel 1968 il video di Paik su McLuhan fu considerato centrale nell'esposizione "The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age" tenutasi al Museum of Modern Art di New York.

### 1969 *ELECTRONIC MOON No. 2*

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik e Jud Yalkut; *musiche:* Claude Debussy; *distribuzione:* Associazione Culturale Kinema, Roma; *genere e durata:* video, 4'30"; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1969

Omaggio Zen alla luna, il video è anche la rivisitazione paikiana del primo allunaggio (estate 1969, le prime trasmissioni televisive dell'evento sono infatti considerate da Paik "Electronic Moon n.1"): rivisitazione in chiave surreale, non naturalistica ed evocativa. L'artista sbarca - "virtualmente" grazie all'elettronica - sulla Luna, raccogliendo in immagini astratte la sua emozione per l'avvenimento e al tempo stesso immergendo lo spettatore nel fascino della natura interpretata con il linguaggio proprio del nuovo medium.

Nel video, inoltre, si stabiliscono evidenti relazioni simboliche tra le immagini del satellite della Terra e quelle del corpo della performer Charlotte Moorman, cosicché i due corpi - quello astrale e quello fisico - tendono ad evocare direttamente la superiore unità stabilita dal pensiero metafisico nell'intera cultura universale.

Nel 1976 Paik ha dedicato alla Luna e alle sue fasi, una delle sue più importanti videoculture concettuali per monitor e video a un canale disposti in serie, *Moon is the Oldest Tv*.

"Un piccolo cortometraggio, un film in miniatura, ma veramente meraviglioso" (Jonas Mekas 1969)

"In *Electronic Moon No.2* la combinazione di musica, videotape e film sintetizza una nuova sensazione che forma un vero film-haiku del gior-

no d'oggi." (David Bienstock 1970)

### 1969 *ELECTRONIC OPERA No 1* (IN "THE MEDIUM IS THE MEDIUM")

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *produzione:* Fred Barzyk, David Atwood, Ann Gresser-Sperry, Pat Maax-Ellsaerg (*assistente alla produzione:* Olivia Tappan) per conto della Wgbh-tv (Boston), Public Broadcasting Laboratory e Wnet-Tv/Channell 13, New York); *genere e durata:* bianco e nero e colore, video (television art), 5'; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1968-69

Programma televisivo sperimentale d'artista, l'opera inaugura la produttiva relazione che Paik da allora intrattiene con la Tv, e in particolare con i settori più sperimentali dei vari Broadcast pubblici o privati.

Primo esperimento paikiano di "interattività" col pubblico, l'opera recupera ed esalta - mettendola in onda per un pubblico molto ampio - la poetica della "televisione partecipazionale" anticipata fin dal 1963 con la videoinstallazione *Participation Tv* e proseguita poi con *Participation Tv II* (1969).

Nel 1968 Fred Barzyk, il produttore televisivo pioniere della più sperimentale fra le emittenti Usa, la Wgbh-Tv di Boston, invitò un gruppo di artisti della nuova avanguardia - tra essi Paik, Allan Kaprow, Aldo Tambellini, James Seawright - a partecipare alla realizzazione di un progetto televisivo d'artista sottoscritto dal Public Broadcasting Laboratory. Il progetto, dal titolo *The Medium is The Medium* evocava, ovviamente, l'affermazione più polemica e sempre più nota di Marshall McLuhan, "Il medium è il messaggio" (1964).

Il contributo di Paik, dal titolo *Electronic Opera No 1*, fu il primo pezzo mandato in onda ed ebbe un enorme successo.

Si trattò di un video-collage consistente nel montaggio rapido di una serie di brevi brani di video dell'artista raccolti intorno ad un nucleo centrale di immagini: il quale, in sintonia col momento politico e con le opinioni radicali dell'autore, includeva l'immagine fortemente distorta del viso del presidente Nixon intrecciata a quelle di uno psichedelico go-go dancer nudo. Inoltre, alle immagini elettronicamente prodotte in Lissajou, si aggiungeva alla fine l'appello di Paik per una fruizione televisiva attiva, a doppio senso e non più a senso unico. "Questa è Participation-Tv", affermava la voce fuori campo mentre andava in onda un pezzo particolarmente bello di tv astratta; "preghiamo di seguire le istruzioni". La voce di Paik invitava quindi lo spettatore a "chiudere gli occhi", e dopo cinque secondi ad "aprirli per tre

quarti”, ecc. L’opera si concludeva con l’invito (perentorio come un ordine) a spegnere il televisore.

*Electronic Opera No 1* chiedeva alla sua audience di essere guardato (e per questo offriva immagini di nudità mescolate a immagini di satira della politica imperialista americana), di essere guardato parzialmente (ad occhi socchiusi) e infine di non essere guardato affatto.

Gli obiettivi dell’opera furono più che satirici, in quanto provocarono lo spettatore su una domanda e la lasciarono in sospenso: chi è sotto controllo, la tv o il suo pubblico? Su quale base e a quali condizioni si può decidere di diventare uno spettatore passivo della Tv, e anche di una Tv - come in questo caso - lasciata in mano a un artista?” (David Ross 1982)

### 1969 9/23 EXPERIMENT WITH DAVID ATWOOD

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik ; *collaborazione alla regia:* David Atwood; *produzione:* Fred Barzyk per la Wgbh Tv; *non in distribuzione;* *genere e durata:* video, colore, 10'; *nazionalità e anno di edizione:* Boston /New York, Usa 1969

Primo esperimento registrato di immagini video e di suoni trattati con la nuova macchina, il “Paik/Abe Video Synthesizer”, ideata da Paik in collaborazione con l’ingegnere coreano Shuya Abe.

“Dopo il successo di “The Medium is the Medium” Paik convinse la Wgbh a costruire il prototipo del primo modello del video-sintetizzatore di immagini e suoni al quale aveva sempre pensato e che stava progettando concretamente.

Questa apparecchiatura si basava concettualmente sia sulla esperienza di Paik con la musica elettronica, sia sulla sua crescente consapevolezza del tempo occorrente ad un artista per la realizzazione di un’opera: un tempo che non è disponibile nella assai costosa ripartizione delle ore di lavoro in uno studio televisivo né che consente di accedere alle tecnologie più sofisticate, che un artista non può aspettarsi neppure dal più generoso fra i produttori. All’incirca nello stesso periodo (1969-70), Paik accettò di aiutare lo sviluppo del Video Department per l’appena inaugurato Californian Institute of Arts costruendo un video-sintetizzatore anche per loro. Un altro Paik/Abe Video Synthesizer fu allestito per la sede di New York della Wgbh e un altro ancora (più sofisticato) venne costruito dai due ideatori per l’Experimental Television Center a Binghamton.

Così, con un terreno ben seminato dai suoi strumenti, Paik e il gruppo sempre più numeroso dei suoi studenti e seguaci, incominciò a imparare

ad utilizzare il nuovo strumento che egli stesso aveva inventato. Ma Paik - al contrario dei suoi seguaci (e seguaci-inventori) - rese immediatamente disponibile il suo strumento al pubblico, nelle gallerie di New York a esempio - Howard Wise Gallery, Galeria Bonino - e non solo.

Macchina realizzata contro la passivizzazione televisiva e non per produrre “effetti speciali”, il sintetizzatore di Paik e Abe è in effetti - se paragonato agli standard attuali di controllo delle immagini - un espediente relativamente rozzo, privo come è interamente di quei controlli numerici e computerizzati dei quali dispongono oggi la maggior parte dei generatori di effetti speciali in uso nell’industria della teletrasmissione. E certo quello strumento non riuscì a competere con la straordinaria serie di effetti ottici che successivamente i graphic-computer e i generatori digitali di immagini sono riusciti a realizzare.

Ma quello che il Paik/Abe Synthesizer ha rappresentato, è il fatto che gli artisti potrebbero fare il prossimo passo nell’anima della televisione reinventandosi gli strumenti della produzione.

Questo, insieme all’aver reso possibile con tale strumento la realizzazione di immagini televisive non figurative, dovrebbe qualificare l’apparecchiatura di Paik e Abe come una delle più significative opere scultoree degli ultimi venti anni. Tanto più che, come le precedenti sculture di Paik (*Zen for Tv*, 1963; *Partecipazione Tv*, 1963; *Magnet Tv*, 1965; *Tazende Muster*, 1966; *Tv Cross*, 1966; *Partecipazione Tv II*, 1969; *Tv Bra for Living Sculpture*, 1969), il Paik/Abe Video Synthesizer è sempre stato esposto nello stesso spazio delle immagini che ha prodotto, affinché lo strumento diventasse parte determinante nell’esperienza della fruizione visiva proposta” (David Ross 1982).

### 1970 ELECTRONIC OPERA NO 2 (IN “VIDEO VARIATIONS”)

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *produzione:* Fred Barzyk, Dan Custin (*assistente alla produzione:* Dorothy Chiesa) per conto della Wgbh-tv (Boston) e Public Broadcasting Laboratory; *genere e durata:* colore, video (television art), 7’30”; *musiche:* Boston Symphony Orchestra; *nazionalità e anno di edizione:* USA 1970

“Sebbene sia un forte avvocato delle immagini elettroniche, Paik non ha mai perso di vista il fatto che il suo formato collage - la giustapposizione e disposizione di immagini, punti di vista e spazi - era essenzialmente realizzato per evitare la produzione di quello che chiamò “vuzak”. Comunque, malgrado le sue attitudini alla produzione, Paik descrisse il suo sintetizzatore d’immagini in uno

stile iperbolico quasi poetico: esso dovrebbe  
“permetterci di formare la tela dello schermo  
della TV

precisamente	come Leonardo
liberamente	come Picasso
colorata	come Renoir
profondamente	come Mondrian
violentemente	come Pollock
liricamente come Jasper Johns” (David Ross 1982).	

