

Nam June Paik-en munduak

GUGGENHEIM BILBAO

FLUXUS-EN SEUL. KONPOSIZIOA, PERFORMANCEA, ETA BIDEOAREN ETA TELEBISTAREN ERALDAKETA	3
---	---

FLUXUS-EN SEUL. KONPOSIZIOA, PERFORMANCEA, ETA BIDEOAREN ETA TELEBISTAREN ERALDAKETA

JOHN G. HANHARDT

Fluxusek aurka egiten dio arte-objektuari, inolako erabilgarritasunik ez duen eta artista mantentzearen saltzeko den kontsumo-ondasun gisakoari. Aldi baterako, eginkizun pedagogikoa bete lezake, artearen izaera hutsala, are, azken batean, objektuarena berarena, munduari erakutsiz. Beraz, ez luke iraunkor izan behar¹. — George Maciunas, 1964

Nekatu naiz musikaren forma berritzen... Musikaren forma ontologikoa berritu behar dut... Kaleko “antzerki mugimendudun” handian, soinuak mugitu egiten dira, eta publikoak horiek aurkitu edo “ustekabea” egiten du horiekin topo. Antzerki-modu honen edertasuna “ustekabea” horretan datza, zeren eta inor ez baita ikuskizunera gonbidatua izan, inork ez baitaki zertaz doan edo zergatik den horrelakoa, ezta konpositorea, interpretea, antolatzailea, edo, hobeto esanda, antolatzailea, konpositorea eta interpretea nor den ere². — Paik, 1963

Nam June Paik-ek eginkizun funtsezkoa betetzen du arte garaikidearen historian eta diskurtso estetiko berri baten sorkuntzan. Beste artista batzuekiko erakusten duen eskuzabaltasuna, bideoa arte-baliabidetzat aitortua izan eta bultza dadin laguntzeko eta lan egiteko prest agertzea, abangoardiako artearen abentura arriskuz betearekiko konpromiso iraunkorra eta arteaz eta teknologiaz duen ikuspegi orokorra, horiek guztiek XX. mendearen amaierako kulturako figura berezi bihurtu dute.

Paik Seulen (Korea) jaio bazen ere 1932an, European eta Estatu Batuetan eman du bere sorkuntza-bizitzaren zatirik handiena. Jaidura bizia sentitzen zuen New Yorkekiko, eta bertara aldatu zen 1964an, hango biztanleen aniztasun etnikoak eta kulturalak erakarrita batetik, eta berriak onartzen eta bultzatzen dituen lekua izateagatik bestetik. Gainera, han bizi ziren European ezagutuak zituen eta berak egin obran eragin handia izango zuten artistetako asko, John Cage eta George Maciunas esaterako. Paik lan azpimarragarria egin zuen Fluxusen historian, hots, 1960ko hamarkadan zehar mendebaldeko kulturaren sortu zen abangoardia-kontrako mugimenduetako bat izan zen hartan. Ekintza-artearen modalitate performancea baztertzea eta, horren ordean, telebista eta bideoarekin lan egiteko modu berri bat jorratzea ahalegin etengabea eta heroikoa izan zen.

Antzerkiak eginkizun garrantzitsua bete zuen bezala irudi mugimendudunaren garapenaren lehen etapetan eta zinema klasikoaren eraketan, 60ko hamarkadako mugimendu abangoardistek jorratutako jardun eszenikoek —tartean zirela Fluxus, happeningak, arte kontzeptuala eta arte prozesuala— funtsezko lotura sortuko zuten bideo eta instalazio-praktiken eta XX. mendearen amaierako zinema-artearen artean. Paiek abangoardiako zineman eta artearen munduan beretzako tokia egiteko zuen abildadea Asian, European eta Estatu Batuetan egindako jaialdi abangoardistetako ekintza-antzerkian egin emanaldi espontaneoan emaitza izan zen.

Eztabaida, manifestu, ekintza eta arte-kontrako ekitaldi-konfluentzia konplexu horretan Paik kokatuko badugu, ezinbestekoa zaigu hark musika-konposizioarekiko erakutsi interesa azpimarratzea. Oso gatzetatik errefusatu zuen familiak berarentzat nahi zuen bizimodu profesional burgesa. Mendebaldeko musikak jakin-min intelektualarentzako abiapuntua eskaini zion, eta bere kulturaren konbentzionalismoekiko hausturarako desira piztu zion gainera gogo-barnean. Arnold Schönberg konpositorearekiko interesak, horren obra 1947an ezagutu zuen Seulgo institutuan ikasten ari zenean³, artearen eta konposizioaren mundu berri bat erakutsi zion. 1949an Korean gerra piztuko ote zen mehatxua zela eta, familiak Hong Kongera jo behar izan zuen; han, Royden School-en arituko zen Paik. Handik urtebetera Tokiora aldatu ziren, eta Paiek unibertsitate japoniarrean egin zuen matrikula Musika, Artearen Historia eta Estetika ikasteko; lizentziako tesina Schönbergi buruz idatzi zuen. Alabaina, formula eta erretorika tradizionalak sormena zapal zezaketen bezalaxe, seriean egin konposizioak eta mendebaldeko arte modernoaren murriztapenak ere bere mugak ezartzen zituzten.

