

ETC



# The Importance of Being Nam June De l'importance d'être Nam June

Steven Kaplan

Numéro 9, automne 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36394ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kaplan, S. (1989). The Importance of Being Nam June / De l'importance d'être Nam June. *ETC*, (9), 28–35.

## *The Importance of Being Nam June* *De l'importance d'être Nam June*



Nam June Paik

**N**am June Paik's basement studio in Soho defies the public idea of a typical artists' work space. Gone, for the most part, are the traditional materials of paint, easel and brush, and the row of half finished canvases propped against the wall. What we find, instead, is the clutter of a busy electronics repair shop: gutted television cabinets of various sizes and vintages, scores of Sony Watchmen, picture tubes, tuners, transistor consoles, capacitors, resistors, soldering guns — the disemboweled remnants of our contemporary cathode ray culture.

Paik points out particular artifacts and works in progress. Here is a blond RCA Victor TV cabinet, circa 1961, that once belonged to Jasper Johns. In a corner is a prototype of the TV bed which, along with the TV chairs, TV eyeglasses and TV bra, represents Paik's domestication of the TV set, as object, to conventional usages. On the floor — one has to walk around them to find a seat — are a series of robots constructed from old plastic radio cabinets mounted on canvas, which will be augmented with video for an upcoming show in Italy. Along the long wall is work scheduled for exhibition at galerie Esperanza in Montreal (December 7, 1989 to February 25, 1990) — images of Joseph Beuys and Humphrey Bogart, transferred from video to canvas through an expensive laser/computer ink transfer system. Embedded in the canvases will be small video monitors. With his typical generosity

**L**e loft de Nam June Paik, dans un sous-sol de Soho, ne ressemble en rien à l'image que le grand public se fait habituellement d'un studio d'artiste. On cherchera en vain les outils traditionnels tels que la peinture, le chevalet et les pinceaux, les toiles appuyées contre le mur, à moitié achevées. Ce qui nous attend plutôt, c'est l'encombrement hétéroclite d'un atelier de réparation d'appareils électroniques. Meubles de télévision de toutes les tailles, de toutes les marques, éventrés, évidés de leur contenu, des dizaines de Watchmen Sony, de tubes-écrans, de récepteurs radio, de condensateurs, de consoles de transistors, de résistances, un fer à souder — bref, les restes éviscérés de la culture contemporaine des rayons cathodiques.

Paik désigne au passage des artefacts, des œuvres en cours. Voici un meuble de télévision des années 60, un RCA Victor beige qui appartenait autrefois à Jasper Johns. Dans un coin, un prototype du lit-télévision qui, avec les chaises-télévision, les lunettes-télévision et le soutien-gorge-télévision, constitue autant un témoignage de la façon dont Paik a domestiqué l'appareil télé, l'a assujéti, comme objet, aux usages conventionnels. Pour s'asseoir, il faut contourner une série de robots faits de vieux meubles radio en plastique montés sur toile qui attendent l'ajout d'écrans vidéos en vue d'une exposition prochaine en Italie. Le long du mur, des œuvres qui seront présentées prochainement à la galerie Esperanza, à Montréal (du 7 décembre 1989 au 25 février 1990) — des images de Joseph Beuys et de Humphrey Bogart, transférées du vidéo à la toile grâce à un coûteux système de transfert d'encre au laser et ordinateur. De petits moniteurs vidéo seront encastrés dans la toile. Avec la générosité envers les autres artistes qui le caractérise, Paik précise que c'est Marian Heske, une vidéaste norvégienne spécialisée dans les paysages, qui lui a fait découvrir ce procédé de transfert d'encre au laser. Il explique aussi la raison du rapprochement entre Bogart et Beuys: en plus de partager une même iconographie du chapeau, les deux hommes font se confronter culture populaire et «grande» culture, une interface que Paik a abondamment explorée au cours d'une carrière d'une trentaine d'années passées à soumettre le contenu commercial et la technologie de la vidéo à des préoccupations artistiques. «Bogart, qui a commencé comme vedette populaire, est maintenant le chéri des intellectuels. D'une certaine façon, Beuys a aussi excité l'imagination de l'Allemand moyen. On l'aimait ou on le détestait, mais sa forte personnalité ne laissait personne indifférent. À Düsseldorf, tous les chauffeurs de taxi savent qui est Beuys. Pour eux, c'est un type moitié sérieux, moitié clown, quelqu'un que tout le monde est censé connaître. Beuys a fait le cheminement inverse de Bogart, passant de la «grande» culture à la culture populaire. *Casablanca* est un film

towards other artists, Paik mentions that the laser ink transfer process was first brought to his attention by a Norwegian video landscape artist, Marian Heske.

Paik explains his interest in juxtaposing Bogart and Beuys; that aside from their shared iconography as men with hats, both reside in the interface between popular and serious culture, an interface which Paik has explored widely in his thirty year career of adapting the commercial content and technology of video to artistic concerns. «Bogart started pop but is now a darling of the intellectuals. Beuys also somehow excited the imagination of normal German people. They either loved Beuys or hated him, but had a strong interest. He is a strong type. In Dusseldorf, all taxi drivers know who Beuys is. For them, Beuys is half serious, half clown, someone you are supposed to know. Beuys came to popular culture from serious culture, and Bogart in reverse. It happens that *Casablanca* is a very memorable movie for me because it was the latest movie that came to Seoul before the Korean War. I was going to see it there but never had a chance. I managed to see it in 1964 at the Museum of Modern Art» (in New York).

It was almost exactly 30 years ago, on November 13, 1959, that Paik performed his *Hommage to John Cage : Music for Tape Recorder and Piano*, at Gallery 22 in Dusseldorf, in which he alarmed the German avant garde by causing an upright piano to tip over and fall on the stage with a crash. Beuys attended the performance. The gallery was owned by Jean-Pierre Wilhelm, a German Jew from Trieste who had been a leader of the French Resistance during World War II. Wilhelm was also a father figure to the Fluxus movement (of which Paik was a fellow traveler), organizing the logistics of Fluxus tours throughout Europe. Paik, the keen if whimsical historicist, has decided to dedicate his Montreal exhibition to Wilhelm.