Il video, pezzo forte del programma Tv “Video Variations” ideato da Russell Connor, riprende - deformando poeticamente le immagini - un concerto della Boston Symphony Orchestra.

### 1970 VIDEO COMMUNE

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik e Jud Yalkut; *genere e durata:* film 7'50" (montato dall'opera “live” di 4 ore); *distribuzione:* Associazione culturale Kinema, Roma; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1970

Filmato da Jud Yalkut durante la prima trasmissione in diretta del videosintetizzatore Paik-Abe al Wgbh-Tv Studio di Boston (Massachusetts) nel 1970.

“Il nuovo progetto di Paik per la Wgbh-Tv è stato quello di una trasmissione “live” di quattro ore, *Video Commune*, nella quale insieme allo staff della Wgbh e alla gente della strada, manipolava il sintetizzatore con un sottofondo rock-and-roll creando, citando Paik non: “arte cibernetizzata... ma arte per la vita cibernetizzata“. Lo stesso anno a Paik, fu chiesto di partecipare ad un programma Tv che presentava dei video-artisti in collaborazione con la Boston Symphony Orchestra. Nel suo brano preregistrato per questa speciale trasmissione, Paik illustrò il terzo movimento del Quarto Concerto per Piano di Beethoven assoggettando la partitura con un attacco di bordata in piena scala, con ironia naturalmente.

Mixato in un vorticoso montaggio di immagini del sintetizzatore video, distorsioni elettroniche e film colorati si vedeva un busto di Beethoven familiare come il pezzo stesso, trasformato dal colore e distorto dal sintetizzatore e infine schiaffeggiato avanti e dietro da una mano che entrava nel quadro, apparentemente per far uscire qualche senso da Beethoven (o forse dall'audience). Ci si chiede quale è il suono di una mano che schiaffeggia Beethoven, mentre un pianoforte giocattolo brucia sulle strofe finali del pezzo.” (David Ross 1982)

### 1971 PAIK/ABE VIDEO SYNTHESIZER WITH CHARLOTTE MOORMAN

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *performer:* Charlotte Moorman; *musiche:* John Cage, Beethoven, Nam June Paik; *regia:* Jackie Cassen; *produzione:* Wnet-Tv Television Workshop New York; *non in distribuzione;* *genere e durata:* video (television art), bianco e nero/colori, 30'; *nazionalità e anno di edizione:* USA 1971

Performance musicale della violoncellista Charlotte Moorman ripresa sotto la direzione di Paik e dall'artista stesso successivamente “trattata” col Paik/Abe videosintetizzatore.

E' in questo video (un ulteriore programma sperimentale della Wnet-Tv) che Paik utilizza per la prima volta in chiave espressiva l'effetto di “chroma-key”, moltiplicando il volto della violoncellista sul suo stesso seno.

Da questa “scoperta” espressiva, il breve frammento video paikiano *Chroma Key Bra No. 2* (un reggiseno videoelettronico per Charlotte Moorman) successivamente montato in *A Tribute to John Cage* (1973).

### 1971 ELECTRONIC FABLES

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik e Jud Yalkut; *musiche:* silenzio voci; *distribuzione:* Associazione culturale Kinema, Roma; *genere e durata:* video, colore, 8'45"; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1971

“La funzione intellettuale e di visualizzazione della mente umana ha subito poca integrazione all'interno della maggior parte delle culture civilizzate. Tuttavia la realizzazione della piena umanità necessita della completa armonizzazione di tutti i centri fisici e psichici. E' possibile che l'espressione formale di questa dicotomia esistente possa stimolare una nuova sintesi?

Ipotesi: l'assenza di sonoro: accentuarsi della fantasia visuale, e viceversa. La alterazione degli stimoli visivi e auditivi sono reciprocamente accentuanti “(Jud Yalkut 1992).

Le soluzioni visive di *Electronic Fables* sono tratte dall'immaginario video a colori di Nam June Paik durante il periodo 1965-1971. Le voci della colonna sonora sono di: Marcel Duchamp, Marshall McLuhan, John Cage, Allen Ginsberg, Buckminster Fuller, Timothy Leary, Brion Gysin, Moondog, Ken Kesey.

### 1972 THE SELLING OF NEW YORK

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik ed Ed Emshwiller; *genere e durata:* video (television art) sonoro, colore, 7'30"; *produzione:* Russell Connor per Wnet-Tv (Channel 13) New York; *non in di-*

*sistribuzione; nazionalità e anno di edizione: Usa 1972*

“*The Selling of New York* era una serie di corti emblematici fraganti che Paik produsse come intervento per la fascia oraria notturna della Wnet-Tv. Questa sequenza di sketch molto divertente comprendeva una critica velata sul contrasto tra la pubblicità, New York come centro dei media e fucina di idee e la realtà delle vite vissute dagli stessi newyorkesi. Il pubblicitario, interpretato da Russell Connor, iniziava con un monologo, parlando del numero di televisioni per casa relativo a New York, rispetto a quello di Missoula nel Montana e di altri eccitanti fatti e personaggi. In contrasto, la gente “reale” sembra ignorare l’ubiquo monologo di Connor che sembra essere trasmesso ovunque sugli apparecchi Tv. In uno dei momenti clou del video, Connor (che rappresenta la presenza ossessiva di una Tv senza altre relazioni) continua a parlare della riduzione statistica del crimine mentre un ladro smonta e si ruba il set dal quale sta trasmettendo. All’interno di queste pratiche anebbiani ispirate a Ernie Kovac, Paik ha inserito delle interruzioni commerciali della televisione giapponese, spot della Pepsi e di una ditta di moda di Tokyo, entrambe le quali facevano propri gli “americanismi” nella organizzazione del modo in cui vendevano. Il punto sulla vendita di New York è presto fatto. Paik una volta aveva detto che della sua infanzia l’immagine di sogno che poteva ricordare era la faccia di Shirley Temple, che si era ampiamente affermata come l’immagine dell’America quando Paik cresceva in Corea. Gli odierni critici dei media uniti alla “New World Information Order” dell’Unesco, a esempio, notano che il flusso d’informazioni è decisamente a un senso: dal mondo industriale ai paesi in via di sviluppo sottomessi ai media. *The Selling of New York* affronta questo punto, nel quale è espressa tutta la filosofia politica di Paik, in maniera sottintesa” (David Ross 1982)

### 1972 *WAITING FOR COMMERCIALS*

*soggetto e realizzazione: Nam June Paik e Russell Connor; genere e durata: video (television art) sonoro, colore, 6’45’’; produzione: Wnet-Tv/Channel 13, New York; distribuzione: Associazione culturale Kinema, Roma; nazionalità e anno di edizione: Usa 1972 .*

Samuel Beckett scrisse *Waiting for Godot* (“Aspettando Godot”) venti anni fa; invece di Godot, sono arrivate pubblicità televisive su pubblicità televisive. Su questo abbiamo chiesto a Paik un programma sperimentale per Wnet-Tv (Russell Connor 1973)

### 1972 *ELECTRONIC YOGA*

*soggetto e realizzazione: Nam June Paik e Jud Yalkut; distribuzione: Associazione culturale Kinema, Roma; genere e durata: video e film, 8’, bianco e nero/colore, due canali mono sound; nazionalità e anno di edizione: Usa 1972-1992*

*Electronic Yoga* è un video/film iniziato e non completato uscito nel 1972 circa. Comprende alcuni dei primi esperimenti di Paik su televisioni in bianco e nero, registrate su pellicola da Jud Yalkut, iniziati alla metà degli anni Sessanta e non trasferibili in videotape a causa di manipolazioni elettroniche e manuali senza possibili segnali di sincronizzazione standard.

“Parte di un grande corpo di video/film prodotti da Nam June Paik e me stesso tra il 1966 e il 1972, *Electronic Yoga* intreccia i vortici di televisione elettronica con manipolazioni del corpo umano operate da un maestro yogi in un interfaccia poetico e meditativo.

I titoli di testa sono stati generati con tecnologia digitale degli anni ’90 e la prefazione di apertura, inframezzata da pellicola tradizionale, è un omaggio al “guru” dei media dei nostri tempi, e forse di quelli a venire, Marshall McLuhan” (Jud Yalkut 1992)

### 1973 *GLOBAL GROOVE*

*soggetto e realizzazione: Nam June Paik, John J. Godfrey; collaborazione al montaggio: Jud Yalkut, Robert Breer; conduttore: Merrily Mossman; narratore: Russell Connor; produzione: Tv Lab alla Wnet/Thirteen; distribuzione: Electronic Arts Intermix, New York; genere e durata: video, colore, stereo sound, 28’30; nazionalità e anno di edizione: Usa 1973*

“Questa è una vaga idea di quello che sarà il panorama video di domani, quando potrete sintonizzarvi su qualsiasi Tv della terra e la guida Tv sarà spesso come l’elenco telefonico di Manhattan”. Così inizia *Global Groove*, un nastro embrionale nella storia della video art. Questo manifesto radicale sulle comunicazioni globali in un mondo saturo di media, è stato realizzato con un frenetico collage elettronico, un “pastiche” di suoni e immagini che rovescia il linguaggio della televisione. Con intelligenza visiva surreale e una sensibilità antica neo-Dada, Paik manipola un emblematico “pastiche” di elementi multiculturali, immagini dal mondo dell’arte e iconografia Pop. Spot commerciali della Pepsi presi dalla televisione giapponese sono sovrapposti a performance degli artisti d’avanguardia John Cage, Merce Cunningham, Allen Ginsberg e il Living Theatre; i ballerini che si muovono in uno spazio colorizzato

e sintetizzato al ritmo "Devil with a Blue Dress On" di Mitch Ryder, vengono intercalati a ballerini tradizionali coreani. Charlotte Moorman suona *Tv Bra for Living Sculpture*; la faccia di Richard Nixon viene distorta da una televisione alterata magneticamente.