1956an, tradizio mendebaldar klasiko eta modernoetan bildutako konposizio europarra ezagutu nahi zuelarik, Paik Alemaniara aldatu zen⁴. Behin hara iritsita, ametsak egia bihurtzen saiatu zen, lehenik Thrasybulos Georgiades konpositorearekin ikasiz Municheko Unibertsitatean, eta bi urtez Wolfgang Fortner konpositorearekin lan eginez Friburgoko Musika-Akademian. Hain zuzen ere Fortnerrek iradoki zion, 1959an, Koloniako WDR (West Deutscher Rundfunk) irratiaren estudio elektronikoa bisitatzeko. Musika Berriari buruzko Nazioarteko Udako Ikastaroetan zehar, Darmstaaten, Paiek Karlheinz Stockhausen ezagutu zuen 1957an, eta handik urtebetera John Cage; honek oso eragin handia izango zuen Paiken obran. Cagerek planteatzen zuen kontu-sorta konplexua bat zetorren korearraren bilaketarekin, honek esperientzia berrietarako zuen irrikarekin bateragarria izango zen artearen ikuspegi berri bat aurkitu nahi baitzuen. Cageri *zen* budismoa interesatzen zitzaion, ikuspegi antimaterialista zuen, eta adimenaren elikagai izango zen sinpletasuna aurkitu nahi zuen egunerokoan. Esate baterako, *4'33"* (1952) konposizioan haren filosofia aforistikoa islaturik ikusiko dugu; horren partitura instrukzio-sorta bat da, pianoa jotzeko esertzen den interpreteak teklatuaren tapa altxatu eta ezer egin ez dezan obrak dirauen 4 minutu eta 33 segundoko denboran zehar. Ikusleak entzuten duena ez da pianoaren soinua, zeren eta pianista sekula ez baita iristen eskuak teklatuan pausatzerara, baizik eta eserlekuan dagoen bitartean bere inguruan sortzen den giroa. Hala, *4'33"* lanak behartu egiten du publikoa, inguruan gertatzen denaren kontzientzia handiagoa izan dezan eta ustekabeko gertaeren aurrean erne egon dadin. Bai bere filosofian bai bere konposizioetan, Cagerek bere egin zituen Marcel Duchamp-ek arte-objektuari buruz zituen ideia proteikoak, *readymadean* gauzatuak, eta baita hark arte-sorkuntzan kategoriak bereiztearekiko eta "arte-adituak" izatearekiko erakusten zuen errefusa ere, irizten baitzion azken hauek arte-praktika eta -tradizio jakin batzuen alde egiten zutela. Cageren bitartez, Duchampek egundoko eragina izan zuen artista-belaunaldi oso batengan, arte eszenikoko praktika-sorta bat inspiratu eta itxuratu baitzuen, hierarkia, akademia eta instituzioen mundu

artistikoarekiko lotura hautsiz horrela. Paiek arte modernoaren postulatuekin izan zuen erabateko haustura European zehar zebiltzan arte-contrako mugimenduetan izan zuen partaidetzaren eraginez heldu zen. Zenbait artistak errefusatu egiten zituzten arte-sorkuntza definitzeko esparru tradizionala eta erabilitako terminologia, eta esparru eta zertzelada desberdinetatik zalantzan jartzen zituzten bai arte-objektu kontzeptua bai artistaren beraren izaera ere obraren egile eta sortzaile gisa. Zirkulu horietan Paiek leku ezin hobea, ideala, aurkitu zuen, artista gisa bete nahi zuen papera garatu eta berritzeko.

Paiken lehenbiziko “ekintza” definituak epe bereko beste batzuen testuinguruan kokatu beharko lirateke. Ekintza horiek guztiek —zenbait mugimendutara mugatuak baitziren, hala nola Lettrisme, happening, Fluxus edo Gutai deituetara, edota artista jakin batzuek zertzen baitzituzten, esaterako Joseph Beuys-ek, Tadeusz Kantor-ek, Allan Kaprow-k, Yves Klein-ek, Milan Knišák-ek, Claes Oldenburg-ek edo Kazuo Shiraga-k— sinbolo eta azalera sozialtzat hartutako gorputzaren kontra egiten zuten⁵. Botere instituzionalizatua eta arte-sorkuntzaren kontzeptua ezegonkortu nahi zituzten, politikaren eta kontsumo-gizartearen ikono esanguratsuenei eraso eginez tradizioaren botereari buruzko bere obra ironiaz beteen bitartez. Yoko Ono-ren *Mozte-lana* (*Cut Piece*, 1964) lanean, artista agertokian ikusten genuen, lasai eserita, eta ikusleak gonbidatu egiten zituzten harengana hurbildu eta, guraizeak eskuan, jantzi-zati batzuk motz ziezazkieten. Obrak arriskua zuen muin, eta ustekabearen aurreko kalteberatasuna adierazten zuen, publikoaren begirunearen edo lotsaren zentzuari erronka joz eta bortxaketaren gaiari helduta. *Bagina-pintura* (*Vagina Painting*, 1965) obran, Shigeko Kubota-k interpretatzen zuen, honek brotxa bat zuen gorputzean itsatsita, eta pikotxean jarririk lurrian zabaldutako paper-orri batzuen gainean mugitzen zen. Mugitu ahala, pinturan bustitako brotxak arrastoa lagatzen zuen paper gainean. *Henny Penny* (1966) lanean Raphael Ortiz-ek piano baten kontra jotzen zuen, eta metodikoki suntsitzen zuen hura, soinuak eta mugimenduak sortzen zituela instrumentua menderatzeko borroka horretan; tresna erabat suntsitzeko ekintzak askatzaileak jartzen zuen amaiera. Artista horien inprobisazio bikainak, arte-sorkuntzarekiko erakusten zuten interpretaziorako posturaz eta jarreraz zalantzan jartzen zituztela instituzioen egitura bera eta “kultura ofizialaren” praktikak, ekintza iragankorrak ziren berez. Argazkilari-talde batek, tartean zirela Ute Klophaus, Manfred Leve eta Peter Moore, betiko jaso zituen azpikulturaren obra horiek, publiko txiki baten aurrean eskainiak eta pisu handieneko prentsak bazter utziak, eta horiexen argazkiak ditugu ekitaldi horiei buruzko dokumentazio grafiko erabilgarri bakar.

