



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

Nam June Paik:

Zen for Head

Relatore: Guido Bartorelli

Laureanda: Elena Vanuzzo

Matricola: 1199127

Anno Accademico

2021/2022

Nam June Paik:

Zen for Head

Indice

Introduzione	1
1. Biografia.....	3
2. Paik in Fluxus.....	12
3. Zen For Head.....	21
3.1 <i>Descrizione preliminare dell'opera</i>	21
3.2 <i>La Monte Young Composition 1960 #10: «Draw a Straight Line and Follow It»</i>	23
3.3 <i>Una complessa rete di riferimenti</i>	27
4. Sezione immagini.....	36
Bibliografia.....	44
Sitografia	47

Introduzione

Il presente elaborato si propone di analizzare l'attività artistica di Nam June Paik e in particolare la sua opera *Zen for Head*, presentata nel 1962, allo Städtisches Museum di Wiesbaden, durante *l'International Festival of New Music*. Nam June Paik, uno dei massimi esponenti del gruppo Fluxus, concepisce un lavoro che esemplifica perfettamente lo spirito di questo movimento artistico internazionale. La performance, infatti, rappresenta l'interpretazione di Paik della *Composition 1960 #10* di La Monte Young, la quale recita: «Draw a Straight Line and Follow it».

Nell'elaborato si tenterà di fornire un'adeguata suddivisione in capitoli che consenta di delineare il percorso artistico di Nam June Paik.

Nel primo capitolo viene trattata la biografia di Paik, dai primi anni di vita trascorsi in Corea, al trasferimento in Europa, sino all'approdo negli Stati Uniti. In queste pagine si illustrano le sue opere, i luoghi in cui Paik si è recato, gli eventi a cui ha preso parte, il contesto artistico-sociale in cui ha agito, così come il riconoscimento internazionale e le numerose mostre organizzate in suo onore.

Il secondo capitolo esamina il periodo di transizione di Paik all'interno del gruppo internazionale Fluxus, che si contraddistingue per la realizzazione delle sue prime performance e azioni. A tal proposito, si espongono le origini e le caratteristiche principali di Fluxus e si delinea il ruolo che Paik ha avuto nello sviluppo del movimento, anche attraverso l'analisi di alcuni lavori realizzati negli anni Sessanta.

Il terzo e ultimo capitolo è interamente dedicato allo studio di *Zen for Head*. In primo luogo, avviene una descrizione preliminare dell'opera e dell'impatto che essa ha avuto sugli spettatori; in secondo luogo, si chiariscono i riferimenti a La Monte Young e le finalità della sua *Composition 1960 #10*; infine, si riporteranno le riflessioni teoriche di critici e studiosi, i quali si sono espressi in merito all'opera e hanno individuato in essa riferimenti a specifiche tematiche ed artisti, in particolare: il Buddismo Zen, la Calligrafia giapponese, John Cage, Robert Rauschenberg ed Espressionismo astratto. Tali rinvii si sono rivelati utili per comprendere i significati dell'opera stessa.

Il materiale di riferimento bibliografico impiegato per la stesura dell'elaborato consiste in una serie di volumi e cataloghi di mostre dedicate all'artista, affiancati da una pluralità di saggi contenuti in specifiche riviste accademiche. Tali testi, in gran parte reperibili grazie ai servizi del Sistema Bibliotecario di Ateneo dell'Università di Padova, si sono rivelati materiale indispensabile per una puntuale descrizione dell'opera e una corretta analisi del contesto in cui si è svolta.

1. Biografia

Nam June Paik, comunemente riconosciuto come il padre della videoarte, è fra gli artisti che con maggiore evidenza hanno segnato la storia dell'arte a partire dalla metà del Novecento. Eclettico, sperimentatore curioso di nuove tecnologie e nuovi linguaggi espressivi, Paik è allo stesso tempo artista, musicista, performer e filmmaker.

Sensibile alle esigenze del pubblico, con le sue opere provocatorie ha influenzato e contribuito all'innovazione della comunicazione globale¹.

Nam June Paik nasce il 20 luglio 1932 a Seoul, in Corea, ed è il terzo figlio di una famiglia di imprenditori. La guerra di Corea costringe lui e la famiglia a trasferirsi in un primo tempo ad Hong Kong e poi in Giappone; qui consegue la laurea all'Università di Tokyo in Storia dell'Arte e della Musica con una tesi sul compositore austriaco Arnold Schönberg. Prosegue i suoi studi in Germania alle Università di Monaco di Baviera e di Colonia e al Conservatorio di Musica di Friburgo, dove approfondisce lo studio della musica contemporanea, seguito dal noto compositore Wolfgang Fortner².