In una forma ironica di televisione interattiva, Paik presenta *Participation Tv*, nel quale istruisce gli spettatori ad aprire e chiudere gli occhi. Paik tratta questo concetto transculturale ed intertestuale in un assalto esuberante di montaggio distruttivo e capricci tecnologici, includenti sintesi audio e video, colorizzazione, sovrapposizioni ironiche, sostituzioni temporali e messa in opera - un chaos controllato che suggerisce una baraonda allucinata attraverso i canali della Tv globale. *Global Groove* ha avuto profonda influenza sul video, la televisione e l'arte contemporanea.

"*Global Groove* non solo gli permise di creare un veicolo per i brevi video che aveva prodotto, ma rese anche possibile l'allargamento dell'audience della videoarte e il riconoscimento dei contributi dei suoi amici e colleghi. Quest'opera ha segnato una generazione di aspiranti video artisti per il suo "mix" di ideali e di divertimento, con un'aderenza rigorosa all'estetica propria di Paik, fatto a regola d'arte.

*Global Groove* è molte cose. Ad esempio, è il programma guida modello per quando la Guida-Tv non solo sarà "spessa come l'elenco telefonico di Manhattan", ma sarà - quando ognuno diventerà un produttore di video - l'elenco telefonico di Manhattan. Sviluppato dal saggio del 1965 nel quale aveva predetto una programmazione di 24 ore per la sua "Utopian Laser Tv Station", *Global Groove* mostra Charlotte Moorman che suona il violoncello elettronico, Allen Ginsberg che canta in uno splendido colore sintetizzato, Mitch Ryder e la "Devil with a Blue Dress on" di Detroit Wheel; si ascolta musica di Karlheinz Stockhausen e di John Cage, si vedono spezzoni dei film di Robert Breer e Jud Yalkut ed un assortimento di frammenti riciclati da programmi ed esperimenti precedenti. E' stato il primo esempio dell'uso di Paik di tre tipi di frammenti per raggiungere un equilibrio: un equilibrio che Paik descrive come tra tre corrispondenti livelli di esperienza che costituiscono la vita umana. Il normale stato di veglia è rappresentato dal tempo reale - immagini di rappresentazione - mentre il sonno e il sogno sono rappresentati da costruzioni meno razionali, che spesso coinvolgono ritmi temporali concentrati o estesi. Questi due stati, che contano per la maggior parte del ciclo lavoro/vita, sono completati dal terzo, con gli intensificati livelli di coscienza associati a tutte le

forme di estasi indotte fisicamente, chimicamente, spiritualmente, o in altro modo. Questi frammenti sono in generale dei pezzetti ipercinetici, sintetizzati e colorizzati, che sembrano emergere dagli altri tipi di frammenti in "pattern" apparentemente casuali. Quest'opera veloce e profondamente curata è stato il primo uso per Paik di tecniche di montaggio a regola d'arte, e rappresenta una pietra miliare nel plasmare la tecnologia a un preciso scopo estetico. "Ho fatto sembrare la tecnologia ridicola", disse Paik, ma in quest'opera l'artista si diverte nello spirito delle nuove tecnologie in una maniera che smentisce un ideale che aveva spesso sostenuto." (David Ross 1982)

### 1973 A TRIBUTE TO JOHN CAGE

*soggetto e realizzazione*: Nam June Paik; *musiche*: brani scelti dall'opera di Cathy Berberian, Jud Yalkut, Francis Lee, David Rosenboom, Jackie Cassen, Stan VanDerBeek, Adolf Schilling; *performers*: John Cage, Marianne Amacher, Richard Teitelbaum, Pulsa, Charlotte Moorman, David Berherman, David Tudor; *conduttore*: Russel Connor; *ospite*: Alvin Lucier; *produzione*: New Television Workshop e Tv Lab del canale Wnet/Thirteen; *distribuzione*: Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata*: video, colore, sonoro, 60'; *nazionalità e anno di edizione*: Usa 1973 (nuova edizione 1976, 29'02").

A Tribute to John Cage è un omaggio di Paik al compositore d'avanguardia John Cage, figura di gran rilievo nell'arte e nella musica contemporanea. Cage è stato uno degli influssi fondamentali per l'opera di Paik, ed è anche un suo amico e frequente collaboratore. In questo ritratto poliedrico, Paik costruisce un "pastiche" di esecuzioni e aneddoti di Cage, interviste con amici e colleghi, esempi di musica "partecipatoria" e di sue opere televisive che si accostano alle strategie e alle preoccupazioni di Cage. La metodologia e le filosofie che costituiscono l'estetica musicale radicale di Cage - la fortuna, la casualità, la democraticizzazione dei suoni - sono evidenti quando esegue brani decisivi come *4'33" (of complete silence)* a Harvard Square, oppure tira I Ching per stabilire il luogo dell'esecuzione. Nel collage di elementi inclusi in quest'opera vi sono frammenti di *Zen for Tv* di Paik, delle prime performance di Paik e Charlotte Moorman, incluso il *Tv Bra*, e alcuni aneddoti del compositore Alvin Lucier.

### 1974 MY MIX : A COMPOSITE EDIT

*soggetto e realizzazione*: Nam June Paik; *genere e durata*: video, bianco e nero, colore, 30'; *non in distribuzione; nazionalità e anno di edizione*: Usa

1974

La poetica del frammento e il metodo del collage audiovisuale immerso nel “flusso” dei segni contemporanei e dell’autocitazione in un video archetipico di Paik.

### 1975 SUITE 212

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik in collaborazione con Douglas Davis, Jud Yalkut, e Shigeo Kubota; *conduttore:* Russell Connor; *produzione:* Tv Lab del canale Wnet/Thirteen; *distribuzione:* Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata:* video, colore, suono, 30'23"; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1975, (nuova edizione 1977)

*Suite 212* è “l’album di schizzi su New York” di Paik, un collage elettronico epico che presenta diverse prospettive del panorama mediale di New York nel corso di un frammentario giro della città. Iniziando con l’opera del 1972 *The Selling of New York* - una serie di brevi sequenze ideate per la programmazione televisiva notturna della Wnet -, Paik critica la vendita di New York da parte di società multinazionali, e del ruolo guida che essa svolge nelle industrie dei media e dell’informazione. Russell Connor è l’annunciatore televisivo dotato di ubiquità le cui monotone informazioni statistiche su New York sono messe in ridicolo da una serie di “new-yorkesi medi”, fino a quando non arriva un ladro che ruba l’apparecchio televisivo sul quale vediamo il suo mezzo busto parlante. Questo scenario ironico è spesso interrotto da pubblicità televisive giapponesi di prodotti americani. In *Suite 212* una serie di brevi brani prodotti in collaborazione costituiscono una corsa accelerata e vibrante per i quartieri di New York. Le interviste per strada con i vicini di Douglas Davis, la riproduzione di Jud Yalkut di un negozio di “noodle” di Chinatown, una passeggiata colorizzata lungo il ponte per l’isola di Ward e il giro allucinatorio di Paik e Shigeo Kubota della Lower East Side con Allen Ginsberg sono tra le sequenze di maggior rilievo in questa sorprendente testimonianza della New York anni Settanta.

### 1975 NAM JUNE PAIK : EDITED FOR TELEVISION

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *videocamera:* John J. Godfrey; *intervistatore:* Calvin Tompkins; *commentatore:* Russell Connor; *produzione:* Tv Lab del canale Wnet/Thirteen (Vtr series); *distribuzione:* Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata:* video, bianco e nero, colore, sonoro, 28'24"; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1975

Prodotto per il canale pubblico televisivo Wnet/Thirteen di New York, *Nam June Paik: Edited for Television* è un ritratto provocatorio dell’artista, della sua opera e delle sue filosofie. Questo documento affascinante contiene un’intervista a Paik fatta dal critico d’arte Calvin Tompkins (che nel 1975 scrisse un profilo dell’artista sul “New Yorker”) e un commento ironico scritto dal presentatore Russell Connor. Ripreso nel suo “loft” di Soho, dal cui soffitto pendeva l’opera costituita di diversi monitor *Fish Fly on Sky*, Paik inserisce ellitticamente la sua arte e le sue filosofie nel contesto di Dada, Fluxus, Zen Koan, di John Cage, dell’arte minimalista, del sovraccarico di informazioni e dell’informatica. “Sono un uomo povero proveniente da un paese povero, quindi devo divertire la gente continuamente.” afferma Paik. Passi scelti dalle sue opere includono *Suite 212* e *Electronic Opera No1* e *No2*; Charlotte Moorman esegue *Tv Bra for Living Sculpture*, e Moorman e Paik eseguono passi scelti del 26.14699 di Cage del 1965. Durante una visita guidata del suo “loft”, Paik parla del prototipo del sintetizzatore Paik-Abe e mostra i suoi primi apparecchi televisivi alterati e le prime videosculture.

### 1975 MERCE AND MARCEL

(Cfr. *Merce by Merce by Paik*)

### 1977 DOCUMENTA 6 SATELLITE TELECAST

*soggetto e realizzazione:* Joseph Beuys, Douglas Davis, Nam June Paik; *conduttori:* Russell Connor e Peter Eden; *distribuzione:* Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata:* video, colore, sonoro (in tedesco con doppiaggio in inglese), 28'56"; *nazionalità e anno di edizione:* (Kassel) Rft 1977

“Documenta”, che si tiene ogni cinque anni a Kassel, in Germania, è una delle più importanti manifestazioni di arte contemporanea nel mondo. Nel 1977, “Documenta 6” diede un credito senza precedenti al video come forma di arte, esponendo la prima trasmissione internazionale dal vivo fatta da artisti, che trasmetteva performances del pioniere della videoarte Nam June Paik, l’influente artista concettuale tedesco Joseph Beuys, e Douglas Davis in venticinque paesi. Paik e la Moorman si esibiscono dal vivo in performances collettive di ispirazione Fluxus - le loro ormai leggendarie *Tv Bra*, *Tv Cello*, e *Tv Bed*, che fondono musica performance, video e televisione in un omaggio alle comunicazioni globali. Sempre da Kassel, l’ultimo Joseph Beuys presenta un discorso al pubblico, elaborando sulle sue utopiche teorie dell’arte come “scultura sociale,” che erano fondamentali per il

suo progetto concettuale.