Paiek artista kolektibo horren barnean aurkituko zuen bere burua, performancearen mundu hauskor eta iragankor horren barnean, eta bertan garatuko zituen halaber bere ideiak. Artista gisa definitzen saiatzen zelarik, ekintza-kultura horixe izango zuen jarduteko eta entzuna izateko beharra erakutsiko zion inspirazio-iturria, eta bere adierazpide propioa sortzera bultzatuko zuen gainera. Garai horretako performanceak lotu egiten zaizkie, halaber, abangoardiako zinemari eta irudi-kontsumoaren erretorika tradizionala haustearren bere obran zinema sartzten zuten artisten jarrerei. *John Cage-ren omenez* (*Hommage á John Cage*, 1959) obran —Düsseldorf estreinu zuten, Jean Pierre Wilhelm-en Galerie 22 deituan, estreinaldiko ekitaldian bertan zirela Joseph Beuys eta Mary Bauermeister, besteak beste—, Paiek bere audio-zintak eta performancea erabili zituen, ohiko musika-konposizio eta -instrumentazio metodoen kontra jotzeko. Bere grabazioak sortu zituen, piano-musika deiadarrekin, musika klasiko zatiekin eta beste soinu-efektu batzuekin nahastuta. Geroago, zintetan grabatutako soinuari nahiko iritzi ez, eta performance-erako ekintzarekin hastea erabaki zuen, egiten zuen audio-lanean ekintzak ere sartuta. Horrekin lotutako obra batean, *XX. mendeko memoria. Marilyn Monroe*

(*Erinnerung an das 20. Jahrhundert: Marilyn Monroe*, 1962) izenekoan, Paikék disko ospetsuz eta aktorearen heriotza aipatzen zuten aldizkariz eta egunkariz bete zuen disko-jogailu altzari bat. Obra horretan Marilyn-en eta honen heriotzaren inguruko mistika esploratu eta jorratzen zuen, masahedabideek haren irudiari eman zioten tratamendua aztertuz horretan. Paikék diskoekin egin ekintzak, ekitaldian zehar diskoak jarri eta puskatu egiten baitzituen, medio grabatua lantzeko eta musika “entzunarazteko” zuen moduaren beste alderdi bat izango ziren.

Omenaldia lanean audio-zinten teknologiaz egiten zuen erabilerak markatuko zuen musika/performanceko bere obra/ekintzen eta telebistarekin eta irudi jasoaren eraldaketarekin egin zituen lehen esperimenduaren arteko trantsizioa. Ildo horretatik, konparazio bat egin genezake, alde batean jarritz hark telebistaren funtzionamenduari buruz egin ikerketak eta jasotako irudi aurrez grabatua distorsionatzearren imanak erabiltzea, eta bestean, berriz, audio-zinta aurregrabatueta soinua lantzeko zuen modua eta zinten edukia eraldatzeko pletinak erabiltzea (hasiera batean Paikék audio-zintak erabili zituen bere lehenbiziko bideo-zintak grabatzeko, askoz merkeagoak zirelako). Beraz, soinutik bideo-zintetarako jauzi hori soinua eta irudia erreproduzitzeko tekniken gaineko ikerkuntza-lan luze baten emaitza izan zen.

Paikék bere identitate artistikoaren bila egin hurrengo pausoa *Originalak* (*Originale*) izan zen, antzerki eta musikazko happening/gertaera bat, artista eta gidoi anitzez osatua, Stockhausenek sortua. Fantasia abangoardista horretan, Kolonian aurkeztu zuten 1961ean Theater am Dom-en, Paikék *Sinplea*, *Bururako Zena* (*Zen for Head*) eta *Azterketa platonikoa 3 zk.koa* (*Étude Platonique No. 3*) antzeztu zituen. Emanaldi horietako bakoitza interpretazioko begirunearen, interpretazioko lotsaren kontrako eraso argia izango zen. Stockhausenek, funtsezko figura berau Paiken obran, emanaldiari buruzko deskripzio hau emango zuen:

Paik isil-misilka azaltzen zen agertokian, ikusleak harritzen zituela bere mugimenduen bizkortasunarekin. Adibidez, babarrunak jaurtitzen zituen aretoko sabaiaren eta ikusleen kontra. Gero aurpegia ezkutatzeko, ikusminezko isiltasun baten erdian poliki-poliki zabaltzen zuen paper-bilkari baten atzean. Ondoren, haurra balitz bezala negar-zotinka, paperarekin igurtzen zituen behin eta berriro begiak, hura malkoz blai geratzen zen arte. Bat-batean deiadar egin eta ikusleei botatzen zien bilkaria, eta, orduan, bi grabagailu konektatzen zituen, bere ohiko soinu-muntaketak entzun zitezen: emakume deiadar ozenak, irratiko albisteak, haurren zaratak, musika klasiko zatiak eta soinu elektronikoak. Batzuetan gramofono zahar bat ere konektatzen zuen, Haydenen *Deutschlandlied* obraren hari-laukotarako bertsio baten diskoa jarritz. Hurrena agertokiko arrapalaraino atzera egin, bizarra egiteko apar hodi bat buru gainean hustu, eta aurpegitik oinetaraino zabaltzen zuen aparra, zeharo zikinduz soinean zeraman traje iluna. Gero irin- edo arroz-zorro bat astintzen zuen, astiro, bere buruaren gainean. Azkenean, bainuontzi urez bete batera jauzi egin, bertan erabat murgildu, eta korrika ateratzen zen, mela-mela eginda, pianorantz, pieza sentimental bat jotzeko; horren ondoren, pianoaren teklatuaren gainean botatzen zuen bere burua, eta buruaz jotzen zuen zenbait aldiz⁶.