Paik recalls his first meeting with Beuys a year later, at an opening of the Zero Group at Schmela Gallery in Dusseldorf. «A stranger came and called my name. It was the first time that a stranger called my name in public. Because if you're famous, people call your name, but if you're not, they don't. It was Beuys, who mentioned my performance at Gallery 22. I didn't dare to ask his name, because he didn't look like a prosperous, well known artist; he looked like eternal sufferer, martyr, a talented painter in the countryside who never manages to become known, is condemned to oblivion. So if I ask his name and then don't know his name, it would be uncourteous to him. So I dared not ask, but we had a long conversation. He was very sincere and interested in what I was going to do. A photo exists from this meeting that was recently published.

I lost track of him, and felt I would never see him again, because he's not the kind of guy to become famous. He's too sincere, too delicate. Then in 1962, he came to my performance in Dusseldorf, Neo-Dada in Music. By then, Beuys was professor of drawing in Dusseldorf. It meant that although he didn't yet have a public show, he did command the respect of colleagues. So after the performance I asked about Beuys — what kind of guy he was. And they told me he was a very good artist, that many galleries wanted to show him, but that he refused to show. He was kind of an introvert, a very strange guy who would refuse to show his work, even to friends, which I found interesting. And that was how I heard about his reputation.»

Paik was born in 1932, to a well-to-do Korean

important pour moi parce que ce fut le dernier film à venir à Séoul avant la guerre de Corée. Je comptais aller le voir là-bas, mais je n'en ai jamais eu la chance. Je ne l'ai vu qu'en 1964, au Museum of Modern Art de New York.»

Il y a presque trente ans, le 13 novembre 1959, Paik donna sa performance intitulée *Hommage to John Cage : Music for Tape Recorder and Piano*, à la Gallery 22, à Dusseldorf, au cours de laquelle il sema l'émoi dans l'avant-garde en faisant basculer un piano droit qui s'effondra sur la scène avec fracas. Beuys assistait à la performance. Le propriétaire de la galerie était Jean-Pierre Wilhelm, un Juif allemand de Trieste, ancien chef de la Résistance française, au cours de la Seconde Guerre mondiale. Wilhelm était aussi un des instigateurs de Fluxus (mouvement dont Paik a été un compagnon de route) et s'occupait de la logistique des tournées du groupe en Europe. Historien rigoureux bien que fantasque, Paik a décidé de dédier son exposition montréalaise à Wilhelm.

Paik évoque sa première rencontre avec Beuys, l'année suivante, lors du vernissage du Zero Group à la galerie Schmela de Dusseldorf. «Un étranger est arrivé qui m'a appelé par mon nom. C'était la première fois qu'un étranger m'appelait par mon nom en public, car les gens ne vous appellent par votre nom que si vous êtes connu. C'était Beuys, et il mentionna ma performance à la Gallery 22. Je n'osais pas lui demander son nom parce qu'il n'avait pas l'air d'un artiste connu, prospère; il avait plutôt l'air d'un martyr, de quelqu'un qui souffre tout le temps, un peintre de province talentueux qui n'arriverait jamais à se faire connaître, qui serait voué à l'oubli. Si je lui demandais son nom et que celui-ci ne me disait rien, je risquais de le vexer. Alors je n'ai pas osé le lui demander, mais nous avons eu une très longue conversation. Il était très sincère et s'intéressait beaucoup à ce que je faisais. Une photo de cette rencontre a été publiée récemment.

«Je l'ai perdu de vue et je pensais ne jamais le revoir parce que ce n'était pas le genre de type à devenir connu. Il est trop sincère, trop sensible. Puis, en 1962, il a assisté à *Neo-Dada in Music*, une performance que je donnais à Dusseldorf. Il y enseignait le dessin, ce qui voulait dire que même s'il n'avait pas fait d'exposition publique, ses collègues le respectaient. Alors après la performance, je me suis informé pour savoir quel genre d'homme c'était. On m'a répondu que c'était un très bon artiste, que beaucoup de galeries voulaient exposer ses œuvres, mais qu'il refusait. Que c'était un genre d'introverti, un type très étrange qui refusait de montrer son travail même à ses amis. J'ai trouvé ça intéressant. Et c'est comme ça que j'ai su de qui il s'agissait.»

Paik est né en 1932, dans une famille aisée de marchands coréens. Il a commencé par s'intéresser non pas à la vidéo mais à la composition musicale. Celle-ci l'a amené à voyager en Allemagne et lui a fait rencontrer Beuys et les autres membres de l'avant-garde, à Cologne et à Dusseldorf. Mais pourquoi l'Allemagne ?

«Un choix très logique, répond Paik. En 1949, avant la guerre de Corée, je suis allé à Hong Kong avec ma famille. Je me préparais pour le London Metrication, qui vous ouvre les portes de toutes les écoles européennes. L'anglais me donnait du fil à retordre et je voulais me mettre rapidement à ce qui m'intéressait, et non passer trois ans à étudier cette langue. J'ai fait mes études en Corée. En 1947-48, le pays traversait une renaissance. Grâce à la libération, une grande

merchant family. His initial interest was not video, but musical composition, which led him to Germany and his meetings with Beuys and other members of the avant garde in Cologne and Dusseldorf. But why Germany?

