

**NAM JUNE PAIK Y ELECTRONIC ÓPERA N° 1:
UNA APROXIMACIÓN A LA CONCEPTUALIZACIÓN DE LA ÓPERA ELECTRÓNICA
NAM JUNE PAIK'S "ELECTRONIC OPERA N1":
AN APPROXIMATION TO THE CONCEPTUALIZATION OF ELECTRONIC OPERA**

Miguel Ángel Gaete Cáceres (Chile)

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, España.

miguelgaetec@gmail.com

Resumen

El presente artículo se enfoca en el análisis crítico del concepto de "ópera electrónica" en la obra del artista coreano Nam June Paik. A partir de la revisión de una de sus obras más emblemáticas, *Electronic Ópera nº1*, se indagará en cómo este artista produce una reinterpretación de la idea wagneriana de *Gesamtkunstwerk* mediante la utilización de dispositivos electrónicos y tecnológicos. Para ello, comenzaremos esclareciendo las distintas significaciones establecidas en torno a la ópera, pasando evidentemente por Wagner, hasta llegar a una construcción posmoderna del lenguaje operístico visibilizado por Nam June Paik y su visión de la sociedad del espectáculo.

Palabras clave: videoarte, ópera electrónica, *Gesamtkunstwerk*, Nam June Paik, sociedad del espectáculo.

Abstract

This paper is focused on the critical analysis of the concept of "electronic opera" according to the work of Korean artist Nam June Paik. Upon reviewing one of his most famous works, *Electronic Opera nº. 1*, I will explore how this artist reinterprets the *Wagnerian Gesamtkunstwerk* idea through the use of electronic and technological devices. For this, I will begin by elaborating on the different concepts in existence that deal with opera, from that of Wagner to a postmodern construction of the operatic language, which has been made visible by Nam June Paik, and his vision of the society of spectacle.

Key words: video art, electronic opera, *Gesamtkunstwerk*, Nam June Paik, society of the Spectacle.

“La ópera es un pedazo de pomposa locura”.

(Charles de Marguetel de Saint-Denis,
Seigneur de Saint-Evremond)
(1610-1703)

Sobre el arte, la música y la ópera

La relación de las artes visuales con la música ha sido una constante a través de la historia, mostrándose como una necesidad, ya sea como fuente de inspiración o como soporte mediático de una obra. Pero en nuestros días, esta correspondencia también se manifiesta de manera cada vez más regular como una tendencia que busca imbricar las distintas prácticas artísticas, aprovechando las virtudes que cada línea de la creación posee, transitando libremente entre las cada vez más difusas y obsoletas fronteras del arte.

La relación que siempre ha existido entre la música y las artes plásticas es fácilmente verificable en el sustrato de una Historia del Arte:

Durante toda la Historia del Arte ha habido pintores y escultores que han utilizado referencias musicales en sus obras. Caravaggio, Tiziano y muchos otros pintaban con frecuencia instrumentos musicales. También hemos tenido y tenemos a compositores que se han inspirado en pinturas o en la personalidad de un pintor: recordemos a Mussorgsky y a Hindemith, por ejemplo (Muro, 2008).

No son pocos los autores que explican esta vinculación valiéndose del carácter efímero de la música como la principal causa. Una cualidad que no poseerían otras expresiones artísticas como la pintura o la escultura, cuya materialidad asegura, en mayor o menor medida, un grado de pervivencia superior en el tiempo, así pues: “Al ser la música un arte efímero que únicamente existe mientras se interpreta, precisa de su reflejo en las demás artes (literatura, artes plásticas, etc.) para establecer su trayectoria histórica” (Fernández, Benito y Pascual, 1999: 43-54).

La constatación de una exitosa y fructífera interdependencia entre las artes plásticas y la música, no deja de poseer cierto aire romántico e idealista, lo que ciertamente tendrá su clímax con el desarrollo de la ópera del siglo XIX, cumbre máxima de un amalgamamiento entre el goce visual y auditivo. En efecto, Marie-France Castarède (2003) apunta al hecho de que la plástica es la base que otorga el carácter “espectacular” a la ópera y que en gran medida la define y distingue frente a la mera interpretación musical. Así, según su entender “lo visual en la ópera permite añadir una configuración espacial a lo que no sería más que un flujo sonoro y musical” (190).

Pero más allá de ser una perfecta unificación entre canto, teatro y música instrumentalizada, pensada para el *divertimento*, la ópera posee un fin social. En este sentido, vale la pena recordar que durante el siglo XIX la ópera era la única expresión artística capaz de provocar un diálogo entre el poder y los espectadores de cualquier origen social (29). A su vez, la ópera es capaz de constituirse como un espacio en donde se expresan las pasiones y deseos humanos a partir de historias que reflejan las pulsiones, miedos y frustraciones de la sociedad, elevándose como un puente entre el inconsciente individual y el colectivo:

Aunque no siempre haya sido así [...] lo propio de la ópera es ofrecer al inconsciente de cada oyente un espejo (con mayor o menor fuerza reflectante, según el genio del compositor) de sus fantasmas originarios: fantasmas del nacimiento y de la muerte, de la escena primitiva, de la diferencia de los sexos, de la seducción, de la castración (Castarède, 2003:23).