Da Caracas (Venezuela) Davis esegue *The Last Nine Minutes*, un brano che prevede la partecipazione del pubblico e nel quale, per mezzo della tv, si annulla la distanza spazio temporale tra l'esecutore e i telespettatori.

### 1977 GUADALCANAL REQUIEM

*soggetto e realizzazione*: Nam June Paik; *cinecamera*: Steve Mason; *videocamera*: Bill Viola, Michael Pursche, Peter Hardy, Richard Maude, Graham Hellett; *performers*: Nam June Paik con Charlotte Moorman; *ospite*: Bob Edwards; *narratore*: Russel Connor; *produzione*: Tv Lab del canale Wnet/Thirteen; *distribuzione*: Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata*: video, colore, sonoro, 50' ; *nazionalità e anno di edizione*: Usa 1977, (nuova edizione 1979, 28'33")

Una delle dichiarazioni di Paik più incisive e apertamente politiche, *Guadalcanal Requiem* è un collage di performance e documentari che mettono a confronto sul luogo di una delle più devastanti battaglie della seconda guerra mondiale la storia, il tempo, la memoria culturale e la mitologia. Guadalcanal nelle isole Solomon è lo scenario iconico in cui Paik iscrive gesti e performance che assumono un importante valore simbolico. Scene di Charlotte Moorman che suona il suo violoncello, interviste con i veterani americani e giapponesi e con gli abitanti delle isole Solomon, immagini di repertorio della battaglia vengono giustapposte, sintetizzate, sovrapposte, colorizzate, e ulteriormente manipolate elettronicamente. Le immagini sono ossessive e spesso surreali: Charlotte Moorman avanza lentamente lungo la spiaggia in divisa da soldato americano con un violoncello legato sulle spalle, suona il violoncello di feltro di Beuys; si esibisce nascosta in una sacca a forma di corpo. Il testo che commenta questo straordinario collage di immagini è l'affermazione di Paik che il conflitto globale è il risultato di una mancata comunicazione culturale.

“Precedentemente al completamento del nastro di Cunningham, a esempio, Paik terminò la sua prima versione di *Guadalcanal Requiem* (1977), un'opera che deve essere classificata come uno dei nastri più densi e complessamente costruiti di Paik. Il nastro funzionò come un'ulteriore esplorazione del tempo (e della memoria) così come una potente ed evocativa opera d'arte.

Girata sul luogo di una delle più sanguinose battaglie della seconda guerra mondiale questo collage di video-performance, ancora una volta mostra brani del repertorio standard Paik-Moorman: Charlotte Moorman che interpretava

una serie di opere di “nuovo violoncello“ (includendo il pezzo di *violoncello-feltro* di Beuys, il pezzo *G.I. violoncello-strisciante* di Paik e il *violoncello-bomba*) tutti di un aspetto completamente nuovo nel contesto di un paesaggio che ha paurosamente conservato i segni della battaglia. Ma le performances sono messe tra interviste con un veterano U.S. Marines di Guadalcanal, un abitante delle isole Solomon che ricorda di aver salvato John F. Kennedy (mostra alla telecamera il suo fermacravatta P.T. 109) e diversi altri isolani che sono coinvolti nel movimento per l'indipendenza delle isole Solomon (dagli Usa). E come gli orrori della battaglia sono ricordati e intensificati tramite lo stesso tipo di redazione ritmata e reiterazione incontrata in *Merce and Marcel*, la surrealtà di quello che Paik descrive come la prima guerra da crisi energetica rapisce lo spettatore, il quale non può far altro che dibattere il modo in cui la politica di guerra viene storicamente razionalizzata.” (David Ross 1982)

### 1975-78 MERCE BY MERCE BY PAIK

Parte prima : *Blue Studio: Five Segments*

*soggetto e realizzazione*: Nam June Paik in collaborazione con Merce Cunningham e Charles Atlas; *genere e durata*: video, colore, sonoro, 15'38"; *nazionalità e anno di edizione*: Usa 1975- 76.

Parte seconda: *Merce and Marcel*

*soggetto e realizzazione*: Nam June Paik e Shigeo Kubota; *videocamera*: Bob Harris; *musiche*: David Held, Earl Howard, John Cage; *performers*: frammenti da opere di Woody e Steina Vasulka, Bill Gwin, Jean-Marie Drot, Nancy Graves, Erik Martin, Russell Connor; *conduttore*: Russell Connor; *produzione*: Tv Lab del canale Wnet/Thirteen; *genere e durata*: video, colore, 13'05"; *nazionalità e anno di edizione*: Usa 1976

### 1978 MERCE BY MERCE BY PAIK (NUOVA EDIZIONE)

*genere e durata*: video, colore, sonoro, 28'45"; *distribuzione*: Electronic Arts Intermix, New York

“La televisione oscura l'arte nella vita e la vita nell'arte. Possiamo invertire il tempo?” In *Merce by Merce by Paik*, un omaggio in due parti al coreografo d'avanguardia Merce Cunningham e al maestro del ventesimo secolo Marcel Duchamp, Paik e i suoi collaboratori interrogano l'arte, la vita e il tempo attraverso il video. Dall'inizio alla fine le manipolazioni elettroniche di Paik provocano la sovrapposizione e la trasformazione dello spazio e del tempo. *Blue Studio: Five Segments* è un'opera pionieristica di videodanza del maestro

“postmoderno” Merce Cunningham e del suo regista di allora, Charles Atlas. In una serie di brevi pezzi coreografati ed eseguiti specificatamente per il video *bidimensionale*, Cunningham si moltiplica, si sovrappone e viene trasportato dallo studio in una serie di paesaggi impreveduti. La danza gestuale di Cunningham viene manipolata per accompagnare un collage sonoro disgiuntivo che include le voci di John Cage e Jasper Johns. In *Merce and Marcel*, Paik e Shigeo Kubota creano un collage transculturale densamente strutturato in omaggio agli artisti eponimi prendendo in considerazione la relazione tra arte e vita. Paik e Kubota collegano l’arte ai movimenti ed ai gesti quotidiani: “E’ danza questa?” si legge sopra una veduta aerea di taxi che percorrono le strade di New York, e le immagini dei primi passi incerti di un bambino. Una intervista rara a Duchamp di Russell Connor viene riutilizzata da Paik in una progressione rapida e frammentata. Con un’ingegnosa stratificazione temporale che Paik definisce una “danza del tempo”, un’intervista a Cunningham, anch’essa di Connor, è inframezzata e sovrapposta alla precedente intervista di Duchamp dal titolo “Tempo reversibile- tempo Irreversibile.”

#### 1978 *MEDIA SHUTTLE: MOSCOW/NEW YORK*

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik, Dimitri Devyatkin; *ingegnere supervisore/montatore videotape:* Darlene Mastro; *titoli:* Phillip Morton, Thomas DeFanti; *direttore associato:* Terry Benson; *assistente di produzione:* Ruth Bonomo; *produttori associati:* Carol Brandenburg, Ann Woodward; *performers:* brani scelti da lavori di Bill Gwin, Shigeo Kubota, Douglas Davis; *produzione:* Russel Connor e David Loxton, The International Television Workshop e la Wnet; *distribuzione:* Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata:* video, bianco e nero, colore, sonoro, 28’11”; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1978

“Cosa accadrebbe se la gente di New York e Mosca possedesse una specie di televisione a onda urbana? potrebbero parlare e vedersi l’un l’altro via-satellite? L’idea del *Media Shuttle* ha evocato questa fantasia fantascientifica”. Così inizia *Media Shuttle: Moscow/New York* nella quale Devyatkin e Paik hanno creato un frammento di tempo transculturale con le loro distinte interpretazioni delle due città e delle due culture negli anni Settanta. Questa utopia globale si apre con brani tratti da *The Selling of New York* di Paik, un cinetico tour di Manhattan interrotto da comici scenari e spot commerciali presi dalla televisione giapponese. Devyatkin invece offre un documentario panoramico di Mosca, dalle attività culturali alla vita

quotidiana. Queste scene sono interrotte e sovrapposte a paesaggi sintetizzati e colorizzati di New York. Il nastro termina con un artista della Siberia che ascolta “The Voice of America” nel suo villaggio; usando solo la sua bocca mima gli strumenti dell’orchestra di Henry Mancini. La strana ed interessante interpretazione del giovanotto su “The Shadow of Your Smile” è forse la parola finale nel linguaggio internazionale della cultura popolare in un mondo dominato dai media.

#### 1978 *YOU CAN’T SLICK STAMPS IN CHINA*

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik, Gregory Battcock; *videocamera:* Gregory Battcock, Joe Gold, Dimitri Devyatkin, Bob Harris; *performers:* brani di Shigeo Kubota, Jud Yalkut, Pamela Souza, Joyce Chen, Elliot Rose, John J. Godfrey, Tom DeFanti, Phil Morton; *conduttore:* Russel Connor; *produzione:* International Television Workshop e il TvLab alla Wnet/Thirteen; *distribuzione:* Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata:* video, colore, sonoro, 28’34”; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1978

Collaborazione con il critico d’arte Gregory Battcock, *You Can’t Slick Stamps in China* inizia come una brillante relazione di viaggio che esplora la posizione dei turisti occidentali nei confronti di altri contesti culturali. Creato per la serie “Visa”, che era stata concepita da Paik come culmine di esplorazioni artistico/culturali internazionali, il nastro prende la forma di documento della crociera di due mesi di Battcock in Cina. Il viaggio viene quindi riquadrato e ricontestualizzato nella riunione dei compagni di viaggio di Battcock, durante la quale riesaminano le tappe del loro viaggio e commentano le loro esperienze. Fondamentalmente il nastro considera la mediazione della realtà tramite la memoria e le immagini.