«Very logical choice», Paik notes. «I went to Hong Kong with my family in 1949, before Korean War. I was studying for London Metrication. When you get that you can go to any school in Europe. I had problems with English and wanted to go quickly to what I wanted to study and not spend three years on English. My education was carried out in Korea. In 1947-48 Korea was experiencing a renaissance. Because of liberation, a lot of leftist literature of the 30s that was suppressed all came at once. I discovered two things. One was Karl Marx, the other was Arnold Schoenberg. Everyone discovered Marx, this was nothing new. In Korea we only had one record of Schoenberg, one piano piece, but I instinctually knew that this was the guy. I also had a *Time* magazine clip from 1948 that he was living in Los Angeles, suffering from asthma, playing tennis. Finally he became famous through *Survivors from Warsaw*, his cantata. Before then he was really like early Beuys, an insider's composer. But I am very proud that I discovered Schoenberg in 1947, at the latest, in Seoul, Korea. Schoenberg was my target since then.

I asked around for school catalogues, to see if they had courses in Schoenberg, Hindemith, modern music. What was crucial was that I was going to become a composer, but I knew that my family would not let me go to music school, because that's no job. I also had anxiety about music, because I know it's mostly a dead end street. So I was going to enroll in a liberal arts school, which gives you more time, so you can do composition at home. Then I heard that American liberal arts schools give you a lot of homework, which would make composition at home difficult. So I thought I would go to Tokyo to sample and study and find out where I would go. Because of the Japanese colonial administration, we all spoke Japanese, so there was no language problems.

I stayed there six years, very fruitful years. In Japan I wrote a paper on Schoenberg — 300 written pages. So the choice was to go where Schoenberg was born, which was Germany. I was also interested in Paris, but my family thought that I would become some kind of hippie, lost. Germany, they said, was a more solid country. So in 1956, I go to Cologne to get PhD in musicology — a disguise for my desire for composition. I changed in the middle. By that time my father didn't care. He still sent me 300 Deutschmark a month.»

While Paik was still in Tokyo, he had heard of John Cage, the seminal American avant garde composer who introduced concepts of randomness and theatre into contemporary music, after declaring that the conventional solemnness of electronic music performance was «dead as a doornail.» When Cage came to Germany in 1958 on a concert and lecture tour, Paik was in the audience at Darmstadt, and later met with Cage in his hotel. The meeting was ultimately liberating for Paik, who was then still a timid, studious practitioner of musical composition and theory.

Paik's subsequent work, like the previously mentioned *Hommage to John Cage*, incorporated elements of chance and violence, such as the hammering of nails into the sacred keyboard, or attacking it with a carpenter's plane. In 1960, Cage returned to

partie de la littérature gauchisante des années 30 est sortie des placards. J'ai découvert deux choses : Karl Marx et Arnold Schoenberg. Tout le monde découvrait Marx, ça n'avait rien de nouveau. Il n'y avait en Corée qu'un seul enregistrement de Schoenberg, un morceau de piano. Mais je savais d'instinct qu'il était l'homme à connaître. J'avais aussi une coupure de presse du *Time Magazine* indiquant qu'il habitait Los Angeles, qu'il souffrait d'asthme et qu'il jouait au tennis. Sa cantate *Survivors from Warsaw* l'a finalement fait connaître mais, avant ça, il était comme Beuys à ses débuts : il composait pour un milieu restreint. Je suis très fier d'avoir découvert Schoenberg à Séoul, dès 1947. Il est alors devenu mon idéal. J'ai fait venir les brochures de différentes écoles pour savoir si on y donnait des cours sur Schoenberg, sur Hindemith, sur la musique moderne. L'important, c'était que je voulais devenir compositeur. Mais je savais que ma famille ne me laisserait jamais faire des études en musique parce que, pour eux, ce n'était pas un travail. Je dois dire que cela m'inquiétait aussi parce que je savais qu'en général la musique est un cul-de-sac. Je comptais donc m'inscrire dans une école d'arts libéraux aux États-Unis, croyant qu'elle me laisserait plus de temps, que je pourrais employer à composer. Mais j'ai appris par la suite que ces écoles donnaient beaucoup de travail à faire à la maison; alors, il aurait été finalement plus difficile de composer. J'ai donc pensé faire un essai à Tokyo, puis voir où je pourrais aller. À cause de l'administration coloniale japonaise, nous parlions tous japonais; alors il n'y avait pas de problème de langue.

«J'y suis resté six ans, années très fructueuses. À cette époque, j'ai rédigé un essai sur Schoenberg — un texte de trois cents pages. J'ai décidé d'aller là où Schoenberg était né, c'est-à-dire en Allemagne. Paris m'attirait aussi, mais ma famille avait peur que je ne devienne un genre de hippie, un paumé. Ils disaient que l'Allemagne était un pays plus solide. En 1956, je suis donc parti à Cologne faire un doctorat en musicologie — c'est de cette façon que je déguisais mon désir de composer. Au milieu du cours, j'ai modifié ma trajectoire. À ce moment-là, ça n'embêtait plus mon père. Il m'envoyait quand même 300 deutsche marks par mois.»

Alors qu'il était encore à Tokyo, Paik avait entendu parler de John Cage, l'important compositeur américain d'avant-garde qui a introduit le concept de hasard et de théâtre dans la musique contemporaine, après avoir déclaré que la solennité conventionnelle de la musique électronique de performance était bel et bien morte. Lorsque Cage fit une tournée de concerts et de conférences en Allemagne en 1958, Paik alla l'entendre à Darmstadt et il le rencontra pas la suite à son hôtel. Cette rencontre fut libératrice pour Paik, qui était encore un timide et studieux praticien de la composition et de la théorie musicales.