Originalak laneko parte-hartze horrek hark erabiltzen zituen interpretazio-estrategia eta -tekniken laburpena eskaintzen digu. Antzezpen horietan, Paik figura iheskorra zen agertokian. Emanaldi zoragarri horren barneko funtsezko elementuetako bat hark “jotzen” zuen objektu eta ekintza “partituraren” barnean gertatzen zen ustekabeko ekintza zen. Ekintza bat-bateko horietan bere burua erasotzera irits zitekeen, gauzak bota zitzakeen arroparen eta bere gorputzaren gainera, burua pinturatan murgildu edo teklaturaz buruaz jo eta jo jardun, eta hori guztia Merkurioren graziarekin mugitzen zelarik aldi berean, erritmo aldakor batez eta ekintza batetik hurrengora halako kontzentrazio eta intentsitatez igaroz ezen esku hartzen zuen antzezpenei izaera bitxi eta naturaz gaindikoa ematen zien, Fluxus kolektiboak antzeztutako bestelako performanceen gainean nabarmenduz horrela. *Pianoforterako estudioa* (*Étude for Pianoforte*, 1960) lanean, Koloniako Atelier Mary Bauermeister-en egin performancea izan zen hura, Paik agertokitik jaitsi, guraizeekin Cageren gorbata moztu, eta hau berau eta David Tudor konpositorea bizarra egiteko aparrarekin zikindu zituen. George Maciunasek, New Yorken Paik performanceen berri izan baitzuen, Fluxus mugimenduarekin bat egin zezan gonbidatu zuen, eta Paik onartu egin zuen eskaintza.

20 aretotarako sinfonia (*Symphony for 20 Rooms*, 1961) partituras ere ekintza askotarikoak eskatzen zituen. Publikoak parte hartu behar zuen obran, bai grabazio-ekipamenduak konektatuz izan, bai aretoan sakabanatutako objektuak ostikoz joz, bai audio-grabazioen zenbait collage entzunez. Ekintza horiek irudizko “aretoetan” zertu behar ziren. Horrenbestez, *20 aretotarako sinfonia* aurrerapena izango zen, Paik 1963an Wuppertal-eko Galerie Parnass-en egin zuen *Musika-telebista elektronikoari buruzko erakusketa* (*Exposition of Music-Electronic Television*) deiturako; azken haxe izango zen Paiken lehenbiziko banakako erakusketa. Hemen ageri ziren aurreko obran iragarritako aretoak; horietan zenbait performance eta ekintza garatzen ziren aldi berean, ikusleen partaidetzarekin. Paiken musika bistaratzeko partituras —ekintza bisualak gauzatzeko jarraibideak ziren, ez instrumentu bat jotzekoak— izango ziren egin zituen piano prestatu ospetsuetarako jarraitu beharreko eredua. Ildo horretatik, *20 aretotarako sinfonia* beste performance batzuen ildo berean koka genezake, esaterako *Biolin-solorako bat* (*One for Violin Solo*, 1962) lanarekin, horretan Paik biolin bat buru gainetik altxatu eta txikitu egiten baitzuen, edo Galerie Parnass-en erakusketan instalatutako *Piano integrala* (*Klavier Integral*, 1958–63) deituarekin batera. *Piano integrala* lanean piano bat ageri zen, alanbre arantzadunez, panpinaz, argazkiz, jostailuz, bularretako batez, arrautza puskatuz eta Paik pianoarekin egiten zituen performance eta emanaldietan erabiltzen zituen beste zenbait tramankuluz apainduta. Pianoa urratuz, pintura zipriztinez eta beste zenbait gauzaz estalia zuela, tresnaren forma zein haren kanpo eta barne itxura aldaraztea lortzen zuen Paik. *Musika-telebista elektronikoari buruzko erakusketa* deiturako bisita batean zehar Joseph Beuysek, Paiken beraren ekintzak osatzen zituen bat-bateko oldarraldi ikusgarri batean, haren pianoetako bat txikitu zuen aizkoraz. Agertokiko begirunearen arauak urratzeak eta musika-tresna klasikoak manipulatu eta suntsitzeak goitik behera eraldatu zituzten performancearen lekua eta protokoloak, obra bat jasotzeko eta ulertzeko ohiko moduarekin batera.

Fluxusen ekimenen esparru askean garatutako ekintza inprobisatuen garaia izan zen hori. *Neo-Dada In der Musik* eta *Festum Fluxorum* ekintza-sorta bat izan ziren, elkarri libreki lotuak eta zenbait artistek aurkeztuak. Eskura ditugun ekintza horietako argazkietan, antzezpenari gordetako espazioaren erabilera arin eta dimentsio anitzekoa antzematen da; horretan irauli egiten dira ohiko protokolo eszenikoak, eta anarkia sustatzen da, solemnitaterik eta zehaztasunik izugarri interpretatutako eguneroko keinu zehatz eta jarrera-alboratze zentzugabe sorta baten bitartez.

Paiken interes-aldaketaren arrazoia bilatzeko —izan ere konposizioa eta performancea baztertu zituen, telebista baliatzearen tresnatzat—, arte-testuinguru bisualera jo beharrean, behin-behinekotasunaren eta iraunkortasunik ezaren modalitateetan eta arte-produkzio industrialaren eta postindustrialaren baldintzetan arakatu behar dugu. Paiek soinu-produkzioaren eta irudi-produkzioaren arteko intersekzio-puntura ailegatzean lortuko zuen XX. mendearen amaierako artean izango zuen kokapen estrategikoa. Performanceari gorputz eta arima emana aritze hori Galerie Parnass-en jabe Rolf Jährling-ek antolatutako *Musika-telebista elektronikoari buruzko erakusketa* deituarekin amaituko zen.