En cambio, una revelación más apasionada de la ópera la hayamos en C. Lévi-Strauss (1977), quien asume la existencia de una proximidad entre la ópera y los mitos más atávicos:

La ópera es la música realizada en su forma más alta, la más completa, la más total; en ella encontramos lo que la humanidad ha pedido desde hace tanto tiempo a los mitos: dar explicaciones o expresiones totales que se sitúan simultáneamente en varios niveles.

Por otro lado, entendemos que es aquí, en la ópera, en donde convergen los intentos utópicos de una unificación multidisciplinaria, aquello que los alemanes a través de Richard Wagner denominaron como *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) y cuya influencia es detectable inclusive hasta hoy en día. Una interpretación esclarecedora sobre esta idea y su carácter integrador es la que nos ofrece Eduardo Subirats:

Concebida en primer lugar como integración de todas las artes, y también como doctrina de salvación social, la obra de arte total permitió definir utópica o trascendentalmente el objetivo de un diseño total de la cultura en el que estaban comprendidos, en una fabulosa unidad, desde los espacios de la ciudad hasta la organización de la economía emocional del individuo (1989:55).

Resulta interesante descubrir, además, cómo en la ópera, tanto los decorados, la música y el canto, conducen a la diversidad en el uso de los sentidos, es decir, se define como plurisensorial. Sin embargo, el rol de la música en la ópera es para muchos el más relevante, ya que la música por sí sola es catártica y nos remite a estados instintivos sumamente sugerentes:

A diferencia de las demás artes –artes plásticas, literatura, teatro, cine–, la música no tiene representaciones: remite a los efectos que la fundamentan, que pueden establecerse a través de los sentimientos que han inspirado al compositor: tristeza, duelo, alegría, gloria y apoteosis, paz,



Fig. nº1: Fotograma video, *Electronic Ópera nº1*, 1968-1969. Nam June Paik.
Recuperado: enero 2014 en <https://www.youtube.com/watch?v=VIBEaszndLA>

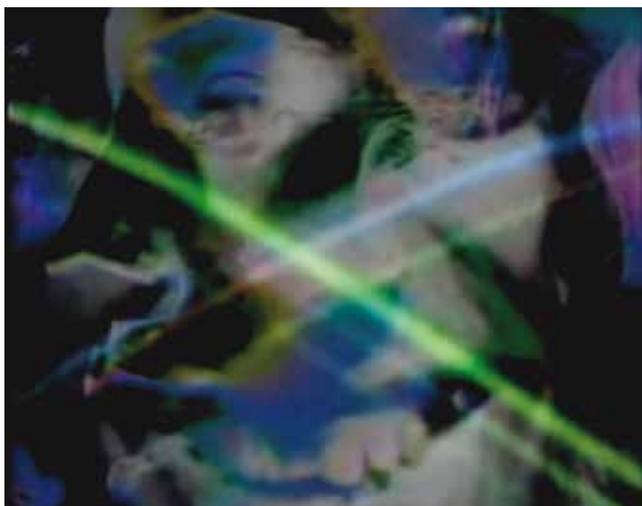


Fig. nº2: Fotograma video, *Electronic Ópera nº1*, 1968-1969. Nam June Paik.
Recuperado: enero 2014 en <https://www.youtube.com/watch?v=VIBEaszndLA>

elevación, espera, exaltación, abatimiento, cólera [...] Más concretamente, y debido a su proximidad con el afecto, la música nos conecta a nuestro mundo pulsional: puesto que no representa nada, la música es la metáfora de la pulsión (Subirats 1989: 55).

En el plano más actual, existe una idea bastante difundida que hace alusión a que quienquiera que disfrute del arte escénico, tanto del cine, como de la televisión o de la música, es un amante potencial de la ópera, “[...] ya que ésta es arte escénico convertido en música” (Osborne, 1998:13). Sin embargo, la experiencia demuestra que lejos de suceder este encantamiento con la ópera, los prejuicios asociados a ella han erigido una serie de barreras que la han terminado circunscribiendo al radio finito de la “alta cultura”. Esta es una fractura que claramente tiene que ver con factores culturales más que con una importante e incomprendida evolución de los tecnicismo asociado a la ópera¹. Charles Osborne reflexiona sobre las razones de este fenómeno mediante una eficiente comparación. Según su testimonio, las óperas de Mozart *La flauta mágica* y *Las bodas de Fígaro* no suenan muy similares a los Beatles, siendo muy difícil comparar la ópera del siglo XVII con el pop del siglo XX, aunque la gente en 1780 bailó sus melodías y transformó sus arias en canciones populares (1998: 17).