#### 1980 *LAKE PLACID ’80*

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *computer graphic:* Judson Rosebush, Dan Sandin, Phil Morton, Tom DeFanti. *produzione:* commissionato dal National Fine Art Committee del 1980 Olympic Winter Games; *distribuzione:* Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata:* video, colore, sonoro, 3’49”; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1980

Paik ha prodotto questo esuberante collage ad alta velocità commissionatogli dal National Fine Arts Committee per il 1980 Olympic Winter Games, come un gioco. In un’esplosione frammentata di movimento e azione, immagini degli sport olimpici densamente stratificate sono mixate con i ricorrenti motivi visivi e audio di Paik; il ballerino di *Global*

*Groove*, Allen Ginsberg, la canzone rock "Devil with a Blue Dress On" *Leitmotiv* dell'opera. Pattinatori, sciatori e giocatori di hockey sono rimontati, spezzati, colorati, accelerati e trasformati urtando sullo schermo in una frenesia di energia sintetizzata. Movimenti, ritagli di tempo e cambiamenti d'immagine apparentemente casuali, sovrapposizioni ironiche. Il passo iperbolico e il ritmo di questo energico "music-video" termina con la versione computer-graphic di Paik del Logo olimpico sovrapposta a un Allen Ginsberg evocante suoni sciamanici: una delle immagini più affascinanti nella videografia dell'autore.

### 1980 MEIN KÖLNER DOM

*soggetto e realizzazione*: Nam June Paik e Ingo Gunther; *produzione*: Kölnischer Kunstverein, Colonia; *distribuzione*: Goethe Institut, München; *genere e durata*: video, colore, 4'30" ; *nazionalità e anno di edizione*: Rft 1980

"Un omaggio alla città in cui Paik iniziò negli anni Sessanta il suo lavoro sulla distorsione televisiva. Come molti dei suoi video, anche questo è un montaggio di lavori precedenti (*Global Groove*, *Lake Placid 80*) intrecciati a riprese di ragazze pattinatrici videografate da Ingo Gunther davanti al Duomo di Colonia. Un video nello stile della serie *My Mix*. Il video è stato presentato al Kölnischer Kunstverein di Colonia in occasione della mostra a tema "Mein Kölner Dom" tenutasi nel 1980. Paik presentò il video in contemporanea su tre monitor piazzati dietro altrettanti acquari con pesci". (Dieter Daniels 1992)

### 1981 MY MIX '81

*soggetto e realizzazione*: Nam June Paik; *montaggio*: Eric Trigg; *intervistatrice*: Esther Schwartz Harriot; *distribuzione*: Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata*: video, colore, sonoro, 24'50" ; *nazionalità e anno di edizione*: Usa 1981

*My Mix '81* fonde brani di lavori precedenti di Paik incluso *Lake Placid '80*, *Suite 212* e *Electronic Opera No. 2* con un'intervista all'artista fatta da Esther Schwartz Harriot. Registrato nel suo attico a New York, Paik porta il suo approccio tipicamente ellittico e spiritoso alla discussione sul contesto artistico e sulle motivazioni che stanno dietro la sua opera.

### 1982 ALLAN'N'ALLEN'S COMPLAINT

*soggetto e realizzazione*: Nam June Paik, Shigeo Kubota; *collaborazione al montaggio*: John J. Godfrey, Ruth Bonomo-Godfrey, Paul Doherty, Pat Ivers, John Castedo; *cinpresa*: Bill Marpet, Esti Gallili Marpet, Uri Bar-Zemer, Herb Squire, Kit

Fitzgerald, Karen Edwards, Jud Yalkut; *conduttore*: Pierre Restany; *ospiti*: Peter Orlovsky, Catherine Ikam; *distribuzione*: Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata*: video, colore, sonoro, 28'33" ; *nazionalità e anno di edizione*: Usa 1982

In *Allan'n'Allen's Complaint* l'influenza dei padri ebrei sui figli e la complessità delle relazioni familiari sono esplorate in un divertente e acuto ritratto di due artisti e dei loro padri. Il poeta Beat Allen Ginsberg (il cui padre Louis era un famoso poeta) e lo scultore/artista di performance Allan Kaprow (il padre del quale è un potente avvocato) sono i figli che lottano con e contro le influenze di queste figure patriarcali. Paik e Kubota accompagnano lo spettatore in una giornata in Medio Oriente dove Kaprow rappresenta il suo *Stone Happening* e realizza una scultura di ghiaccio nel deserto; e in una lettura di poesie a New York con Ginsberg e suo padre; e a Boulder, nel Colorado dove il compagno di Ginsberg, Peter Orlovsky suona il suo banjo. In ogni parte del mondo il soggetto degli artisti è il loro compiacersi in irriverenti trasformazioni temporali, spaziali e visive: immagini multiple e proliferanti, tempo accelerato o rallentato, l'audio desincronizzato. In questo quadro scherzoso e spesso mobile di padri e figli, gli artisti usano effetti video per permettere a Kaprow di camminare sull'acqua e orchestrare un confronto postumo tra Ginsberg e l'immagine di suo padre.

### 1984 GOOD MORNING MR. ORWELL

*soggetto e realizzazione*: Nam June Paik; *montaggio video*: Nam June Paik; *performers e collaboratori artistici*: Laurie Anderson, Joseph Beuys, Oingo Boingo, John Cage, Merce Cunningham, Salvador Dalì, Teddy Dibble, Leslie Fuller, Peter Gabriel, Kit Galloway, Allen Ginsberg, Phillip Glass, Pierre-Alain Hubert, Jugglers, Mauricio Kagel, Takehisa Kosugi, Mitchell Kriegmann, Le Combas, Yves Montand, Charlotte Moorman, Peter Orlovsky, Shierrie Rabinowitz, Judson Rosenbush, John Sanborn, Sapho, Studio Bercot, Thompson Twins, Yasunao Tone, Urban Sax, Ben Vautier, Jacques Villiers, Yuki Watanabe, Dean Winkler; *conduttori*: George Plimpton, Dean Winkler; *prima esposizione*: 1 gennaio 1984, Centre Pompidou Paris/Museum of Modern Art New York; *fotografie e collaborazione all'ideazione della videoinstallazione*: Lorenzo Biana; *produzione*: Fr3 (Francia), Wnet (Usa), Centre Georges Pompidou (Parigi), Museum of Modern Art (New York), Wdr III Colonia (Germania), Kbs I Seul (Corea); *produttore esecutivo*: Carol Brandenburg;

*distribuzione*: Electronic Arts Intermix, New York; VideoArt Festival, Locarno; *genere e durata*: evento per una comunicazione intercontinentale il 1 gennaio 1984/per un diritto alla diretta/ arte per 25 milioni di telespettatori; 57'18" (registrazione della trasmissione in diretta televisiva da satellite della videoperformance/ Centre Pompidou Parigi, *versione francese, non in distribuzione*; registrazione della trasmissione in diretta televisiva da satellite della videoperformance/ Museum of Modern Art New York, *versione newyorkese, non in distribuzione*); *nazionalità e anno di edizione*: Usa/Europa/Asia 1984

### **1984 GOOD MORNING MR. ORWELL (ORWELL REVISITED)**

montaggio definitivo su nastro magnetico; *genere e durata*: video (television art), colore, sonoro, 37'; *distribuzione*: Electronic Arts Intermix, New York; *nazionalità e anno di edizione*: Usa 1984

Nel 1982-83 Paik progettò un modo del tutto originale - e particolarmente rischioso, sia sul piano finanziario che su quello creativo e tecnologico - di celebrare la data-simbolo delle utopie negative sulla comunicazione di massa in relazione ai media elettronici, quel famoso anno 1984 indicato dallo scrittore inglese George Orwell come la data della definitiva vittoria del totalitario "Grande Fratello" sulla società civile e della tirannia elettronica sul pianeta.

E proprio perché - di là dalla finzione romanzesca - non mancavano in quegli anni segnali evidenti di una tendenza analoga a quella descritta dalla science-fiction politica di Orwell, Paik decise di rovesciare l'assunto orwelliano e, con analogo amore per la libertà individuale - da sempre simbolizzata nella libertà di creazione artistica -, decise di dimostrare che le tecnologie (e le audio-visioni) più avanzate possono, a certe condizioni, non tradursi (come invece accade quotidianamente) nel puro e semplice dominio dell'industria culturale multinazionale sul pianeta.

Il progetto consistette nella ricerca di un milione di dollari finalizzato all'affitto per un ora di un satellite intercontinentale per telediffusione; e nell'idea di realizzare un'ora di spettacolo televisivo in diretta fra tre continenti (Asia/Europa/America) nel quale artisti di tutto il mondo avrebbero potuto liberamente esprimersi entrando in rapporto diretto con il pubblico a milioni di km di distanza da esso. Un gesto polemico contro l'espropriazione quotidiana del "diritto alla diretta" che tenacemente persegue - a dispetto delle sue "possibilità" tecnologiche e comunicative - il sistema televisivo mondiale; contro l'emarginazione degli

artisti in quello stesso sistema, contro una programmazione che certo in nessuna parte del mondo fa onore all'intelligenza del pubblico. Un gesto polemico contro il vero "Grande Fratello", insomma, condotto sul filo dell'ironia dal più grande performer del mondo nella più impegnativa performance fino ad allora (e a tutt'oggi) mai realizzata. "Arte & Satellite"; "Arte per 25 milioni di persone"; "Trasmettere e Ricevere"; "Diritto alla Diretta" furono i quattro slogan sui quali si articolò il progetto. Il quale ebbe l'appoggio immediato e generoso non solo del gruppo storico del movimento Fluxus e della Beat Generation ma dei maggiori artisti che nel mondo avevano partecipato al movimento di rinnovamento e di avanguardia cresciuti dagli anni Sessanta in poi.