Garai hartako proposamenen bitartez, Paiek iraunkortasunaren hauskortasuna islatu zuen bere performanceetan, Koreatik erbestera jo beharrak eragin zion trauma handiarekin eta bere kultur identitatearekin zituen arazoekin batera. Haren ideia eta interesek oihartzuna aurkituko zuten European ezagutu zuen eta, aldi berean, berak egin obran eragina izango zuen artista-talde batengan. 1963an *Fluxus uhartea Decollage ozeanoan* (*Fluxus Island in Décollage Ocean*) marrazkia sortu zuen; geroago poster neurrira eraman zuten, Koloniako *Décollage* aldizkarirako. Marrazkiak irudizko uharte bat erakusten du, bertako biztanleak Paiek ezagutzen eta lankide zituen artistak zirela. Azken batean, irudizko mundu bat zen, beti identifikatua sentitu zen mundu bat, beti baliatuko zuen mundu bat. Mundu horren bitartez itxuratu zuen jarduteko estrategia, estrategia zeharo independentea, zuzena eta pertsonala. Agertokian erakusten zuen ausardiarekin eta desinhibizioarekin, kolektiboan aurkitu zuen askatasuna adierazi zuen, George Maciunasen Fluxus mugimenduaren barnean zegoen laguntasunarekin batera.

Agertokian egiten zuena egiten zuela, Paiek bere kidekoen interesa eta ezagutza eragiten zituen beti. Harridura eragiten zion ikusteak ezen artista horietako batzuek, berak eskaini emanaldien aldeko agertzeaz gain, maila artistikoan ere bat zetozkiola sentitzeak. 60ko hamarkadaren hasieran elkarrekiko adiskidetasun- eta lankidetzak loturak finkatu zituzten artista horiek, urte askorako loturak inolaz ere, Paiek berak bideo-zinta, instalazio, eskultura eta telebista eta satelite bidezko proiektuetan islatzen duen moduan. Paiek testuinguru politiko eta sozial zabalago batean ere adierazi nahi zituen bere ideiak, eta performanceak agertoki handiago batean aurkeztu; eta Estatu Batuetara aldatu zenean lortu zuen helburu hori, telebistarekin eta bideoarekin egin zituen lan berriei esker.

Nire bizitzako benetako zorte-kolpea izan da John Cage eta Joseph Beuys ezagutzea, guru baino gehiago probokatzailerak jotzen zutenean lehena, eta Düsseldorfeko eremutar xelebre bat besterik ez zenean bigarrena. Horrela, aukera izan nuen bi maisu handi horiekin berdintasunezko baldintzetan aritzeko, baita horien ospea iritsi eta gero ere⁷.

...

1963ko martxoa. Bideoa ikertzen hasi nintzenean, musikaren esparruko ekintzekiko interesa galtzen hasi nintzen nolabait. Karlheinz Stockhausenen *Originaleren* hamabi antzezpenen ondotik, 1961eko azaroan bizimodu berri batean abiatu nintzen. Horrek esan nahi du nire liburu guztiak giltzapean gorde nituela, telebistaren teknologiarekin lotuak izan ezik. Bakar-bakarrik elektronika irakurtzen eta ikasten nuen. Beste modu batean esanda, unibertsitate aurreko

garaiko bizimodu espartar zorrotzari heldu nion atzera... fisika eta elektronika baino ez⁸. — Paik, 1986

Paikék Galerie Parnass-en egin erakusketak aukera eman zion bere ideiak azaltzeko, sortzen ari zen materialak eta ekintzak probatzeko, bere obra interaktiboetan horiek konbinatzeko, eta erakusketaren barnean performancerako espazio bat gordetzeko. Behin-behinekotasuna zuela obraren ardatz, Paik instalazioaren artea eta performancearena jorratzen ari ziren zinemagile eta artisten aldean kokatu zen, horiek errefusatu egiten baitzuten testu estetikoak iragana kontserbatzeko tresnatzat, are gehiago, testu hori iragana hausteko erabiltzen zuten, oraina eta behaketaren unea iragarritz.

Musika-telebista elektronikoari buruzko erakusketak instalazio-multzo bihurtu zuen erakusketa-aretoa; instalazio horiek, publikoa harritu eta konplazentziatik aterarazteko baitziren sortuak, objektu manipulatuaren mundu materialean sartzen zituzten ikusleak. Ikusleak laga egiten zion arte-objektu klasikoaren, esate baterako galeria bateko paretetan gure begien pare marko baten barnean jarritako pinturen ikusle pasibo hutsa izateari. Hemen ikusleak ikuspegi berriei egin behar zien aurre, horietako batzuek, konparazioa galeriako sarreran zintzilikatutako idi-buru batek, xede zutela ikuslearengan harridura, zeuzkan igurikimenean nahastea eta antsietate-egoera bat sortzea. Aretoetan zehar egiten zuen ibilbidean, bisitariak zenbait soinu-grabazio entzun zitzaizkeen, eta denbora suntsitzeko eta berreraikitze material gisa prestatutako telebistak eta pianoak aztertu.

Erakusketako espazioaren barnean ingurune bat sortu zen, eta horretan bisitariak materialak manipulatu eta soinuak, usainak eta mugimenduak esperimenta zitzaketan pertsonalki, Paiken objektu prestatuekiko harreman interaktiboaren bitartez. Egin zituen obra interaktiboetako beste bat *Ausazko sarbidea* (*Random Access*) (1963) izan zen; horretan, paretan jarritako audio-zinta zerrenda batzuen soinua “entzun” zitekeen, zinta magnetikoen irakurgailu bat gainetik pasatuta. Soinu-erregistroz egin *John Cage-ren omenez collage* ezagunean eta *20 aretotarako sinfonia* partituran bezala, obra honetan ere soinuaren materialtasuna jaso zuen, aurkitutako audio-zatien nahaste bortitz batez, audio-zati horiek konpositorearen eta entzulearen arteko hartu-eman fisiko eta entzunezko bihurtzen baitira. *Ausazko sarbidea* (*Disko-broxeta*) (1963) izenekoan, ikusleak disko-pila bat, disko-jogailu bat eta irrati bat manipulatu behar zituen. Horiek konektatzean eta deskonektatzean, irratia edo disko-jogailuaren bolumena doitzean, eta soka batetik zintzilik zeuden diskoak aukeratu eta hartzean, ikusleak zarata zatitu sorta bat aktibatzen zuen. Telebistako aldiaren aurretiko obra horiek, bere ezaugarri interaktiboekin eta audio-tresna berrien sorrerarekin, Paikék telebistarekin eta bideoarekin egingo zuena iragartzen zuten.