¹ Marco Maria GAZZANO, Antonina ZARU (a cura di), *Il Novecento di Nam June Paik*, Roma, Carte Segrete, 1992, p. 9

² Melissa CHIU e Michelle YUN (a cura di), *Nam June Paik. Becoming robot*, New York, Asia Society, 2014, p. 16

Dal 1958 al 1963 lavora con Karl-Heinz Stockhausen presso gli studi WDR di musica elettronica di Colonia. Nel 1958, mentre frequenta a Darmstadt l'*Internationalen Ferienkursen für Neue Musik*, conosce David Tudor e John Cage, che diventerà suo mentore, frequente collaboratore e amico. Nella storica performance *Etude for Pianoforte* (1960) (fig. 1) Paik, durante un suo concerto con musiche di Chopin, si muove tra il pubblico, copre di shampoo John Cage e gli taglia la cravatta³. In questi anni l'artista si fa riconoscere per le sue performance provocatorie e persino aggressive. Allan Kaprow ricorda i suoi primi incontri con Paik:

Nam June Paik was first known to us in the early sixties as a cultural terrorist. This man of solid pursuits in art history, musicology, philosophy, and technology—so utterly at home in the cultures of East and West—shocked his musical audiences: sudden rippings of others' neckties; his soap-lathered head plunging, screaming into a washtub, nearly drowning; his demolitions of pianos⁴.

Nel 1961 entra in contatto con George Maciunas e l'anno successivo partecipa al *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* a Wiesbaden, comunemente ritenuto l'atto fondativo del movimento Fluxus⁵.

Nel marzo 1963 inaugura la mostra *Exposition of Music - Electronic Television* alla Galleria Parnass di Wuppertal, coordinata dal fondatore della galleria Rolf Jährling.

³ Silvia FERRARI e altri (a cura di), *Nam June Paik in Italia*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013, p. 203

⁴ Olga BALLENGEE, *John Cage, Fluxus and the Musicality of Nam June Paik*, In «Roczniki Humanistyczne», LXVIII, 12, 2020, pp. 155-64

⁵ S. FERRARI e altri (a cura di), *Nam June Paik in Italia...* cit., p. 203

Non fu solo la prima mostra personale dell'artista, ma anche un momento culminante nell'ambito dell'arte sperimentale intermediale, tanto che, ancora oggi, è considerato come l'evento chiave che ha sancito la nascita della media art⁶. Paik vi presenta quattro pianoforti "preparati", oggetti sonori meccanici, diverse installazioni di dischi e dodici televisori, le cui immagini erano distorte attraverso l'uso di magneti⁷.

Prima di trasferirsi negli Stati Uniti, Paik decide di trascorrere un anno in Giappone per informarsi sull'evoluzione della tecnica video; qui incontra Shuya Abe, un ingegnere elettronico con una laurea in fisica sperimentale, che sarebbe diventato uno dei principali collaboratori tecnici di Paik⁸.

Paik arriva a New York nel 1964, accolto da un vasto pubblico che apprezza il suo atteggiamento progressista verso la tecnologia e i suoi sforzi per sfruttare l'innovazione scientifica al servizio della pratica artistica. Si sente ispirato dalla variegata popolazione della città, caratterizzata da una molteplicità di culture. L'artista sviluppa rapidamente rapporti di collaborazione con una cerchia di artisti americani, tra i quali John Cage, Merce Cunningham, Yoko Ono, Bill Viola e Jud Yakult⁹. Negli stessi anni conosce la violoncellista Charlotte Moorman, diplomata alla Julliard School, solista dell'American Symphony Orchestra, fondatrice e direttrice del *New York Avant Garde Festival*, definita come una delle protagoniste più originali della scena sperimentale

⁶ Sook-kyung LEE e Susanne RENNERT (a cura di), *Nam June Paik*, London, Tate Publishing, 2010, p. 11