Son travail allait incorporer par la suite des éléments de hasard et de violence, comme dans *Hommage to John Cage*, où il enfonça des clous dans le sacro-saint clavier et s'y attaqua avec un rabot. En 1960, Cage revient en Europe et assiste à *Etude for Pianoforte*, que Paik donne à l'atelier de Mary Bauermeister, à Cologne, sans se douter qu'il va jouer un rôle de premier plan dans la performance. Clavin Tomkins décrit ce moment historique dans un article paru dans le *New Yorker* en 1975 : «Paik joua un peu de Chopin au piano, puis s'interrompit en pleurant, se leva et se jeta sur les entrailles d'un piano éviscéré qui



Nam June Paik, *TV Bouddha*, 1984

Europe and attended Paik's *Etude for Pianoforte* at Mary Bauermeister's atelier in Cologne. Little did Cage realize that he was about to play a major role in the performance. The historic moment is described by Calvin Tomkins in his 1975 *New Yorker* article on Paik : «Paik played some Chopin on the piano, broke off, weeping, and got up and threw himself upon the innards of another, eviscerated piano that lay scattered about the floor, then picked up a wickedly long pair of scissors and leaped down to where Cage, the pianist David Tudor, and Karlheinz Stockhausen were sitting, in the front row. He removed Cage's suit jacket and started to slash away at his shirt with the scissors. Later, he explained that he had intended to cut off the shirttail but when he saw that Cage was not wearing an undershirt he took pity on him and decided instead to cut off his necktie at the knot. After doing so, he poured a bottle of shampoo over Cage's head and also over David Tudor's. (As Stockhausen edged nervously away, Paik shouted, «Not for you!») When the bottle was empty and both Cage and Tudor were fully lathered, Paik forced his way through the crowded room to the door and ran out.»

Such performances were to gain Paik a reputation as a «cultural terrorist» (according to artist Allan Kaprow), which he continued through the mid 60s as a part time contributor to George Maciunas' Fluxus group. But it was during this same period that Paik began his first excursions into video, establishing a studio in Cologne where he experimented with thirteen secondhand black and white TV sets, taking them apart, playing with the circuitry to create odd distortions, variations and visual effects. The thirteen altered TV sets were shown in 1963 at Gallery Parnass in Wuppertal. Paik then returned to Tokyo to experiment with color television, which was not yet available in Europe. With a Japanese electronics engineer named Shuya Abe, Paik created the first video synthesizer, which could layer special effects onto the video images. He was learning more about methods for altering the electron flow across the surface of the cathode ray picture tube — which actually creates the video image — by rewiring and applying external stimuli, such as sound waves through a microphone.

Also in collaboration with Abe, Paik created his first robot, a radio controlled, six foot tall, bisexual

jonchaient le sol. Il s'empara alors d'une grande paire de ciseaux et bondit vers le premier rang, où se trouvaient Cage, le pianiste David Tudor et Karlheinz Stockhausen. Il enleva à Cage son veston et commença à lacérer sa chemise avec les ciseaux. Il a expliqué par la suite qu'il voulait, en fait, couper sa queue de chemise mais que lorsqu'il se rendit compte que Cage ne portait pas de camisole il eut pitié de lui et coupa plutôt sa cravate. Il versa ensuite une bouteille de shampooing sur la tête de Cage et de Tudor (comme Stockhausen s'éloignait nerveusement, Paik lui cria : «Pas pour toi!») Une fois la bouteille vide, Cage et Tudor couverts de mousse, Paik se fraya un chemin à travers la salle bondée et s'en fut en courant.»

Pareilles performances devaient (selon l'artiste Allan Kaprow) valoir à Paik une réputation de «terroriste culturel», réputation qu'il conserva jusqu'au milieu des années 60, en tant que collaborateur occasionnel de George Maciunas et de son groupe Fluxus. Mais c'est aussi à cette époque que Paik fit ses premières incursions dans la vidéo, fondant un atelier à Cologne où il expérimenta avec treize téléviseurs noir et blanc d'occasion; il les démontra et joua avec les circuits pour créer des distorsions, des variations et des effets visuels bizarres. Les treize téléviseurs modifiés furent exposés, en 1963, à la galerie Parnass à Wuppertal. Paik retourna ensuite à Tokyo pour faire des expériences avec la télévision couleur, qui n'était pas encore arrivée en Europe. Avec un ingénieur en électronique du nom de Shuya Abe, Paik mit au point le premier synthétiseur vidéo, qui pouvait superposer des effets spéciaux sur l'image. Il en apprenait de plus en plus sur les façons de modifier le flot des électrons à la surface de l'écran cathodique — qui créent, en fait, l'image vidéo — en refaisant le filage et en appliquant des stimuli tels que des vagues de son dans un micro. Paik créa aussi son premier robot en collaboration avec Abe : il s'agissait d'un robot bisexuel de six pieds, contrôlé par ondes radio, qui marchait, parlait et déféquait des fèves blanches tout en faisant tourner son torse en «styrofoam». Paik s'intéressa aux applications artistiques des ondes radio quand il fut témoin, en Allemagne, de l'engouement pour les avions miniatures contrôlés par ondes radio. Mais comme il le fait remarquer «l'avion miniature s'éloigne, ne revient pas». D'où le robot, qui demeure

robot that walked, talked and defecated white beans while rotating a Styrofoam breast. Paik was initially attracted to the applications of radio control in art while still in Germany, witnessing the craze for radio controlled model airplanes. But, as he notes, «model plane goes away, does not come back.» Hence the robot, which stays in one place, relatively.

In the summer of 1964, Paik made his first trip to New York, and was at first put off by the noise, heat, dirt. «New York was as ugly as Dusseldorf and as dirty as Paris.» After years of collaborative, non-profit work with Fluxus and in video, he was also alienated by the commercialism and heavy ego-tripping in the New York art scene. But he did bring his robot from Tokyo, now christened K-456, which played a prominent role in the staging of Karlheinz Stockhausen's *Originale*, part of the Judson Church's summer festival of avant garde music. An American soundtrack — John F. Kennedy's 1961 inaugural address — was added to K-456's repertoire.