Telebistarekin egin zuen lana *Musika-telebista elektronikoari buruzko erakusketan* sartutako instalazio batekin abiatu zen. Artistak hamahiru telebistarekin bete zuen areto bat; pantaila gorantz zutela jarri zituen, etzanda, edo albo baten gainean eta seinalea hartzeko modua aldatuta zutela. Telebisten irudi horizontal eta bertikaletarako kontrolak manipulatu, irudi mugimendudunaren normaltasuna distorsionatzea lortu zuen. Bere obretako batean, *TBrako Zena* (*Zen for TV*, 1963) izenekoan zen, irudia lerro horizontal batera murrizten zuen, eta gero bertikalean jartzen zuen telebista, lerroa bertikala izan zedin. Beste telebista batzuk pantaila lurrerantz zutela jarri zituen, *Rembrandt automatikoa* (*Rembrandt Automatic*, 1963) lanean kasu: pantaila lurrean oinarrituta zeukan telebista batek seinalea jasotzen zuen, eta alboetatik irteten uzten zien lurrean islatzen ziren pantailako argi-distirei. Ikusleari eragozten ziolarik

proiektatzen ari zena ikus zezan, *Rembrandt automatikoak* telebistaren eginkizun nagusiari heltzen zion, irudi mugimenduduna erakustea baita hori. Telebistaren ikuspegi berri horrek eta irudiaren ukazioak goitik behera aldaraziko zuten ikusleak tresnarekiko zuen jarrera. Piezetako beste bat, *Argi-puntua* (*Point of Light*, 1963), interaktiboa zen; hemen Paiek pulstu erradioelektrikoen sorgailu bat konektatu zuen telebistara, halako moduan non ikusleak iratiaren bolumena aldatzen zuenean, pantaila erdiko argi-puntua handiago edo txikiagoa egiten zen. *Kuba TB* (*Kuba TV*, 1963) lanean, telebistako irudia handitu edo txikitu egiten zen, telebistari konektatutako kasete baten bolumen-kontrola manipulatu. *TB parte-hartzailea* (*Participation TV*, 1963) deituaren prototipo batean, pedal-etengailu baten bitartez mikrofono bat konektatzen zen telebistan. Ikusleak hura aktibatu eta mikrofonotik hitz egiten zuenean, ahotsa pantailako argi-puntuen leherketa-grafikoa bilakatzen zen. Paikentzat, izpi katodikoen hodia konposizio-tresna bat zen, irudi jasoa distortsioaren bitartez eralda zezakeen gainazal bat; hala, haren ezaugarriak baliaturik, teknologiantzat inoiz ikusi gabeak ziren irudiak sortzeko gai zen tresna bat egin zuen. Artistak telebista manipulatu zuen, markoaren mugak hautsi zituen eta, Tony Conrad-ek, Ken Jacobs-ek eta Paul Sharits-ek zinemako materialarekin eta proiektoreekin eginari segituz, bideoa eta telebista berrinterpretatu zituen, ikusizko eta entzunezko tresna gisa.

Hamahiru telebistak hamahiru aldaketa mota izan zituzten bere BIDEO-HORIZONTAL-BERTIKAL kontroletan. Harro nago, esan dezakedalarik hamahiruek zeuzkatela aldaketak bere barne zirkuituetan. Inon ez nuen manipulazio-mota bera erabili, eta telebista batek berak ere ez zuen erakusten etxean irudi bertikalaren eta horizontalaren kontrolak manipulatzeari lortu ohi dugun irudi lausoa. Asko gozatu nuen elektronika ikasiz —1961ean hasi nintzen ikasketa horietan—, nahiz nire bizitza arriskuan ere jarri nuen 15 kilovolteko tentsioekin lan egiten nuelarik. Aldeko izan nuen, zeharo, laguntzaile bikainak izatea: HIDEO UCHIDA, abangoardiako elektronikako jeinua... eta SHUYA ABE, politekniko handia, zientziak edertasunarekin logikarekin baino zerikusi handiagoa duela badakiena bera⁹. — Paik, 1963

Musika-telebista elektronikoari buruzko erakusketak trantsizio-etapa bati eman zion hasiera; horretan zehar, konpositore eta performanceetako artista izatetik arte-forma berri bat asmatzera iritsiko zen Paik. 1964an New Yorkera aldatu bazen ere, lehendik ere egona zen Estatu Batuetan, 1961ean zehazki, Stockhausenen *Originale* lanean parte hartzeko. Performance hori berriro antzeztuko zuten 1964an, Charlotte Moorman-ek antolatu eta Judson Hall-en egin zuten New Yorkeko II. Abangoardiaren Urteko Jaialdian. Performance-multzo horretan izan zituen antzezpenengatik —beste askok ere parte hartzen zuten horietan, Allen Ginsberg-ek, Allan Kaprowk, Alvin Lucier-ek eta Max Neuhaus-ek, besteak beste— Fluxusen abangoardiako basati titulua jaso zuen Paiek.