Così nell'ora di Capodanno del 1984 - dopo che Paik, Merce Cunningham, Joseph Beuys, Allen Ginsberg e John Cage ebbero anche vendute litografie stampate "ad hoc" per finanziare il progetto - la trasmissione "Buongiorno signor Orwell" venne finalmente realizzata. Su tre continenti - con la regia in diretta di Paik, che visse lo spazio dell'intero pianeta come uno studio televisivo, in una straordinaria performance spazio-temporale, con base nei maggiori musei d'arte contemporanea del mondo e con la partecipazione (sempre in diretta da satellite) di cinquanta e più "vedettes" dell'arte e dello spettacolo internazionale. Considerando il globo come un'unica e libera città, il tempo come una variabile ormai non più rilevante, le nuove tecnologie dell'audio-visione come uno strumento di comunicazione multipla, era nata - tra l'altro - la "satellite art": un'altra delle rivoluzioni possibili di questo secolo. Mimando con leggerezza, e con l'ironia e l'autoironia propria degli artisti veramente grandi, quello che in genere è il più banale degli spettacoli televisivi: il Grande Varietà di Capodanno.

### **1984 ALL STAR VIDEO**

*soggetto e realizzazione*: Nam June Paik in collaborazione con Ryuichi Sakamoto; *non in distribuzione*; *genere e durata*: video, colore, 37'; *nazionalità e anno di edizione*: Usa 1984

Tutte le "stelle" del video (e dell'avanguardia) rimixate da Paik durante la performance su Orwell.

### **1984 VUSAC-NY**

*soggetto e realizzazione*: Nam June Paik, Betsy Connors, Paul Garrin; *collaborazione alla regia*: Bob Parent, Jud Yalkut; *performers*: interludi di Betsy Connors; *distribuzione*: Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata*: video, colore, sonoro, 27'10"; *nazionalità e anno di edizione*:

Usa 1984

In *Vusac-NY* Paik prosegue il suo progetto di ricontestualizzazione dei nastri precedenti, aggiornando e trasformando immagini familiari. Questo "pastiche" in collaborazione fonde la rivisitazione di *Suite 212* del 1975 con gli "interludes", le animazioni di Betsy Connors. New York viene mostrata come un microcosmo multiculturale in un vertiginoso collage che include un frenetico tour di Coney Island, Little Italy, il Museum of the American Indian e St. John the Divine. Performances di Allen Ginsberg e Joseph Beuys, come anche materiale dalla trasmissione internazionale via-satellite del 1984 *Good Morning Mr. Orwell* sono sovrapposti con le strane visioni della Connor sull'industria artistica e culturale di New York e arricchite dallo squisito "computer processing" di Garrin in un vibrante ed eclettico mix che trascende il titolo "visual muzak".

### 1986 BUTTERFLY

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *distribuzione:* Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata:* video, colore, sonoro 2'03"; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1986

L'esuberante irriverenza e brio di *Butterfly* caratterizza le tecniche visuali e concettuali del flusso di coscienza tipico di Paik. In un collage vibrante di immagini/musica, ironicamente egli sovrappone opere d'arte altamente culturali (l'aria dal *Madame Butterfly*), icone dell'avanguardia contemporanea (Laurie Anderson) e simboli dell'Est o del sesso (la farfalla) all'interno di una veloce proliferazione di effetti visivi brillantemente computerizzati. Questa breve opera è un Paik classico.

### 1986 BYE BYE KIPLING

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *collaborazione al montaggio:* performers: Phillip Glass, Ryuichi Sakamoto, i percussionisti Kodo, Keith Haring, Arata Isozaki; *conduttore:* Dick Cavett; *distribuzione:* Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata:* registrazione della trasmissione in diretta televisiva da satellite della videoperformance, video (television art), colore, 56'; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1986

Il secondo "giro del mondo" in tv da satellite di Paik.

### 1986 TWO CHANNEL MUSIC TAPE: SPRING/FALL

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *collaborazione al montaggio:* Paul Garrin; *distribuzione:* Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata:* opera video su due canali, colore, silenzio

e sonoro, 32'20" (due piste in contemporanea); *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1986

Questo tour de force di immagini e di elaborazione di immagini fu creato da Paik e Garrin per essere visto simultaneamente come due canali video su due monitor. Con una sovrapposizione densa e una composizione ricca, questo collage cinetico e visivo include un indice virtuale del contenuto eclettico e intertestuale di Paik: immagini ossessive degli artisti della tarda avanguardia Joseph Beuys e Julian Beck, brevi visioni di John Cage e Laurie Anderson, immagini emblematiche delle precedenti opere di Paik, spiritosi interludi erotici. Alterato ritmicamente e trasposto tramite le spettacolari tecniche di trasformazione di immagini di Garrin e Paik, questi elementi si fondono come un evocativo susseguirsi di ricordi in un flusso di coscienza. Vibrante e poetico, *Two Channel Music Tape: Spring/Fall* è un video "musicale" con un risvolto tipicamente contestativo: un canale è accompagnato solo dai suoni dell'oceano; l'altro è silenzioso, in modo che lo spettatore possa scegliere il suo personale accompagnamento sonoro.

### 1986 WRAP AROUND THE WORLD

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik in collaborazione con Paul Garrin; *distribuzione:* Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata:* registrazione della trasmissione in diretta televisiva da satellite della videoperformance, colore sonoro, stereo, 47'; *edizione definitiva su nastro magnetico, video, 30'; nazionalità e anno di edizione:* Usa 1986

Conclusione, provvisoria, delle performance d'artista via satellite inaugurate da Paik il 1 gennaio 1984 con *Good Morning Mr. Orwell* (1984, omaggio di artisti francesi e newyorchesi all'utopia libertaria di Paik e al suo tentativo di esorcizzare la profezia negativa di Orwell con un uso democratico, popolare e "in diretta" del medium tv), proseguita con *Bye Bye Kipling* (1986).

In questo "giro del mondo" televisivo, Paik "cinemago della televisione" (per usare una espressione ejzenstejniana del 1946) ha ripreso e montato in diretta uno spettacolo planetario con immagini dei cinque continenti nella più autentica e utopistica delle performances di "satellite art".

Riprese paikiane (dirette dall'artista nel momento stesso in cui le ha elaborate elettronicamente) da Usa, Russia, Cina, Brasile, Israele, Thailandia.

Con la partecipazione di David Bowie, Merce Cunningham, del cantante cinese Cui Jian e della Vienna Art Orchestra.

## 1988 DIGITAL ZEN

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik; *organizzazione:* Galerie Watari, Tokyo; *produzione:* Keigo Yamamoto/Fbc - Fukui Japon; *genere e durata:* video, colore, 28'; *nazionalità e anno di edizione:* Giappone 1988

Tecnologie analogiche e numeriche, riprese elettroniche di videoinstallazioni, television art e dichiarazioni filosofiche nell'ultima proposta Zen di Paik, lungo un percorso di riflessione sulle tecniche dell'Occidente e il pensiero dell'Oriente che l'artista ha inaugurato negli anni Sessanta.

## 1989 LIVING WITH THE LIVING THEATRE

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik con Betsy Connors e Paul Garrin; *collaborazione al montaggio:* Rick Feist, Tom Crawford, Stephen Goel (Gbs Video); *cincamera:* Lorenzo Bianda, Kit Fitzgerald, Peter Guyer, Bob Harris, Rob Oudendijk, Ann Volkes; *performers:* opere di Jonas Mekas, Janis Joplin, Joyce Wieland, Alan e Susan Raymond, Sheldon Rocklin; *produzione:* coproduzione della Wgbh New Television Workshop, Electronic Arts Intermix, e Nam June Paik Video Design; *produttore esecutivo:* Lory Zippay; *genere e durata:* video, colore, sonoro stereofonico, 28'30"; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1989

Uno dei più irrequieti e acuti video di Paik, *Living with the Living Theatre* è un omaggio a Judith Malina e all'ultimo Julian Beck, Fondatore del Living Theatre.

Rovesciando il tema del precedente *Allan 'n' Allen's Complaint*, che trattava dei due artisti e delle relazioni con i propri padri, Paik esplora le relazioni di Malina e Beck con i loro figli. Alcune interviste forniscono ricordi di vite vissute insieme, mentre le sequenze animate di Betsy Connor trascendono lo specifico per suggerire l'universalità dell'infanzia. Garrin e Paik montano questi elementi in una sintesi elettronica che a volte diventa vertiginosamente psichedelica ed è sempre affettuosa nei confronti dei suoi soggetti. Infusa di memorie personali e culturali che evocano i tempi e i luoghi - stralci del concerto di Janis Joplin, le performance del Living Theatre - Paik crea un omaggio penetrante e profondamente commovente. Indimenticabili le riprese realizzate a Monte Verità (Locarno/Ascona), l'eco delle avanguardie storiche, il doppio montaggio sul funerale di Julian Beck a New York.

## 1989 MAJORCA-FANTASIA

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik in collaborazione con Paul Garrin e Amy Greenfield;

*musiche:* Charlie Morrow; *produzione:* Imatco/Atanor per la Televisione Spagnola S.A./El Arte del Video; *distribuzione:* Electronic Arts Intermix, New York; *genere e durata:* video, colore, sonoro stereofonico, 4'52"; *nazionalità e anno di edizione:* Usa 1989

*Majorca-fantasia* è un collage densamente strutturato di componenti visive e auditive spesso discordanti e spesso splendide. Su una meravigliosa composizione di Chopin, interpretata da Charlie Morrow, Paik e Garrin creano un "pastiche" surreale di elementi frammentari e manipolati: si vedono una performance dell'ultimo Joseph Beuys e la danzatrice Amy Greenfield che si rotola nel fango. Paik appare mentre distrugge un pianoforte in una delle sue prime performances. Spiritose e sorprendenti allo stesso tempo, le inattese giustapposizioni e le alterazioni elettroniche stratificate di questo materiale da parte di Paik e Garrin sono effettuate con controllo virtuosistico. In particolare, le potenti distorsioni della performance di Beuys diventano un omaggio penetrante all'artista tedesco.