No obstante, la indudable diferencia entre Mozart y The Beatles, será justamente un factor que Nam June Paik acogerá y moldeará a su propia producción artística, dándole la impronta por todos reconocida, en donde logra involucrar con singular agudeza un conjunto de elementos provenientes de la cultura pop con una variedad inmensa de dispositivos electrónicos, ensamblando un renovado concepto de ópera, en donde el propio lenguaje multimedial se transforma en una potencial crítica a la industria y los medios de comunicación.

Nam June Paik: música y performance

La carrera de Nam June Paik (Corea, 1932 - Miami, 2006) está repleta de obras que refuerzan un lazo indisoluble con la música y la representación escenográfica. Aunque con distintos niveles de intensidad durante su carrera, lo cierto es que Nam June Paik logra crear una serie de trabajos de difícil clasificación, en los cuales vuelca por completo sus investigaciones e inquietudes, siempre inmerso en una vorágine de experimentación artística que alcanza inclusive a la ópera, cuestionando cualquier definición formal que se pueda hacer de ella en el mundo contemporáneo.

Para comprender las razones que llevaron a Nam June Paik a interesarse por la ópera, necesariamente debemos recurrir a su biografía. Con ello descubriremos prontamente como Paik desarrolla a través de los años un discurso en

1. De hecho, como formato, la ópera convencional se mantiene prácticamente intacta.

donde la música particularmente, juega un rol fundamental como catalizadora de sus energías creativas mucho antes de que descubriera las posibilidades interdisciplinarias del video y de los nuevos medios de creación digital.

Una rápida mirada a su historial de vida, nos revela que posteriormente a la obtención de la Licenciatura en Historia del Arte y Estética en la Universidad de Tokio (1956) –en donde realiza una tesis sobre el compositor, teórico de la música y pintor austriaco Arnold Schönberg– decide radicarse en Colonia, Alemania, para estudiar música en la Universidad de Múnich y en el conservatorio de Friburgo (1957). Durante su estancia en Colonia se interesa por las experimentaciones sonoras de Karlheinz Stockhausen, produciéndose un primer y profundo acercamiento a la creación musical a través de dispositivos electrónicos, llegando incluso a participar de las investigaciones de Stockhausen, trabajando en el estudio de este autor durante un buen período de tiempo.

Según investigadores como Michael Nyman, el trabajo musical de Paik se mostraría claramente demarcado en tres fases de desarrollo. La primera de ellas se habría iniciado en 1947 –influenciado principalmente por el folklore coreano– y finalizaría en sus variaciones seriales para solo de violín y el *String Quartet* no serial de 1955-57. La segunda parte se destacaría por la influencia notoria de John Cage, a quien conoce en 1958; y la tercera se daría cuando comienza una larga y reconocida colaboración con la chelista Charlotte Moorman (Nyman, 1982:79).

Una vez empapado de las propuestas de Fluxus, la obra musical de Paik comienza a adquirir una serie de rasgos que trascenderían los límites formales de la representación “puramente” musical, para hacerse cargo de otras emociones y sensibilidades subyacentes a este acto creativo. En esta exploración, basada principalmente en la experimentación continua con diferentes aparatos musicales, comienza a desarrollar *performances* en donde, muy en la línea de Fluxus y especialmente de John Cage, apela a la destrucción de instrumentos musicales como una nueva metodología para obtener originales sonidos.

El mismo Paik admite el impacto que el trabajo Cage le generaría y resume las vertientes sobre las que adquiere cuerpo su obra:

La mayor influencia que he recibido ha sido de John Cage [...] para él fue importante el Dadaísmo; de la misma forma que para mí lo fueron el Dadaísmo y Duchamp. Yo soy una especie de expresionista; mis primeras piezas son bastante expresionistas. Conocí el Futurismo en el 58, no antes; resultó interesante porque fue el primer movimiento artístico que expresaba el componente “tiempo” y el video es imagen más tiempo. También el Futurismo fue importante desde el punto de vista teórico. El tiempo influye en el arte; es necesario reconocer la contribución del Futurismo en la historia del video (Zaru y García, 1992:17).

Estudiosos de Nam June Paik, como José R. Pérez Ornia, han indagado en su relación con Fluxus y en como esto afectó su producción musical. Pérez Ornia lo explica de este modo: “La música de Paik es antimúsica, música Fluxus articulada en la performance, en gestos y acciones” (1991: 38).