The organizer of the Judson festival was a 24 year old cellist named Charlotte Moorman. Paik began to collaborate with Moorman on various musical performance pieces. In 1965, she premiered his *Cello Sonata No 1 for Adults Only* at the New School, in which a fully gowned Moorman began to play the *Prelude* to Bach's *Third Cello Suite*, only to stop every couple of measures to remove an article of clothing, finally completing the piece stark naked. Throughout the mid 60s, Moorman performed a number of Paik compositions, each of which grafted a playful sexual, Dada irreverence onto the musical content of the piece. Often creating scandal and running afoul of local authorities when they were performed in New York or on tour in Europe, these pieces shocked audiences, not particularly through their tone of wacky political subversion, but rather due to Moorman's various states of (un)dress — in a topless gown, a see-through plastic dress, or nude from the waist down but clothed in a football jersey and helmet. In 1967, the New York City Police Department interrupted a performance of *Opera Sextronique* at the Filmmakers' Collective and arrested both Moorman and Paik.

Offers then came (and were declined) to bring the act to Las Vegas. Paik later created his famous TV cello, which Moorman would sometimes play in the buff, or wearing the TV bra. As he has said of his longtime collaborator, «Charlotte's renowned breast symbolizes the agony and achievement of the avant garde for the past ten years.»

Keeping abreast of the latest video industry developments, in 1965 Paik purchased the first Sony Port-o-Pak sold in America, and promptly began videotaping Pope Paul's trip to New York. The same year also saw his first New York exhibition of altered TV sets at Gallery Bonino on 57th Street. Paik was beginning to receive grants to support his work from various academic and public service foundations. More importantly, he was able to link up with the burgeoning subculture of video engineers and producers to create an alternative to corporate network TV product.

At WGBH, the Boston educational TV channel, Paik produced a short piece in 1969, *Electronic Opera No 1*, which juxtaposed contemporary altered footage (a nude go-go dancer in double and triple image, the face of President Nixon) with Beethoven's *Moonlight Sonata*. The following year, he brought Abe from Tokyo to WGBH to create an in-studio video synthesizer, a large, ramshackle machine with many

relativement au même endroit.

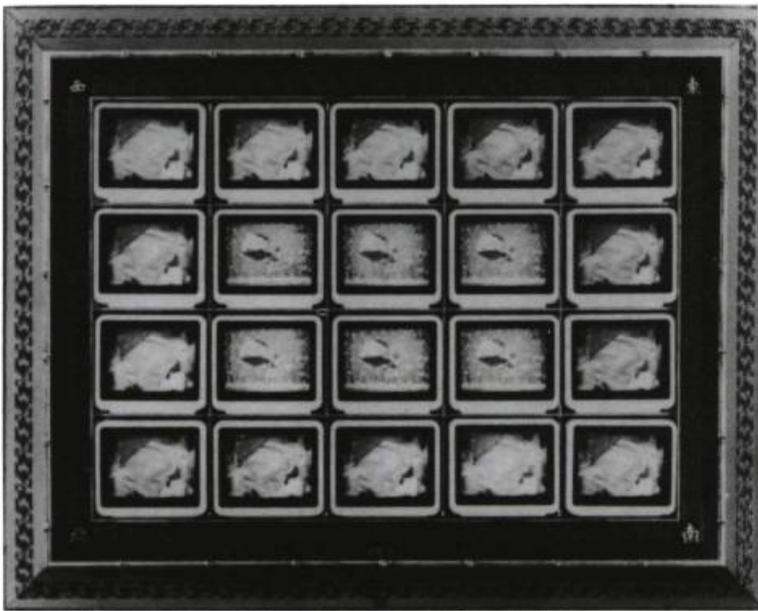
Au cours de l'été de 1964, Paik fait son premier voyage à New York, où il sera d'abord dégoûté par le bruit, la chaleur et la saleté. «New York était aussi laid que Düsseldorf et aussi sale que Paris.» De plus, après des années de travail non lucratif en vidéo et de collaboration avec Fluxus, il est rebuté par le mercantilisme et la façon dont les gens du milieu sont entièrement centrés sur leur ego. Mais il fait quand même venir son robot, baptisé K-456, de Tokyo, et lui fait jouer un rôle de premier plan dans *Originale*, de Stockhausen, une des représentations données à l'occasion du festival d'été Judson Church de musique d'avant-garde. Le répertoire sonore de K-456 est agrémenté, pour la circonstance, d'une bande-son américaine — en l'occurrence, le discours inaugural de John F. Kennedy.

Le festival était organisé par une violoncelliste de 24 ans, Charlotte Moorman. Paik commença à travailler en collaboration avec elle sur différentes performances musicales. En 1965, elle inaugura sa composition *Cello Sonata No 1 for Adults Only*, à la New School. Moorman, habillée de pied en cap, commença à jouer le *Prélude* de la *Troisième suite pour violoncelle* de Bach, puis elle s'arrêta au bout de quelques mesures pour enlever un de ses vêtements; elle s'interrompit ainsi plusieurs fois et acheva la représentation totalement nue. Au cours des années 60, Moorman exécutera bon nombre de compositions de Paik, ajoutant à chacune une dimension irrévérencieusement dadaïste, ludique et sexuelle. Ces représentations, qui provoqueront souvent le scandale, se heurtant plus souvent qu'autrement aux autorités locales, à New York ou en Europe, choquent souvent l'auditoire, non pas par leur ton politiquement subversif et incongru, mais du fait de la présentation de Moorman, plus ou moins (dés)habillée — portant une robe sans le haut ou une robe en plastique transparent, ou nue à partir de la taille, vêtue uniquement d'un casque et d'un chandail de football. En 1967, la police new-yorkaise interrompt une performance d'*Opera Sextronique* donnée au Filmmaker's Collective, mettant Moorman et Paik en état d'arrestation.