## 1991 A TALE OF TWO CITIES

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik, Paul Garrin; *musiche:* Laurie Anderson, Oingo Boingo, John Cage, Peter Gabriel, Phillip Glass, Mauricio Kagel, Takehisa Kosugi, Le Combas, Sapho, Urban Sax, Dean Winkler; *produzione:* American Center a Parigi e Whitney Museum of American Art per il progetto "Trans-Voices" (Parigi/New York); *distribuzione:* Whitney Museum of American Art, New York; *genere e durata:* video, colore, stereo sound, 1'; *nazionalità e anno di edizione:* Usa/Francia 1991

Una performance di satellite-art televisiva [*Good Morning Mr. Orwell* (1984) 60'] sintetizzata in un minuto; le "due città", Europa e Usa, messe in relazione nelle immagini e nei suoni di un artista d'avanguardia. Un omaggio alla internazionalità dell'arte contemporanea.

## 1992 PROXIMA COUNT-DOWN

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik e Mario Sasso; *musiche:* Nicola Sani; *produzione:* Rai-Radiotelevisione italiana/RaiSat /Sbp-Computer Graphics Europa, Roma; *distribuzione:* Rai-Radiotelevisione italiana/RaiSat; *genere e durata:* video, computer image, colore, 10"; *nazionalità e anno di edizione:* Italia 1992

."Count-down" di un programma tv sperimentale europeo trasmesso via satellite di videoarte, film e cinema a cura di Marco Maria Gazzano e Alessandra Populin.

### 1993 21 HIGH TECH GONDOLAS

Biennale Internazionale d'Arte Venezia. I Punti Cardinali dell'Arte

*soggetto e realizzazione:* Nam June Paik, Paul Garrin, Marco Giusti; *videocamera:* Paul Garrin; *computer graphic:* Hans Donner, Paul Garrin, Judson Rosebush, Lester Weiss, Dean Winkler; *performers:* Laurie Anderson, David Bowie, John Cage, Kyungwha Chun, Myungwha Chun, Merce Cunningham, Hiroe Ishii, Kbs Sinfonie Orchestra, Kodo Japanese Drummer, La La La Human Steps, Jungsung Lee, Charlotte Moorman, Lou Reed, Ryuichi Sakamoto, Popular Mechanix (St. Petersburg), Seoul Performing Art Highschool, Die Toten Hosen e le équipes delle tre performances da satellite *Good Morning Mr. Orwell*, 1984, *Bye Bye Kipling*, 1986, *Wrap around the World*, 1988; *prima esposizione:* Biennale di Venezia 1993; *produzione:* Nam June Paik, New York, Biennale di Venezia, Rai-Radiotelevisione Italiana; *distribuzione:* Rai-Radiotelevisione Italiana/Rai Tre; *genere e durata:* 21 Tv Spots, 15"-30" ciascuno; *nazionalità e anno di edizione:* Usa/Italia 1993

Per l'edizione 1993 della Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, il critico/direttore Achille Bonito Oliva ha chiesto all'artista coreano di realizzare 21 spot televisivi per diffondere l'immagine della Biennale in tutte le Tv del mondo.

Interpretando in modo del tutto personale e autonomo il tema della mostra ("I Punti Cardinali nell'Arte"), Paik ha realizzato il vecchio sogno di un ulteriore omaggio a Venezia (ricordiamo le sue performances in gondola con Charlotte Moorman negli anni Sessanta) e un manifesto della *interculturalità*. Artisti di tutto il mondo (i "suoi" artisti) e immagini di tutto il pianeta contribuiscono a questo quadro, autentico reportage in immagini di trent'anni di storia dell'avanguardia.

# BIOGRAFIA

## BIOGRAFIA

Nam June Paik, artista contemporaneo di rilievo internazionale, nato a Seul in Corea il 20 luglio 1932 e attivo dalla fine degli anni Cinquanta in Europa (Germania in particolare) e negli Usa (New York), è considerato il maestro per eccellenza delle arti elettroniche: l'iniziatore e il capostipite di quella ricerca estetica e spettacolare d'avanguardia che da trent'anni (dalle prime video opere e videosculture di Paik, appunto) coinvolge centinaia di artisti visivi, compositori musicali, poeti e cineasti di tutto il mondo nella sperimentazione delle "possibilità" espressive dell'immagine video, di quella televisiva, dell'immagine e del suono ottenuti con il computer, con le nuove tecnologie e i nuovi media in generale.

Laureatosi in Storia della Musica all'Università di Tokyo con una tesi su Schoenberg, acquisito in Germania nel 1956 il dottorato in estetica, allievo di Stockhausen a Colonia dal 1958 al 1963, ammiratore entusiasta e discepolo di John Cage, nel 1961 Paik è con George Maciunas, Vostell e Beuys tra i fondatori del movimento Fluxus e tra i suoi principali animatori e "performing-artist" in Europa e negli Usa.

La sua prima esposizione individuale è nel 1963 a Wuppertal in Germania e, col titolo "*Exposition of Electronic Music-Electronic Television*", fece clamore; così come fece clamore la prima "videografia" della storia (il primo video d'autore), realizzato da Paik nel '65 riprendendo con la prima telecamera portatile immessa sul mercato dalla Sony (l'ormai mitico "port-pack") la visita di Paolo VI a New York: lo stesso video, ripreso e "montato" in diretta venne proposto la sera stessa all'intelligenza artistica newyorkese riunita al Café Au Go Go: nacque così la prima "videoinstallazione". D'altra parte, già alla fine degli anni Cinquanta Paik aveva riflettuto su un utilizzo "creativo" e non burocratico-autoritario della televisione sia intendendola come mass-media, come Broadcast produttore di programmi, che come "oggetto", scatola magica per la visione in diretta sul mondo da tenere nel salotto di casa.

Esercitando un modo radicale di fare arte con il suo humor irriverente, Paik ha costruito e reinventato il linguaggio, il contenuto e la tecnologia della televisione. Fondendo le teorie sulla comunicazione globale con la sensibilità Pop di qualche anno prima, le sue opere iconoclaste esplorano il momento di congiunzione dell'arte con la cultura popolare.

Negli anni Settanta, Paik comincia con una serie di video, compreso *Global Groove* (1973), che

furono straordinariamente innovativi. Intrecciando uno spirito surreale/concettuale con ironia "neo Dada", ha creato una sintassi radicale basata sulla grammatica visuale della televisione reinventandone il linguaggio attraverso l'uso di riferimenti intertestuali e transculturali; i suoi esuberanti "collages" funzionano come un "flusso di coscienza" di immagini, effetti musicali ed elettronici. Come se cambiasse i canali delle televisioni di tutto il mondo, Paik si impegna in esplorazioni culturali cinetiche come forma di comunicazione integrale. Nelle sue vibranti tessiture sonore e nei collages visuali, gli emblematici motivi dell'iconografia Pop, le figure internazionali dell'avanguardia, le performances multiculturali e le conquiste dei media, sono soggetti così a un bombardamento vorticoso di specifiche tecniche elettroniche, frammentazioni iperboliche, alterazioni e giustapposizioni. Con un atteggiamento radicale e democratico, i video di Paik spesso nascono da collaborazioni (Jud Yalkut, Paul Garrin, John Sanborn, tra le più note) o sono omaggi a artisti d'avanguardia, suoi amici e colleghi, come ad esempio John Cage (*A Tribute to John Cage* 1973), Merce Cunningham (*Merce by Merce by Paik* 1978), Allen Ginsberg e Allan Kaprow (*Allan'n'Allen's Complaint* 1982), Julian Beck e Judith Malina (*Living with the Living Theatre* 1989) e Joseph Beuys (*Maiorca-Fantasia* 1989).

Dal 1969, anno della mostra "*TV as a Creative Medium*" allestita alla Howard Wise Gallery di New York, alle installazioni via satellite in diretta su tre Continenti degli anni Ottanta (a partire da *Good Morning, Mr. Orwell*, del 1984), la riflessione di Paik sulla Tv come medium e come linguaggio espressivo - sia per lo spettacolo popolare che per la ricerca estetica pura - è continua e pirotecnica.

Così come dalla fine degli anni Sessanta è immutata la fiducia riposta in Paik quale grande sperimentatore di nuove tecnologie e nuovi linguaggi audiovisivi, "artista ingegnere" di stampo rinascimentale e "futuriano" insieme - da aziende di punta come la Sony giapponese, istituzioni culturali quali la Fondazione Rockefeller o catene televisive attente anche alla sperimentazione quali la Wdr tedesca, Wgbh e Wnet nordamericane, e oggi le Tv francesi, giapponesi e coreana.

A New York Paik cominciò una lunga collaborazione con la violoncellista d'avanguardia Charlotte Moorman con la quale produsse una serie di importanti opere basate sulla performance. Tra le loro opere più importanti ricordiamo *Opera Sextronique* (1967), *TV Bra for Living Sculpture* (1969) e *TV Cello* (1971).

Paik è conosciuto anche per le sue videoinstallazioni e videosculture, dalle sue prime e fondamentali opere degli anni Settanta come *Tv Buddha* (1974), *Tv Garden* (1974/78), *Fish flies on Fly* (1975), fino a *Family of Robot* (1986). Gli esperimenti di Paik con satelliti di alta tecnologia cominciarono nel 1977 a Documenta 6 di Kassel, dove collaborò ad una trasmissione televisiva in diretta con Beuys e Davis.

Le sue trasmissioni internazionali via satellite degli anni Ottanta, che comprendono *Good Morning Mr. Orwell* (1984), *Bye Bye Kipling* (1986), *Wrap around the World* (1988), sono videoinstallazioni globali che creano interazioni tra i più disparati elementi spaziali contestuali e temporali.