⁷ <http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/>

⁸ M. CHIU e M. YUN (a cura di), *Nam June Paik. Becoming robot...* cit., p. 18

⁹ *Ivi*, pp. 19-21

newyorkese di quegli anni. I due, oltre a condividere la stessa formazione, riconoscono subito straordinarie affinità di intenti e il comune obiettivo di rompere ogni schema della tradizione musicale, fondendo linguaggi, tecniche e strumenti del fare arte¹⁰. Dalla loro collaborazione, nascono una serie di importanti opere basate sulla performance: in *Human Cello* (1965) il corpo di Paik, con una corda tesa sulla schiena nuda, viene suonato da Moorman come se fosse un violoncello; in *TV Bra for Living Sculpture* (1969) (fig. 2), la musicista suona uno strumento indossando un reggiseno ideato da Paik, formato da due piccoli televisori che le coprono il petto¹¹. Per meglio comprendere le finalità dell'opera mi sembra opportuno riportare le parole dell'artista:

The real issue implied in “Art and Technology” is not to make another scientific toy, but how to humanize the technology and the electronic medium [...] TV Brasserie for Living Sculpture (Charlotte Moorman) is also one sharp example to humanize electronic [...] and technology. By using TV as bra [...] the most intimate belonging of human being, we will demonstrate the human use of technology, and also stimulate viewers NOT for something mean but stimulate their phantasy to look for the new, imaginative and humanistic ways of using our technology¹².

¹⁰ S. FERRARI e altri (a cura di), *Nam June Paik in Italia...* cit., pp. 203-04

¹¹ Tracey WARR (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Milano, Phaidon, 2006, p. 179

¹² John G. HANHARDT e altri (a cura di). *We are in open circuits. Writings by Nam June Paik*, Cambridge, The MIT Press, 2019, p. 33

L'opera sottolinea l'interesse di Paik nell'umanizzare la tecnologia, usando il corpo di Moorman come tela su cui l'artista applica in modo prominente le sue sculture elettroniche.

Nel 1965 la Sony, un'azienda innovativa interessata a dare accesso ai suoi prodotti ad artisti di spicco, immette sul mercato *Portapak*, il primo videoregistratore portatile disponibile in commercio. Paik ne ottiene un prototipo grazie all'amico Nobuyuki Idei, un dirigente della Sony che in seguito ne divenne presidente. Con questa telecamera l'artista registra il primo video d'arte della storia: nell'ottobre del 1965 riprende la visita di Papa Paolo VI a New York, offrendo una prospettiva singolare dell'evento. Il video viene presentato la sera stessa al *Cafe Au Go Go*, presso il Greenwich Village¹³.

Nel 1969 Paik e Shuya Abe fanno debuttare, durante un soggiorno presso l'emittente pubblica WGBH di Boston, il *Paik-Abe Video Synthesizer*, un dispositivo in grado di trasformare trasmissioni video a circuito chiuso e filmati preregistrati in collage video, che variano per aspetto da immagini realistiche a modelli astratti, attraverso nuove capacità di produzione e post-produzione. Molti degli effetti trovati nei progetti video di Paik, sviluppati con il *Paik-Abe Video Synthesizer*, sarebbero diventati cruciali per la creazione di video musicali e la successiva fondazione di MTV¹⁴.

Nei primi anni Settanta Paik realizza una serie di opere correlate, tra cui *TV Chair* (1968), *TV Glasses* (1971), *Chroma Key Glasses* (1971) e *TV Penis* (1972), ossia

¹³ John G. HANHARDT e Ken HAKUTA (a cura di), *Nam June Paik. Global Visionary*, Washington D.C., Smithsonian American Art Museum, 2012, pp. 19-20

¹⁴ M. CHIU e M. YUN (a cura di), *Nam June Paik. Becoming robot...* cit., pp. 26-27

oggetti che fungevano da appendici corporee durante le performance e che erano destinati a colmare il divario tra la tecnologia e l'esperienza umana. Attraverso questi progetti l'artista porta la tecnologia video a misura d'uomo, ridefinendo un medium formalmente identificato con l'intrattenimento di massa, come qualcosa di accessibile ad un livello estremamente intimo. La serie *TV Buddha*, iniziata nel 1974, esprime in modo giocoso il rapporto tra tecnologia e spiritualità: l'antica figura di un Buddha è posta di fronte ad un televisore a circuito chiuso, impostato in modo che la statua stia guardando sé stessa. Si tratta di un'interazione dal vivo tra filosofia orientale e tecnologia occidentale, tra passato e presente¹⁵.