On leur offre alors de donner des représentations à Las Vegas (ce qu'ils refuseront). Paik crée par la suite sa fameuse contrebasse-télévision, dont Moorman jouera parfois dans le plus simple appareil ou en portant le soutien-gorge-télévision. Paik dira de cette collaboratrice de longue date que «la célèbre poitrine de Charlotte symbolise toute l'angoisse et les accomplissements de l'avant-garde au cours des dix dernières années.»

Pendant ce temps, Paik se tient à la fine pointe des développements de l'industrie de la vidéo. En 1965, il achète la première Sony Port-O-Pack vendue en Amérique et se met immédiatement à enregistrer la visite du pape Paul VI à New York. La même année, il expose aussi ses télévisions modifiées à la Bonino Gallery à New York, sur la 57<sup>e</sup> rue. Il commence alors à recevoir des subventions de la part de fondations d'intérêt public et d'institutions d'enseignement. Plus important encore, il se lie avec un groupe parallèle d'ingénieurs et de producteurs vidéo en pleine effervescence, pour créer une solution de rechange aux chaînes commerciales.

En 1969, Paik produit une courte pièce, *Electronic Opera No 1*, pour WGBH, une chaîne éducative de Boston. Il juxtapose des images contemporaines modifiées (l'image doublée, triplée d'un



Nam June Paik, *Rose Art Memory*, 1988

dials, knobs and switches (as Paik noted, «is sloppy machine, like me.») that control the various video inputs and the alterations to which they can be subjected, making an infinite number of video images available from a single source. The machine can be carefully programmed, but some of the more interesting effects for Paik were obtained by putting the synthesizer on automatic, allowing it to generate images randomly, in the aleatoric tradition of John Cage.

In 1970, Paik utilized the synthesizer to produce a live, four hour show for WGBH entitled *Video Commune*, scored to Beatles records and containing footage from a wide assortment of sources, including impromptu cameos from people who just happened to be in the studio during the broadcast. It was transmitted on UHF, blew out one of the stations transmitters through image overload, and was a huge success. *Video Commune* was a precursor to subsequent Paik produced live video events, including *Global Groove* in 1973. With larger budgets made available through major government and corporate sponsorship, and through satellite hookup, Paik was able to simulcast internationally. These broadcasts, including *Good Morning Mr. Orwell* on New Year's Day, 1984, and *Bye Bye Kipling* in 1986, were typically generated from events taking place throughout the world — a soundstage in Paris, a club in New York, an athletic meet in Tokyo, a concert hall in Germany — and were instantaneously performed, shot and broadcast.

Paik was quickly becoming a major video impresario, a P.T. Barnum of the avant garde. His last global satellite broadcast, *Wrap Around the World*, was «completely unpredictable», according to Paik, a «ten country simulcast, largest TV show done by anybody, including CBS and NBC, because largest number of participants and largest audience. If you have money you can buy signal, but let ten countries broadcast it and you have political connection. Everybody can sell their culture, but to bring it live and unseen. I achieved this and am very proud.

We used largest number of satellites — 14, the

danseur nu, le visage du président Nixon) et la *Sonate à la lune* de Beethoven. L'année suivante, il fait venir Abe de Tokyo pour créer en studio un synthétiseur vidéo, une grosse machine toute désarticulée («La machine, dira-t-il, est aussi négligée que moi») avec quantité de cadrans, de boutons et d'interrupteurs qui servent à contrôler les inputs vidéo et les modifications auxquelles on peut les soumettre, créant une infinité d'images à partir d'une seule source. On peut programmer la machine avec soin, mais Paik obtiendra certains de ses effets les plus intéressants en mettant le synthétiseur en mode automatique et en lui permettant de générer les images au hasard, selon une progression aléatoire à la John Cage.

En 1970, Paik utilise le synthétiseur pour produire, pour WGBH, un spectacle de quatre heures en direct intitulé *Video Commune*, orchestré à partir de disques des Beatles et dont les images proviennent des sources les plus diverses, y compris celles, prises à l'improviste, de personnes qui passaient par le studio au moment de la diffusion. Transmis sur UHF, le spectacle fait sauter un des transmetteurs par suite d'une surcharge d'images et connaît un succès bœuf. *Video Commune* sera un précurseur des spectacles que Paik produira par la suite, dont *Global Groove*, en 1973. Grâce à des budgets plus importants obtenus par le parrainage d'organismes publics et privés, Paik arrive à diffuser simultanément par satellite dans plusieurs pays. Des émissions comme *Good Morning Mr. Orwell*, diffusée le Jour de l'an de 1984 et *Bye Bye Kipling* (1986) figurent au nombre de ces programmes produits, tournés et diffusés instantanément, généralement à partir d'événements qui se déroulent n'importe où dans le monde — une scène parisienne, une boîte new-yorkaise, une rencontre d'athlétisme à Tokyo, une salle de concert en Allemagne.

Paik devient alors un important impresario vidéo, un véritable P.T. Barnum de l'avant-garde. Sa dernière diffusion globale par satellite, *Wrap Around the World*, était, selon ses propres termes, «complètement imprévisible : une diffusion simultanée dans

maximum satellites available that day, so there was no more direct way to broadcast... Performances took place in Hamburg, Bonn, Leningrad, Tokyo, Seoul, New York (David Bowie), Brazil, Ireland, Israel and two more countries.»

On a more modest scale, but with prolific abandon, Paik continued his object making, producing large and small video sculptures and installations, including the hulking *V-ramid*; the ceiling installation of *Hanging TV (Fish Flies on Sky)*, in which 30 color monitors beam down in a darkened room carpeted with mats, ocean sounds are played on the soundtrack, and the audience becomes the fish; *TV Garden*, in which monitors are scattered through a dense jungle of tropical vegetation; and the ineffable *TV Buddha*, an 18th century stone effigy of the Buddha staring, through eternity, at its closed circuit telecast image. In 1982, Paik was honored by a career retrospective exhibition at New York's Whitney Museum. His 1986 *Family of Robot* show at Holly Solomon Gallery in New York featured large, totemic figures fashioned from antique TV cabinets, the electronic innards provided by Samsung, the Korean electronics company. Visitors to New York's Soho in 1987 and 1988 might well have seen Paik's large American flag installation in the window of the Case Manhattan bank on the corner of Broadway and Houston Street, created with assistance of the Carl Solway Gallery of Cincinnati.