Robot K-456 (1964) obrak, Shuya Aberekiko elkarlanean eginak, agerian laga zuen atzera performancetik ikus-entzunezko medioetarako trantsizio-fasean bete-betean sartuta zegoela Paik. Robot hori *Robot-Opera* (1964) lanaren lehen emanaldian aurkeztu zuten lehen aldiz, Abangoardia-Jaialdian. Urrutiko aginte baten bitartez kontrolatuta zegoela, robotak John F. Kennedy-ren diskurtso grabatuak transmititzen zituen, eta sabela husten zuen, babarrunak zituela eginkari, antzezpenetarako gordetako zirkuitu edo espazioan zehar baldarki mugitzen zen bitartean. *Robot K-456k*, Galerie Parnass-en antolatutako *24 Stunden* performance-programan aurkeztu baitzuten 1964an, Paiek

teknologiaren eta kultur tresnen ezagutza gizatiartzeko eta sustatzeko egin ahalegina sinbolizatu zuen. Hala, robot horrek une estrategiko bat markatu zuen Paiken bilakaera artistikoan, eskultura, performance eta audio-zinta bidezko konposizioetatik ikerkuntza teknologikoarekiko eta telebista-aparatuaren eraldaketarekiko konpromisorako pausoa.

Giza gorputzaren funtzioa eta sexualitatea musikan eta performanceetan txertatzeko desira ere ageri zen Paiken lanetan, modu marjinal batean performanceen kasuan, eta inplizituan, berriz, musika-konposizioetan. Azken hauetan, eraso fisiko bortitzek bultzatuta, musika-tresnen eta bere buruaren kontra jo ohi zuen. Performanceak baliatzen zituelarik performancearen interpretazioan eta performancea jasotzeko moduan erotikoaren eginkizuna umore subertsibo batez azaltzeko eta esploratzeko, emakumezko sexualitate eta gorputza ere aurkituko zituen, inkontzientearen eta antzezpenaren erotika bat transmititzeko bidetzat. Adibidez, Alison Knowles-entzat konposatu zituen partitura laburretan, *Alison-entzako serenata* (*Serenade for Alison*, 1962) izenekoan kasu, interpreteak kolore desberdineko zenbait galtzerdi erantzi behar zituen, eta zenbait gauza egin hurrena horiek, esaterako “ikusleei horietatik zehar begiratzea”.

Obra horien ondotik aparteko ikuskizun publiko konplexu batzuk etorri ziren; horiek muntatzeko, kolaboratzaile onena zuen Moormanen laguntza izan zuen. Moormanek berak inspiratu eta lagunduzion, eta parte-hartze aktiboa ere izan zuen Paiken bideo-obra nagusienetako batzuetan, haren performance garrantzitsuenak interpretatzeaz gain. Interprete handia eta abangoardiako figura garrantzitsuenetakoa ere izan zen Moorman, eta 1963 eta 1981 bitartean New Yorkeko Abangoardia-Jaialdiak antolatu zituen, hau da, performanceen eta abangoardiako ikuskizunen munduko gertakariak garrantzitsuenak. Paiken *Opera sextronikoa* (*Opera Sextronique*, 1967) lanak —New Yorkeko Filmmakers’ Cinematheque-n aurkeztu zuten hori striptease musikala zen, zeinetan Moorman biluzi egiten zen biolontxelo jotzen zuen bitartean— Moorman eta Paik atxilotzea ekarri zuen, eta zalaparta handia eragin zuen gainera hedabideetan. Paik berak honakoa idatzi zuen programan: “Sexua zergatik da gai nagusia artean eta literaturan eta, hala eta guztiz, BAKAR-BAKARRIK musikan galarazia?”. Moorman protagonista zuten korearraren konposizioen artean dugu, halaber, *Saint-Saënsen konposizio baten gaineko bariazioak* (*Variations on a Theme by Saint-Saëns*, 1964); horretan, interpretea urez betetako depositu handi baten goiko alderaino igotzen zen, eta bertan murgiltzen zen musika-konposizio bat biolontxeloarekin jo ondoren. Paik eta Moormanek beste bi konpositoreren obrak ere interpretatu zituzten, Cagerenak eta La Monte Young-enak zehazki. Moorman aktore nekaezin eta bere artera erabat emana izan zen, eta bere bizitzan zehar obra-errepertorio zabala antzeztu zuen; horietako asko eta asko berarentzat propio sortuak ziren.

Paik bideo-obra multzo aparta sortu zuen Moormanentzat, eta elkarrekiko kolaborazioek erabat aldaraziko zituzten indarrean zeuden aktore- eta interprete-kontzeptuak. *TB bularretakoa eskultura bizidunarentzat* (*TV Bra for Living Sculpture*, 1969) deitua, Moormanek bere emanaldietako batean zeramana, bi telebista-hodi ziren, plexiglasetan bilduak eta zinta itsaskor batez bularrean erantsita zeramatzanak. *TB bularretakoa* Howard Wise Galleryn aurkeztu zuten *TV As a Creative Medium* erakusketaren parte gisa; horretan, Moormanek jantzia zera eman eskultura, txeloaren bitartez parte hartzen zuen performanceetan. Paik Moormanentzat sortu zuen beste obra bat *TB biolontxelo* (*TV Cello*, 1971) izan zen; plexiglasez estalitako neurri desberdineko hiru txelo ziren. Paiken *Ohitura orokorra* (*Global Groove*, 1971) bideoan, Moormanek honakoa zioen: “*TB biolontxelo* da 1600az geroztik

biolontxeloak izan duen lehenengo aurrerapena”. *TB bularretakoan* gertatzen zen bezala, *TB biolontxelo*a hartako monitoreek bideoko edo telebistako grabazioak erakusten zituzten, zirkuitu itxi bitartez zuzenean eginak, eta, batzuetan, lotura bat ezartzen zuten biolontxeloko hariekin, irudien eta soinu elektronikoen arteko interakzioa sorraraztearren. Egin zituen lanen artean nabarmentzen den beste bat *TB betaurrekoak* (*TV Glasses*, 1971) da; pieza horretan, Paiek telebista txikiak lotu zituen Moormanek zeramatzan betaurrekoen armazoian.