Bajo la influencia de Fluxus, es que vemos como en la producción de Paik aparecen obras emblemáticas como *Solo para violín* (1962), en donde el violín comienza a ser tocado en su forma tradicional hasta que el instrumento es bajado lentamente hasta el suelo, punto en donde Paik empieza a utilizar sus pies en la ejecución. En otra obra del mismo año, *Violín para ser arrastrado por el pavimento*, el instrumento es arrastrado por la calle, en una *performance* que se traduce en que el instrumento, como tal, desaparece, creando una serie de sonidos discordantes tras su roce con el suelo. También entre 1961-1962, Paik da una serie de conciertos para piano. En uno de ellos llega a cubrir el instrumento con alambres y crema de afeitar hasta terminar brincando sobre él.



Fig. nº3: Fotograma video, *Electronic Ópera nº1*, 1968-1969. Nam June Paik. Recuperado: enero 2014 en <https://www.youtube.com/watch?v=VIBEaszndLA>

Otra obra emblemática en esta relación músico-visual, es la colaboración con Cage en *Etude for pianoforte* (1958). En esta *performance* Paik brinca desde el público al escenario, cortando los cables eléctricos y las cuerdas de las guitarras de Cage, embadurnado a éste con crema de afeitarse. Como corolario, Nam June Paik sale corriendo por bambalinas lanzando un gran grito. Tras unos minutos Paik llama desde un teléfono público para anunciar que el concierto ha llegado a su fin y que los espectadores se pueden retirar a sus hogares.

Vale la pena mencionar también las obras realizadas por Nam June Paik como tributo a John Cage. La primera de ellas fue estrenada en 1959 en la Galería 22 de Düsseldorf, y entre algunos de los asistentes se encontraban Joseph Beuys y Mary Bauermeister. En aquella ocasión, el artista coreano empleó cintas de audio con grabaciones en las que mezclaba el sonido del piano con gritos, fragmentos de música clásica y otros efectos. Ya más tarde, en 1973, realizaría una versión videográfica del homenaje, mostrando imágenes de *performances* y anécdotas de Cage intercaladas con fragmentos de sus propias obras, como la clásica *Zen for TV* (1963) y sus primeras acciones con Charlotte Moorman².

Todas estas acciones nos muestran la relación de Paik con la música desde una perspectiva desacralizadora, tanto del instrumento como de la labor del músico o de los rituales preestablecidos por las normas del espectáculo. El mismo Nam June Paik muchas veces describió tales *performances* como un atentado contra la sofocación del teatro, la sala de música y la rigidez de la música clásica. Claramente, estas *performances* músico-teatrales aparecen por parte de este artista como una agresión personal a la música y sus formas más habituales, pero también como una autoreflexión sobre su labor musical y su formación. Esto no implica que Nam June Paik rompa de plano con su propia tradición, pues la atracción que posteriormente ejercería el video en Paik no desplaza su faceta de músico y compositor, muy por el contrario la fortalece y le otorga nuevas capacidades en la construcción de imagen en movimiento y sonido. Al respecto Michael Nyman plantea que Paik “sigue siendo un compositor, incluso cuando es un videoartista” (1982: 79).

Nam June Paik y la *Gesamtkunstwerk*

Todas las acciones realizadas por Fluxus, pero especialmente las ejecutadas por Nam June Paik, nos revelan de manera clara y contundente el espíritu rupturista del arte de ese momento. Pero, lo más relevante, es que podemos advertir como existe una nueva sistematización de la *Gesamtkunstwerk* en casi toda la gama de acciones desarrolladas por los artistas que utilizan los nuevos medios.

2. Estas obras pueden verse íntegramente en la versión digital de la colección permanente del Museo Reina Sofía, disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obras/tributejohn.html>

La década del 60` y su etapa Fluxus son especialmente importantes en el afán multidisciplinario de Paik, pues, como hemos visto, la *performance*, el teatro, la música, el cine o la literatura convivían fluidamente como parte de los principios bajo los que actuaba este movimiento y otras tendencias suscitadas en ese momento histórico. Al respecto, Laura Baigorri (1997) opina que las *performances* y los *happenings* de los años 60` y 70` son, junto al video, las formas de arte que más propiciaron la cooperación entre las artes. Una interdisciplinariedad cuyos principios ya eran defendidos anteriormente por el Dadá y la Bauhaus (55).

La categórica importancia adjudicada al video, tiene su razón de ser en que éste se convierte en una herramienta a la que tenían acceso desde artistas plásticos hasta bailarines, actores o coreógrafos. Recordemos, además, que esto recién sucede entre 1964-1965, cuando Sony saca al mercado la primera cámara de video portátil, la ya mítica Portapak, utilizada por primera vez por Nam June Paik en un video que sería posteriormente expuesto en el café *Go Go* de Nueva York, acontecimiento que lo hizo merecedor del título de “padre del videoarte”.