Paik recently produced a series of nine robots, again in conjunction with Solway, commemorating the 200th anniversary of the French Revolution. The figures to be depicted include Robespierre, Marat, Danton, David, Diderot and Voltaire. Six of the pieces went to Paris, but three are to be included in the Montreal exhibition.

Paik turned to canvas fairly late in his artistic career, after years in music, video and performance. He describes the transition : «My first oil painting was in 1975. It was recorded for TV and aired, Mr. Paik's first oil painting... When I became 35, you're supposed to make some money. My father was generous enough to support me in the beginning, but after 35 you're supposed to make some money. So you have to make capitalist property to trade. The music cannot be traded, and at that time video was so fragile, you couldn't sell anything to anybody, because it breaks down. So around 1975, I became serious about actually starting some drawings, to develop some confidence in my hand, because I never went to art school. I did about 60 canvases in the middle 70s, at P.S.1 (the New York alternative arts space) and for David Ross' father. (Note : Ross is the director of Boston's Institute of Contemporary Art).

These were never publicly shown, because those things sold very quickly. I had to have major dental work, and David's father is a very good dentist out on Long Island, and I couldn't pay him for his work. So I said I would make 32 oil paintings, because we have 32 teeth, and also Beethoven wrote 32 Piano Sonatas. And David's father loves Beethoven. He plays Beethoven every day when he does dental. So I made paintings titled *Opus no 2, Opus no 4*.

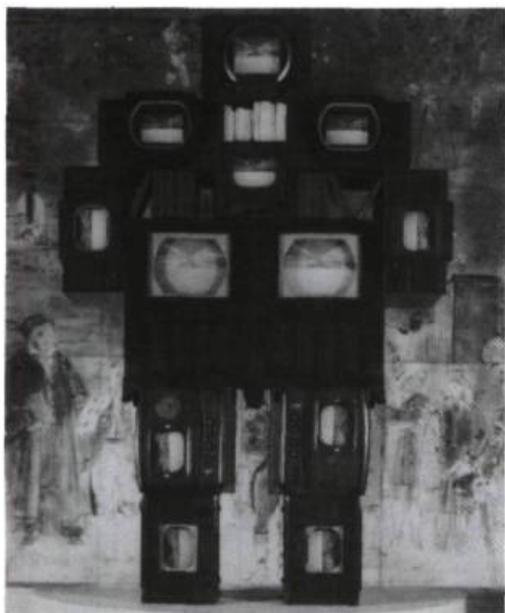
Then P.S.1 started, and Alana Heiss gave me a very beautiful studio there. I may do a show there soon. The security of P.S.1 was then very bad, I couldn't leave television there, so the only thing I could do was canvas. I brought maybe 20 - 30 canvases there and painted. I did maybe 20 small paintings.»

dix pays, le plus gros spectacle télé jamais fait par qui que ce soit, y compris NBC et CBS, parce qu'il y avait le plus grand nombre de participants et le plus gros auditoire. Si vous avez de l'argent, vous pouvez acheter le signal, mais laissez dix pays le diffuser et vous développez des contacts politiques. Tout le monde peut vendre sa culture mais qu'elle soit vivante et inédite... J'ai réussi cela et j'en suis très fier.

Nous avons utilisé le plus grand nombre de satellites — 14, le maximum disponible ce jour-là. Il n'y avait pas de moyen de diffusion plus direct... Les performances avaient lieu à Hamburg, Bonn, Leningrad, Tokyo, Séoul, New York (David Bowie), Brésil, Irlande, Israël et deux autres pays.» Sur une échelle plus modeste, mais avec un laisser-aller prolifique, Paik poursuit sa fabrication d'objets, produisant des sculptures et des installations vidéo de toutes les tailles : dont la gigantesque *V-ramid* et *Hanging TV (Fish Flies on Sky)*, une installation dans laquelle 30 moniteurs sont accrochés au plafond dans une chambre obscure tapissée de nattes de paille, où l'on entend des bruits d'océan et où les spectateurs deviennent les poissons; *TV Garden*, où les moniteurs sont éparpillés dans une végétation tropicale; sans oublier l'ineffable *TV Buddha*, un Bouddha en pierre du dix-huitième siècle dont le regard éternel fixe sa propre image en circuit fermé. En 1982, le Whitney Museum monte une retrospective du travail de Paik. En 1986, *Family of Robot*, exposé à la Holly Solomon Gallery à New York, regroupe de grandes figures totemiques faites à partir d'anciens meubles de télévision dont le circuit électronique est fourni par Samsung, le géant coréen de l'électronique. Ceux et celles qui auront visité Soho en 1987 et 1988 auront sans doute vu la grande installation de drapeaux dans la vitrine de la banque Chase Manhattan au coin de Broadway et Houston, créée en collaboration avec la Carl Solway Gallery de Cincinnati.

Toujours avec le concours de Solway, Paik a récemment produit une série de neuf robots commémorant le bicentenaire de la Révolution française. On y retrouve les Robespierre, Marat, Danton et David, les Diderot et Voltaire. Six de ces œuvres ont été exposées à Paris, mais les trois autres seront de l'exposition à Montréal.