Moormanek bere emanaldietan zuen presentzia karismatikoari eta Paiken teknologia eta telebista eraldatuei umore serioa eta solemnea atxikitzeke erakutsi trebetasunari zerien obra horien indarra; izan ere, horren bitartez adierazmen indar berria eranstean zien artistaren piezei. Arte-prozesu horren bitartez, korearraren bideo-obren bereizgarrietako bat finkatzen lagundu zuen Moormanek, zera baitzen: herriaren entretenimenduari identifikatutako bitarteko bat gizatiartzeko eta irisgarri egiteko gaitasuna, iritsezina bazen ere ulerkuntza- eta sorkuntza-erabilera pertsonalerako tresna gisa. Artikulu pertsonal, eguneroko, antzeztua izateko moduko bihurtu zuen telebista, humanizatu egin zuen teknologia, adierazpide bihurtuz horrela. Obra horiek Paiken eta Moormanen arteko elkar ulertze-, afektu- eta konfiantza-maila ere islatzen dute. Munduko zenbait tokitako agertokiak iritsi ziren performance bitxi, nabarmen eta fantasiako ugaritan aritu ziren elkarrekin. Elkarren ezagutza horretatik, bien erabakitasunetik eta nortasun eta izaera kementsuetatik tentsio handia jaioko zen, positiboa, eta baita maitasuna ere. Konfiantza zuten elkarrekin, eta garatu zuten lankidetzak profesionala oso emankorra izango zitzaizkien biei.

Paiek emakumezko gorputzarekiko sentitzen zuen lilura, musikaren erotizazioa, interpretearen gorputza —baita berea ere— manipulatzeko zuen desira eta, azkenean, antzezpenaren ekintzan parte hartzeko eta hori sexu-ekintza bat balitz bezala biltzekoa —nahiz modu lausoan edo itxuraldatuan izan—, Moormanekin baino ez zen posible. Minbiziaren kontrako borroka luze baten ondoren Moorman hil zenean, beste interprete femenino batzuekin egin zituen kolaborazioetan ez zen inoiz iritsi lehengo bat etortze-maila hartara. Esan dezakegu Moorman interprete paregabea izan zela abangoardiaren ideia transgresorea, apurtzailea laudatzeko zuen gaitasunagatik, aldi berean seriotasun- eta kontzentrazio-irudia ematen baitzuen bere emanaldi guztietan. Egiten zuen artearekiko erabateko dedikazio horrek, Abangoardiako Jaialdien sorrera dugu frogatzen, bere buruaren eta bere artista zirkuluaren gaineko erabateko konfiantza islatzen du; eta gaur arte inork ez ditu hark eskaini emanaldiak gainditu.

“Arte eta teknologiaren” benetako helburua ez da tramankulu zientifiko berri bat sortzea, baizik eta oso-oso bizkor aurrera egiten ari diren teknologia eta bitarteko elektronikoak humanizatzen saiatzea... *TB bularretakoa eskultura bizidunarentzat* elektronikaren... eta teknologiaren humanizazioaren adibide argia ere bada. Telebista bat erabiltzen dugularik bularretakotzat... horixe baitugu emakumezko jantzi intimoena, teknologiaren erabilera gizatiarra erakusten dugu, eta ikusleen fantasia pizten dugu aldi berean, EZ baina zentzu negatiboan, baizik eta haiek bultzatuz gure teknologia erabiltzeko forma irudimentsu eta gizatiarragoak bila ditzaten¹⁰. — Paik, 1969

TB bularretakoa eskultura bizidunarentzat eta *TB betaurrekoak* lanek eta *TB biolontxelo*a ospetsuak telebista-kutxa bihurtu zuten Moormanen gorputza. Paiek telebista handiak eta txikiak erabili zituen eskultura-sorta askotariko hori sortzeko, eta buru-argitasunez jokatzaz aipamen metaforikoak baliatu zituen, telebistak “bularretako” eta “biolontxelo” bihurtzean. Telebista irudi mugimendudunen hartzaile gisa definitzen duen kontzeptua metaforikoki zabaltzen zuten elementuak ziren orain aparatuak; irudiak telebista-kateetatik beretatik zetozen sarritan, eta baita Paiken bideo-grabazioetatik beretatik ere. Obra horiek ongi erakusten digute metaforaren erabilera erretorikoa, telebistatik abiatuta eta erreferentearen esangurarekin jokatzaz gauza berri bat sortzera bideratua. Paiek estrategia hori erabili zuen bere bideo-instalazioetan, *TB aulkia* (*TV Chair*, 1968) lanetik *Telebisten lorategia* (*TV Garden*, 1974) laneraino, eta 80ko eta 90eko hamarkadetan zehar Cincinnatiako Carl Solway Galleryren bitartez produzitutako obretan beste adierazpide batzuk jorratu zituen; galeria horretan egon ziren ikusgai epe horretako instalazio eta eskulturetako asko¹¹.

Prozesuaren eta denboran zeharreko aldaketaren ideiak presente egon dira Paiken performanceetan zein bideoetan. Eskulangintza-zentzu batek blaitzen zuen haren obra; hauts zitezkeen gauzak zirela ematen zuen, eta kontzertu/performancean zehar konpondu beharra zutela. Eskulangintzako objektu horiek, bere alanbre, bideo-pletina eta monitore poetika propioarekin, artistak ikus-entzunezko baliabide berrietako materialen bitartez bere buruaren pertzepzio berri bat sortzeko zuen trebetasuna transmititzen zuten. Paiek egin zituen performanceek mota guztietako mutazioak jasan bazituzten ere, musika-grabazio zatiekin egin zituen lehen muntaketetatik zabor-musikaren bere interpretazioetako beroan diskoak suntsitzera iritsi arte *Sonata Fluxus*-en (1973) bezala, guzti-guztiek elementu komun bat zuten, irudiaren indarkeriarekiko eta distortsioarekiko lilura. Moormanekiko kolaborazioek agerian lagatzen dute Paiek performancearekin, desirarako tresna eta objektutzat hartu gorputzarekin, eta baliabide malgua izaki azkenean arte bihurtuko zen bideoarekin zuen zorra.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]