Los intentos de interdisciplinariedad en Nam June Paik, se ven ciertamente incrementados cuando en 1963 comienza a incorporar tecnologías en sus obras: fonógrafos, ventiladores, televisores y cintas magnetofónicas, entre otros artículos electrónicos. Posteriormente, Nam June Paik empieza a incluir en sus trabajos videos creados por él mismo, diversificando su perfil performático-musical con la incursión en la videoescultura y la videoinstalación. Marco María Gazzano sitúa al constructivista Lazar Lissitzky y su proyecto teatral de gran magnitud *Victoria sobre el sol* (1923) como el principal antecedente de las videoinstalaciones de Paik. En efecto, Lissitzky fue uno de los primeros artistas en introducir la radio y el cine, junto con otros artículos técnicos, en el interior de un espacio artístico (teatral), concibiendo a las personas, objetos, colores y sonidos como partes integrantes, no solo de la obra de arte, sino de una nueva forma de mirar que él denominaba “visión electromecánica” (Baigorri, 1997: 12).

Es en la videoinstalación donde tal vez Paik resume con mayor fuerza el ideal wagneriano de “obra de arte total”. Esta idea es confirmada por Laura Baigorri, quien propone que el sueño wagneriano de una síntesis creativa que implique la unión de poesía y música dentro del marco visual y dinámico de la ópera, es uno de los principales referentes de la videoinstalación:

La videoinstalación es una de las prácticas que más se ha aproximado al complejo concepto de “obra de arte total”: espacio y tiempo, imagen (fotografía/cine/video), sonido/música, objeto/escultura, iluminación, recorrido, participación; en ocasiones incluso, poesía, pintura, texto, acción, representación [...] (77).

Cuando Nam June Paik, en una carta escrita a John Cage, hablaba de realizar una “composición multimedia” en la que pretendía utilizar un proyector de color, tres pantallas de cine, un *streak-teaser*, un boxeador, una gallina viva, una niña de seis años, un piano de luces, sonidos y un televisor (1997: 76), claramente se está refiriendo a una visión actualizada y rupturista de la “obra de arte total”, en el sentido que Wagner la planteaba casi 100 años antes de que Paik entrara en la escena artística internacional. Bajo cualquier punto de vista, el trabajo de Nam June Paik encierra en su concepción una vinculación innegable con la *Gesamtkunstwerk*, aunque para Richard Wagner el acercamiento a la *Gesamtkunstwerk* se lograba idealmente a través de la ópera, y en Paik vemos como éste se produce básicamente mediante el uso de las nuevas tecnologías, ampliando el campo de acción de lo que significa como concepto. De hecho, los trabajos instalativos de Paik abordan el espacio como un escenario abierto a la interacción plena de múltiples expresiones artísticas mezcladas con elementos tecnológicos. En esencia son puro espectáculo visual y sonoro, son ópera electrónica.



Fig. nº4: Fotograma video, *Electronic Ópera nº1*, 1968-1969. Nam June Paik.
Recuperado: enero 2014 en <https://www.youtube.com/watch?v=VIBEaszndLA>

Nam June Paik era totalmente consciente de esta valorización de la ópera, de Wagner y de la *Gesamtkunstwerk*. Tanto es así, que él mismo llega a desarrollar algunas reflexiones sobre la consonancia entre la ópera y la videoinstalación:

Admiramos la ópera italiana por su flexibilidad, por el concepto “espacio”, de gran espacio, y por la relación entre espacio y sonido. Pero se puede intervenir sobre la ópera renovándola. De esta manera la videoinstalación tiene la posibilidad de transformarse en una ópera, una video ópera (Zaru y García, 1992).

Para Nam June Paik la elaboración de un *corpus* de obra en donde la misma sociedad se encumbrara dentro de un gran escenario “multimedia” no parecía tan lejana. Para este artista la ecuación arte = vida se transforma en una posibilidad impulsada por los nuevos medios. Los avances tecnológicos, traducidos en la proliferación de dispositivos que facilitarían el diario vivir, así como la televisión y la instalación de una cultura del espectáculo en la que él mismo estaba inserto, son quizás los elementos claves para entender su pensamiento en torno a la “obra de arte total”:

Se podrá inventar un ‘arte ambiental’, de la misma manera que hablamos de la música ambiental, e instalarlo en nuestras casas. Los grandes teatros y las óperas modificarán a diario el aspecto de sus espacios en función del repertorio y esta decoración evolucionará siguiendo el desarrollo de la intriga. Así, se podrá programar un muro catódico de puntos coloreados y la electro luminiscencia será controlable (Paik, citado por Baigorri, 2007: 36).