Unendo il mondo dell'arte ai mass-media, la cultura Pop all'avanguardia, la tecnologia alla filosofia, le opere di Paik nascono da uno humour irriverente e da un brillante spirito sovversivo, tanto da influenzare l'arte contemporanea, il video e la stessa Tv commerciale.

Oltre a video celebrati quali "cult" in tutto il mondo come le nuove opere d'arte del XXI secolo, per la loro originalità e freschezza, oltre a una innumerevole serie di sculture ottenute montando nei più diversi modi monitor tv, video ad hoc e oggetti carichi di simbolicità, Paik, in quanto artista sperimentatore (e intelligente provocatore) dell'era e nell'era delle tecnologie avanzate, è anche noto quale realizzatore-inventore (insieme con l'ingegnere elettronico Shuya Abe) del Paik-Abe/Synthesizer, una macchina per il montaggio e il trattamento creativo delle immagini e dei suoni. Come a dire: nell'era elettronica - come in quella di Leonardo - è compito degli artisti non solo esplorare le possibilità e i linguaggi dei nuovi media, ma anche contribuire a idearne di nuovi: ciò che proprio solo gli artisti sono in grado di immaginare.

L'industria elettronica e televisiva hanno saputo - almeno nelle loro rappresentanze più sensibili al nuovo - approfittare di questa attitudine di Paik (e non solo di Paik): e i nuovi mezzi elettronici (dalla telecamera portatile al walkman), i nuovi programmi tv o le nuove forme di comunicazione e di espressione (dalla videoarte alla videomusic), debbono molto a questo artista e ai suoi colleghi, provenienti da tutte le arti, dalla pittura come dalla musica, dalla performance come dalla letteratura e dal cinema.

Paik ha ricevuto molti premi tra i quali il Rockefeller Foundation, l'American Maya Deren Award for Independent Film and Video, il New York City Majors Award to Distinguished Immigrants. Nel 1982 è stato insignito del prestigioso "Laser d'oro" della Association pour la

Vidéo dans les Arts et la Culture al Video Art Festival di Locarno.

Le sue opere sono state tema di molte mostre, tra le più importanti delle quali sono da ricordare la retrospettiva all'Everson Museum di Syracuse negli Stati Uniti del 1974 e la retrospettiva al Kölnischer Kunstverein di Colonia del 1976. Nel 1982, il Whitney Museum of American Art di New York ha dedicato a Paik una importante retrospettiva in cui sono stati allestiti video, videosculture, installazioni e performance. Negli ultimi tempi, le sue installazioni sono state presentate a livello internazionale, in mostre monografiche allestite al Tokyo Metropolitan Art Museum, al Centro Pompidou di Parigi, alla Holly Solomon Gallery di New York, e altri ancora.

La sua opera è stata anche presentata in mostre collettive, a festival, al *Whitney Museum of American Art Biennial* di New York. Alle *Documenta 6 e 8* di Kassel, al *San Francisco Museum of Modern Art*, al *Video Sculpture DuMont Kunsthalle* di Colonia. Nel 1988 è stata a lui dedicata una retrospettiva alla Hayward Gallery di Londra, e nel 1991 una serie di quattro esposizioni monografiche dal titolo "*Video Time. Video Space*" alla Kunsthalle di Basilea, alla Kunsthhaus di Zurigo, alla Städtischen Kunsthalle di Düsseldorf, al Museum des 20 Jahrhunderts di Vienna e in Corea, a Seoul. Nel 1992 la città di Roma gli ha dedicato la prima personale tematica: "*Il Novecento di Nam June Paik. Arti elettroniche, cinema e media verso il XXI secolo*". Nel 1993 la Biennale Internazionale d'Arte di Venezia lo ha premiato alla carriera con il "Leone d'oro".

Oggi le videosculture di questo artista sono esposte nei maggiori musei d'arte contemporanea del mondo e spesso commissionate "ad hoc" dai responsabili degli eventi più importanti del pianeta (Olimpiadi, Centenario della Rivoluzione Francese, Centenario del Cinema, Mondiali di Calcio, Esposizioni Internazionali, ecc.) e almeno quattro grandi Paesi (la Corea, il Giappone, gli Stati Uniti d'America, la Germania) si contendono il suo nome quale rappresentante delle rispettive modernità sul mercato internazionale dell'arte.

Paik vive a New York e insegna, fin dal 1979, alla Städtlichen Kunstacademie di Dusseldorf.

## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA

Nam June Paik, *Electronic Art* (catalogo della mostra), Galeria Bonino, New York, N.Y. 1965

Nam June Paik, *Electronic Art II* (catalogo della mostra), Galeria Bonino, New York, N.Y. 1968

Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, Dutton, New York 1970

Nam June Paik, *Electronic Art III* (catalogo della mostra), Galeria Bonino, New York, N.Y. 1971

Nam June Paik, *Electronic Art IV* (catalogo della mostra), Galeria Bonino, New York, N.Y. 1974

Nam June Paik, *Video'n'Videology 1959-1973* (catalogo della mostra/raccolta di documenti teorici), Everson Museum of Art, Syracuse, New York 1974

John G. Hanhardt (a cura di), *Nam June Paik* (catalogo della mostra/scritti di Dieter Ronte, Michael Nyman, John Hanhardt, David A. Ross), Whitney Museum of American Art, New York, 1982

Wulf Herzogenrath, *Nam June Paik, Fluxus, Video*, Verlag Silke Schreiber, München 1983

Edith Decker, *Paik, Video*, DuMont, Köln 1988

Jean-Paul Fargier, *Nam June Paik*, Art Press, Paris 1989

Electronic Arts Intermix, Video, *A Catalogue of the Artists' Videotape*, a cura di Marita Sturken e Lori Zippay (con scritti di Robert Beck, Robert Barr, Nicola Smith, Wellington Love), Electronic Arts Intermix/Cross River Press, New York 1991 e aggiornamenti

Toni Stooss e Thomas Kellein (a cura di), *Nam June Paik, Video Time, Video Space* (catalogo delle mostre tenutesi a Zurigo, Basilea, Vienna, Düsseldorf, Seul/antologia internazionale anni '60/'80 di scritti su Paik), Cantz, Basel 1991

Marco Maria Gazzano (a cura di), *Il Novecento di Nam June Paik, Arti elettroniche, cinema e media verso il XXI secolo* (catalogo della mostra/scritti di Antonina Zaru, Marco Maria Gazzano, Achille Bonito Oliva, Vittorio Fagone), Palazzo delle Esposizioni/Carte Segrete, Roma 1992

Edith Decker (a cura di), *Nam June Paik, Niederschriften eines Kulturnomaden, Aphorismen, Briefe, Texte*, DuMont, Köln 1992

Goethe Institut, *Video Art 1976-1990, The German Contribution*, (a cura di Manfred Triesch e Helmut Friedel), Goethe Institut, München 1992

Klaus Bussmann, Florian Matzner e Nam June Paik (a cura di), *Nam June Paik, eine DATA Base*, Cantz, La Biennale Venezia 1993

# RETROSPECTIVE NAM JUNE PAIK

Nam June Paik et Jud Yalkut	Cinéma Métaphysique N°1-5	66/72 17'00"
Nam June Paik et Jud Yalkut	Beatles Electroniques	66/69 03'00"
Nam June Paik et Jud Yalkut	Videotape Study N° 3	67/69 04'00"
Nam June Paik et Jud Yalkut	Electronic Moon N° 2	1969 04'30"
Nam June Paik et Jud Yalkut	Video Commune	1970 07'50"
Nam June Paik et Jud Yalkut	Electronic Fables	1971 08'45"
N. J. Paik et Russell Connor	Waiting for Commercials	1972 06'45"
Nam June Paik et Jud Yalkut	Electronic Yoga	72/92 08'00"
Nam June Paik et J. J. Godfrey	Global Groove	1973 28'30"
Nam June Paik	A Tribute to John Cage	73/76 29'02"
N. J. Paik avec D. Davis, J. Yalkut et S. Kubota	Suite 212	75/77 30'23"
Nam June Paik	Nam June Paik: Edited for Television	1975 28'24"
Nam June Paik	Guadalcanal Requiem	77/79 28'33"
N. J. Paik et S. Kubota	Merce by Merce by Paik	1978 28'45"
N. J. Paik et D. Devyatkin	Media Shuttle: Moscow/New York	1978 28'11"
N. J. Paik et G. Battcock	You Can't Slick Stamps in China	1978 28'34"
Nam June Paik	Lake Placid '80	1980 03'49"
Nam June Paik	My Mix '81	1981 24'50"
N. J. Paik et S. Kubota	Allan'n Allen's Complaint	1982 28'33"
Nam June Paik	Good Morning M. Orwell	1984 57'18"
Nam June Paik	Bonjour M. Orwell	1984 57'18"
Nam June Paik	Orwell revisited	1984 37'00"
N. J. Paik et R. Sakamoto	All star Video	1984 37'00"
N. J. Paik, B. Connors et P. Garrin	Vusac-NY	1984 27'10"
Nam June Paik	Butterfly	1986 02'03"
Nam June Paik	Bye Bye Kipling	1986 56'00"
Nam June Paik	Two Channel Music Tape: Spring	1986 32'30"
Nam June Paik	Two Channel Music Tape: Fall	1986 32'20"
Nam June Paik	Wrap Around the World	1986 30'00"
Nam June Paik	Digital Zen	1988 28'00"
N. J. Paik, B. Connors et P. Garrin	Living with the Living Theatre	1989 28'30"
Paik, P. Garrin et A. Greenfield	Majorca-Fantasia	1989 04'52"
Nam June Paik et Paul Garrin	A Tale of Two Cities	1991 01'00"
N. J. Paik et Mario Sasso	Proxima Count Down	1992 00'10"
N. J. Paik, P. Garrin et M. Giusti	Hight Tech Gondolas	'93 21x15/30"