Paik s'est tourné vers la toile assez tard dans sa carrière, après des années de musique, de vidéo et de performance. Il explique ainsi ce virage : «J'ai fait ma première peinture à l'huile en 1975. Elle a été filmée et diffusée sur les ondes : *La première peinture à l'huile de M. Paik...* À 35 ans, on est censé commencer à gagner de l'argent. Mon père a eu la générosité de me soutenir au début. Mais après 35 ans, il faut gagner de l'argent. Alors, il faut produire un bien capitaliste pour en faire le commerce. On ne peut pas faire le commerce de la musique et, à l'époque, la vidéo était tellement fragile qu'on ne pouvait rien vendre. Alors en 1975, j'ai commencé à faire du dessin sérieusement pour acquérir confiance en ma main, car je n'avais jamais étudié les arts plastiques. Au milieu des années 70, j'ai fait une soixantaine de toiles à P.S.1 (l'espace alternatif de New York) et pour le père de David Ross (directeur du Boston Institute for Contemporary Art). Elles n'ont jamais été exposées en public parce qu'elles se sont vendues très rapidement. J'avais besoin de nombreux soins dentaires. Or le père de Ross est un dentiste hors pair, mais je ne pouvais pas le payer. Alors, je lui ai dit que je ferais 32 peintures à l'huile, parce que nous avons 32 dents et aussi parce



Nam June Paik, *La fée électronique (Robot Diderot)*, 1989

Does this make the entire idea of Paik as painter a bit incidental, if not opportunistic? He counters, «In these days everyone needs a *raison d'être*, and I don't want to be a painter who takes advantage of his reputation as a video artist to make money. I need a logical path. I finally found it, through Marian Heske. In 1981, she had a show in Paris using computer ink jet from a color slide. She was also a video artist, but in her case she makes landscape video and then through the computer ink jet technique she makes large canvas. Computer scans slide and ink transfers to surface of canvas. At first I was not very into that. Then around 1985 I arrived at a new technique, a very expensive technique, but it was cheaper for me, through personal connections — to make a laser transfer of video image. The laser is very useful in video work, because when you make a direct photograph of a video it is very dark. Laser transfer is better. It is an American invented technique with which the Japanese are now doing quite well. Red/Blue/Green video separation gives instruction to computer, from there to laser. Mirror spins very quickly, directly responding to information, creating laser imprint.

Since then I have made more studies in canvas and photography, and at the same time I transferred many of the images of Beuys and Humphrey Bogart, and got to know this material better.»

In the new canvas work, in which mechanical reproduction of images is employed, as well as in his more established video enterprises, Paik seems to be an artist particularly attuned to the input of technology. He agrees. «Technology is given. What I learned from Karl Marx is still true. He rips off the ideological, hypocritical facade and says that artists must look into the material condition, social base of art. So social base and material base of our life is high tech. And we have copied it. Copying means critically thinking, what Marx did in 1850. I am critically thinking in my paintings — about high tech, media, the base of today's economy.»

Steven Kaplan

que Beethoven a écrit 32 sonates. Le père de David adore Beethoven. Il en écoute tous les jours quand il travaille. Alors, j'ai fait des toiles que j'ai intitulées *Opus No 2, Opus No 4*. À l'ouverture de P.S.1, Alana Heiss m'a offert un très beau studio là-bas. Peut-être que j'y donnerai bientôt un spectacle. P.S.1, à l'époque, n'était pas un endroit très sûr et puisque je ne pouvais y laisser un téléviseur, je ne pouvais que peindre. J'ai apporté 20 ou 30 toiles et j'ai commencé à peindre. J'ai peut-être fait une vingtaine de petites toiles.»

Paik le peintre serait-il né par hasard, voire par opportunisme? Il riposte: «De nos jours, tout le monde a besoin d'une raison d'être et je ne veux pas être un peintre qui tire profit de sa réputation de vidéaste pour faire de l'argent. J'ai besoin d'un cheminement logique. Je l'ai enfin trouvé, à travers Marian Heske. En 1981, à Paris, elle tenait une exposition où elle utilisait un système qui, à partir d'une diapositive couleur, transférait sur la toile un jet d'encre contrôlé par ordinateur. Elle est aussi une artiste de la vidéo, mais elle fait une vidéo paysagiste en utilisant le même procédé sur toile. L'ordinateur balaie la diapositive et l'encre est transférée alors sur la toile. Au début, ça ne m'intéressait pas beaucoup. Puis, en 1985, j'ai découvert une nouvelle technique, très coûteuse, mais cela me revenait moins cher, grâce à mes contacts personnels, de faire un transfert au laser de l'image vidéo. Le laser est très utile en vidéo parce que si vous photographiez directement un écran vidéo l'image demeure sombre. Le transfert au laser rend mieux. Les Japonais se débrouillent d'ailleurs assez bien avec cette technique inventée aux États-Unis. La séparation de couleurs vidéo en rouge/bleu/vert donne les indications à l'ordinateur et, de là, on passe au laser. Un miroir tourne sur lui-même à toute vitesse, réagissant à cette information, et c'est ce qui crée l'impression au laser.

«Depuis, j'ai continué à faire des études sur toile et en photographie; en même temps, j'ai transféré une bonne partie des images de Beuys et de Humphrey Bogart en me familiarisant avec ce matériel.»

Dans son nouveau travail sur toile, qui fait appel à la reproduction mécanique des images, autant que dans ses entreprises vidéo plus reconnues, Paik semble particulièrement à l'écoute des apports de la technologie. Il acquiesce: «La technologie est un fait. Ce que j'ai appris de Karl Marx reste vrai. Il a fait sauter la façade idéologique, hypocrite et il a dit que l'artiste doit étudier les conditions matérielles, le fondement social de l'art. Alors le fondement social et la base matérielle de notre vie, c'est la technologie de pointe. Et nous l'avons copiée. Le fait de copier implique une pensée critique, ce que Marx a fait en 1850. Dans mes peintures, j'exerce une pensée critique — sur le *high tech*, sur les médias, la base de l'économie aujourd'hui.»

Traduit par Jean-Pierre Le Grand