Es importante mencionar que la revisión que hace Paik de la *Gesamtkunstwerk* está definitivamente cargada de ambigüedades, de hibridaciones de todo tipo en donde el video juega un rol fundamental en la definición de su propio concepto de “ópera electrónica”. En consecuencia, vislumbramos como la obra de Paik es, en rigor, absolutamente posmoderna, es ópera posmoderna. Para Kim Hong-Hee (2007), Paik “[...] creó un mundo artístico posmoderno en términos de estilo, forma, contenido y tema con el video, un medio representativo de la era posmoderna” (36). Es esto lo que se verá de manera fehaciente en una de las obras más significativas dentro del imaginario visual de Nam June Paik: *Electronic Ópera nº1*.

Electronic Ópera nº 1

Electronic Ópera nº1 es una pieza audiovisual de 27:50 minutos, con color y sonido, desarrollada el año 1969 en el marco de la exposición *The Medium is the Medium*. Esta exposición fue una de las primeras colaboraciones entre la televisión pública y el campo emergente del videoarte en los Estados Unidos. En aquella ocasión la cadena WGBH de Boston encargó a seis artistas –Nam June Paik, Allan Kaprow, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock y

Aldo Tambellini— la creación de piezas originales para televisión utilizando los medios técnicos que la cadena disponía. Cada artista, siguiendo sus preceptos estéticos, debía producir una obra que explorara los distintos parámetros de lo que era, en ese entonces, un nuevo medio. Las propuestas desarrolladas transcurrieron, principalmente, desde el procesamiento de imágenes de video y la interactividad, a la danza y la escultura. Los encargados de este proyecto fueron David Oppenheim (productor ejecutivo), Ann Gresser y Pat Marx (productores) y Fred Barzyk (director).

La primera impresión que produce *Electronic Ópera n°1* es la de un escenario disminuido hasta la abstracción. Un círculo ondulante se deforma y se mueve de manera hipnótica graficando los vaivenes de la música. De fondo se oye la sonata *Claro de Luna* de Ludwig van Beethoven³, en una versión electrónica, metálica, cuyo sonido recuerda a los *soundtracks* de los juegos *arcade* de los años 70. Junto a la versión sintetizada de *Claro de Luna* se escucha una voz que ordena *Close your eyes, open your eyes a bit ... This is participation TV*⁴. Para la visualización de este video, Paik encarga a los espectadores cerrar y abrir los ojos a ciertos intervalos. Cuando el video acaba y parece repetirse, nuevamente una voz ordena a los espectadores *Turn off the TV*⁵.

Durante todo el video se van sucediendo diversas imágenes, desde una bailarina en topless, unos *hippies* hasta Richard Nixon. Estas imágenes son distorsionadas, duplicadas, invertidas en sus gamas tonales o negativizadas, en un *collage* mezcla de fantasía e hiperrealismo. Kim Hong-Hee (2007) plantea que “[...] mediante su trabajo de repetición, superposición y división de imágenes, un estilo de collage propio, Paik también logra obtener la duplicidad visual que necesita” (44). Esto no es nuevo en el trabajo del artista coreano y funciona como una constante. Para Jean Paul Fargier, todo su trabajo está caracterizado por el desdoblamiento (*dedoublament*), en donde la imagen se divide en dos, y en la reduplicación (*redoublement*), que es cuando dos imágenes se superponen (Fargier, citado por Hong-Hee, 2007: 44).

Laura Baigorri plantea que en esta obra de Paik ironizaba sobre el concepto de participación y en ella daba consignas contradictorias al espectador mientras mostraba en la pantalla bailarinas o el retrato distorsionado de Nixon (2007: 365). Este es un punto interesante en el contexto operístico bajo el que se sitúa este análisis y nos hace cuestionarnos algunos elementos: ¿por qué esta obra de Paik es una ópera? ¿En qué sentido funciona o no funciona como una ópera? O bien, ¿cuál es el rol del espectador en la ópera electrónica?

Si atendemos al aspecto ritual de la ópera tradicional, veremos claramente las analogías con su variante electrónica. Antiguamente, el espectador de ópera estaba sometido a una especie de “ensoñación” provocada por la luz mortecina de las velas que iluminaban la sala en donde se desarrollaba el espectáculo. Posteriormente, la electricidad hizo su aparición, aportando una nueva perspectiva a este sentido ritual de la ópera. Actualmente, se podría decir y sin temor a equivocarnos, que las condiciones de audición y visionado de la ópera occidental son similares en todas partes, aunque manteniendo ciertos componentes tradicionales como la “ensoñación”, predispuesta principalmente por algunas de las situaciones que se dan al interior de la sala: “En la ópera tradicional hay un cierto condicionamiento a partir de los actos del ritual, obligándonos a abandonar el tiempo y las obligaciones diarias (instalarse, la propina al acomodador, abrir el programa, etc)” (Castarède, 2003: 24).

3. Esta melodía era una de las favoritas de Paik y la utilizó en otra obra *Sonata quasi una fantasia* de 1962.

4. “Cierra los ojos, abre los ojos... Esta es televisión participativa”.

5. “Apaga la TV”.



Fig. nº5: Fotograma video, *Electronic Ópera nº1*, 1968-1969. Nam June Paik.
Recuperado: enero 2014 en <https://www.youtube.com/watch?v=VIBEaszndLA>



Fig. nº6: Fotograma video, *Electronic Ópera nº1*, 1968-1969. Nam June Paik.
Recuperado: enero 2014 en <https://www.youtube.com/watch?v=VIBEaszndLA>

En esta obra de Paik algunos de dichos condicionamientos se mantienen. La voz⁶ que a través del televisor ordena al espectador cerrar y abrir los ojos cada ciertos intervalos, separando éste video en actos simbólicos, nos revela esa intención de Paik de incorporar la ópera como concepto en nuestra vida diaria a través de la tecnología. Por otro lado, para que esta obra se constituya en ópera, Paik necesitaba la respuesta del espectador. He ahí la lógica de ordenarle que cumpla con ciertas acciones que mantengan el diálogo con la imagen proyectada en un monitor.

Electronic Ópera nº1 manifiesta una extraña mezcla de ficción y realidad, algo que Paik suele usar con recurrencia en gran parte de sus obras. Esta dicotomía entre realidad y ficción también está enraizada en la génesis de este tipo de representaciones. Desde los inicios de la ópera en la tragedia griega, el escenario consistía en una tarima en donde se cantaba, se danzaba, se hacía acrobacia, prestidigitación o ilusionismo. La ópera tradicional es ilusión pura (*ludere*), los personajes son ficticios en escenarios no reales, enfrentados a la realidad del público. En la *Electronic Ópera nº1* Paik continúa esta mixtura entre quimera y realidad. Si bien los *hippies* y la mujer desnuda están aún en el plano de la ficción, pues son estereotipos, la imagen de Richard Nixon nos devuelve a la existencia real. En el ámbito de las diferencias, sabemos que en la ópera tradicional actúa el placer de la repetición y de la estabilidad de las narraciones (una obra puede ser vista infinidad de veces con mínimos cambios). No obstante, en la ópera de Paik no existiría el placer de la anticipación a los acontecimientos, pues la narrativa se ve superada por la abstracción visual.

Del mismo modo en que la ópera tradicional es un espectáculo que en muchas ocasiones se puede convertir en un entretenimiento sin lógica –en especial para un público *no informado*–, la *Electronic Ópera nº1* y otras obras de Nam June Paik, también pueden recaer en un estado de incompreensión y letargo, básicamente a causa de su estructuración aleatoria, con énfasis y silencios difíciles de seguir para quien está acostumbrado a las normas siempre similares de una transmisión televisiva:

El espectador no informado se encuentra encerrado en un local, generalmente de arquitectura vistosa y complicada, lleno de espectadores que siguen con indudable entusiasmo una representación teatral en la que no se entiende gran cosa de lo que están cantando una serie de personajes [...] a veces las voces se ponen de acuerdo para cantar juntas un pasaje estruendoso que termina en un clímax sonoro, en el que no falta un sector de cantantes que forman un coro, y el público aplaude enfurecidamente [...] El espectáculo muchas veces se interrumpe en aquel momento incluso durante varios minutos.

6. La voz es otro elemento fundamental de la ópera: “La mirada y la voz despiertan y excitan la pasión amorosa. pero la voz tiene preeminencia sobre la mirada porque, en los orígenes de la vida individual, todo dio comienzo a través de ella. La ópera atestigüa esta preeminencia de la voz, por más que la escenifique” (Castarède, 2002: 52).

Luego se reemprende, y a veces puede adquirir un tono lento y hasta mortecino, aunque no tarda en volver el carácter estentóreo de las voces que culminan en una nueva aclamación de un público sin duda fanatizado por algo que es difícil de precisar si no se conoce adecuadamente el ambiente (Alier, 2004: 15).

El juego de relaciones entre realidad y ficción tiene implicancias aún más profundas en esta obra de Paik. Bajo la lógica de este artista, la tecnología es la creadora por excelencia de nuestra realidad, paradójicamente cada vez más ficticia y saturada de simulaciones (Baudrillard). La pantalla del televisor es el hilo conductor en la obra de este artista y actúa como el articulador de gran parte de su producción. Para Paik, la televisión era el nodo que conectaba a las diferentes personas y sus realidades, y ahí radica también su interés en la transformación y reconstrucción de la relación del espectador con este aparato, pues esto significaría modificar la conexión con su entorno y con su trastocada idea de realidad.

Pero Nam June Paik era también un personaje contradictorio, y el uso de las tecnologías en sus obras se enraíza en una compleja trama de empalmes conceptuales aún por desarrollar. La utilización en una primera etapa de su trabajo de radios, antenas, televisores y electrodomésticos, con el fin de generar entornos multimediales precarios, para luego trabajar con rayos láser y ser el primer artista en utilizar un satélite en la producción de una obra, encierran una visión conciliadora con la tecnología, o en sus propias palabras un intento de “humanizar la tecnología” (Hong-Hee, 2007: 80). Sin embargo, esta declaración fraternalista para con la tecnología no convence a todos. Eugeni Bonet, por ejemplo, plantea que:

Coherente con el espíritu de Fluxus, Paik se mueve en el terreno de la paradoja: su aceptación del poder de la tecnología es, a la vez, una forma de ridiculizar satíricamente al “homo tecnologicus” histriónicamente representado por él mismo (80).

Salvando estas contradicciones, en la obra de Nam June Paik vemos como todo apuntaba hacia “la obra de arte total” inserta en un contexto cultural tendiente hacia la “espectacularización” de la vida cotidiana. En este estado la ópera se inserta en la existencia misma, derruyendo los muros de un teatro y resarcido los antiguos ritos. Así, el anhelo de Wagner se traspaasa incluso a la cotidianeidad:

Toda la técnica de la TV y del cine se revolucionará, el dominio de la música electrónica se extenderá al nuevo horizonte de la ópera electrónica, la pintura y la escultura serán trastornadas, el arte intermedia cobrará cada vez más importancia, asistiremos al nacimiento de la literatura sin libros y del poema sin papel (Baigorri, 1997: 366).

Es, finalmente, desde esta “sociedad del espectáculo” (parafraseando a Debord), donde debemos situarnos para comprender la *Electronic Ópera N°1*. El concepto operístico de Paik se muestra así, ampliado hasta límites que él claramente ya sospechaba desde sus inicios. Ya sea a través de las obras instalativas, las *performances* o los videos, comprendemos que el objetivo de Paik era reconciliarnos con las tecnologías a sabiendas que el mundo se sustentaría en ellas. En concordancia con lo que planteaba Eduardo Subirats, la *Gesamtkunstwerk* de Paik se corresponde a un modelo de integración planteado no sólo como integración de todas las artes, sino que como una doctrina de salvación social. La ópera electrónica es, de este modo, un concepto que define ampliamente el arte y la vida en las sociedades modernas. Es un diseño cultural utópico para algunos y distópico para otros, pero que innegablemente encierra un modelo de organización asimilado por la occidentalidad hasta márgenes aún abiertos a especulaciones.

Referencias bibliográficas

- Alier, Roger (2004). *¿Qué es esto de la ópera? Introducción al mundo de la lírica*. Barcelona: Robinbook.
- Baigorri, B., Laura (1997). *El video y las vanguardias históricas*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Textos Docents 95.
- Baigorri, B., Laura (2007). *Paik TV: Homenaje a un mongol visionario, en Nam June Paik y Corea: de lo fantástico a lo hiperreal, 1932-2006*. Madrid: Catálogo de Exposición, Fundación Telefónica.
- Castarède, Marie-France (2003). *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas*. Barcelona: Paidós, Barcelona. Título original: *Les vocalises de la passion*. París, 2002.
- Fernández, Teodora, Benito, Aurora y Pascual, Magnolia (1999). *La música en las artes plásticas*. Barcelona: Eufonía, Didáctica de la música, N° 16.
- Kim Hong-Hee (2007). “La visión de Corea por Nam June Paik y la alegoría metonímica: Fantasía e hiperrealidad”, en Nam June Paik y Corea: *De lo fantástico a lo hiperreal, 1932-2006*. Madrid: Catálogo de Exposición, Fundación Telefónica.
- Lévi-Strauss, Claude (1977) [en línea]. *Entrevistas en televisión, Une approche de Lévi-Strauss*. TF1, 20-22 de Junio de 1977. Recuperado en <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/video33.html>>
- Muro, Juan Antonio (2008) [en línea]. “Música y artes plásticas.” En *Sonograma, revista de pensament musical*. N°2, año 2008. Recuperado el 1 de junio de 2009 en: <http://www.webdemusica.org/sonograma/num_02/juanantoniomuro.html>.
- Nyman, Michael (1982). *Nam June Paik, Composer*, en Hanhardt, John G (1982). *Nam June Paik*, Whitney Museum of American Art/W.W.
- Osborne, Charles (1998). *Como disfrutar de la ópera*. Barcelona: Gedisa.
- Peréz Ornia, José Ramón (1991). *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*. Barcelona: Serbal.
- Subirats, Eduardo (1989). “Quintatesis: arte como espectáculo.” En: *El final de las vanguardias*. Barcelona: Antrophos.
- Zaru, Antonia y García, Marco (1992). *Entrevista a Nam June Paik*, New York, Agosto de 1992, publicada en el catálogo de la exposición *Il Novecento di Nam June Paik*, Carte Segrete, Roma.