Alcune tra le più importanti opere video di Paik sono state prodotte negli anni Settanta, mentre l'artista lavora al WNET's Tv Lab di New York¹⁶, uno dei maggiori centri di sperimentazione video negli Stati Uniti. Al fine di creare una connessione diretta e intima con gli spettatori, Paik interviene sulla televisione pubblica per diffondere i suoi collage, che funzionano come un flusso di coscienza di immagini, effetti musicali ed elettronici. Questi video spesso nascono da collaborazioni, come nel caso di *Global Groove* (1973) o sono omaggi ad artisti d'avanguardia, come ad esempio John Cage (*A Tribute to John Cage*, 1973), Merce Cunningham (*Merce by Merce by Paik*, 1978), Allen Ginsberg e Allan Kaprow (*Allan 'n' Allen's Complaint*, 1982), Julien Back e

¹⁵ *Ivi*, p. 22

¹⁶ WNET (canale 13) è una stazione televisiva che fornisce programmi per il Servizio Pubblico Radiotelevisivo con licenza a Newark, New Jersey, USA

Judith Malina (*Living with the Living Theatre*, 1989) e Joseph Beuys (*Maiorca-Fantasia*, 1989)¹⁷.

Nel 1977, in occasione di *Documenta 6* di Kassel, collabora ad una trasmissione televisiva in diretta con Joseph Beuys e Douglas Davis; si tratta di un evento che sancisce l'inizio dei suoi esperimenti con la tecnologia satellitare come mezzo per diffondere informazioni in tutto il mondo. Il primo progetto di comunicazione globale basato sulla tecnologia satellitare ha luogo nel 1984, con la produzione di *Good Morning, Mr Orwell* (fig. 3), una trasmissione intercontinentale in diretta televisiva realizzata via satellite il giorno di capodanno dal Centre Pompidou di Parigi e dal Museum of Modern Art di New York. Trasmessa anche in Germania, Corea del Sud e Paesi Bassi, ha coinvolto personaggi del calibro di Laurie Anderson, Peter Gabriel, John Cage, Merce Cunningham, Salvador Dalì e Joseph Beuys. Confutando la visione orwelliana di televisione, l'artista dimostra il grande potenziale delle telecomunicazioni via satellite, divulgando in diretta arti, lingue e culture diverse fra loro. A questa seguono altre trasmissioni intercontinentali, quali *Bye Bye Kipling* (1988) e *Wrap Around the World* (1986)¹⁸.

Fino agli anni Duemila prende parte a numerosi eventi internazionali, produce video sculture che gli vengono commissionate in tutto il mondo e riceve diversi premi. A lui sono dedicate tre retrospettive: nel 1974 all'Everson Museum of Art di Syracuse (New

¹⁷ M.M. GAZZANO, A. ZARU (a cura di), *Il Novecento di Nam June Paik...* cit., p. 66

¹⁸ S. FERRARI e altri (a cura di), *Nam June Paik in Italia...* cit., p. 204

York), nel 1976 al Kölnischer Kunstverein di Colonia e infine nel 1982 al Whitney Museum di New York. A partire dal 1979 diventa docente di Storia dell'Arte presso la Staatlichen Kunstacademie di Dusseldorf e nel 1987 viene eletto membro dell'Akademie Der Kunste di Berlino. Nel 1991 inaugura una serie di quattro esposizioni monografiche dal titolo *Video Time, Video Space* alla Kunsthalle di Basilea, alla Kunsthaus di Zurigo, alla Städtischen Kunsthalle di Dusseldorf, al Museum des 20 Jahrhunderts di Vienna e in Corea, a Seoul. Nel 1992 è presente nel padiglione coreano nell'Expo Internazionale di Siviglia, mentre l'anno successivo rappresenta insieme a Hans Haacke la Germania alla XLV Biennale di Venezia. Nel 1995 il Kunstmuseum di Wolfsburg gli dedica una personale, cui segue nel 2000 *The Worlds of Nam June Paik*, una grande retrospettiva organizzata dal Solomon R. Guggenheim a New York, riproposta successivamente alla Rodin Gallery a Seoul, alla Ho-Am Art Gallery a Yongin e al Guggenheim di Bilbao¹⁹. Nel 1996 Paik viene colpito da un ictus; a partire da questo momento il nipote Ken Hakuta si occupa della sua vita finanziaria, legale e fiscale, permettendogli di focalizzarsi solo sulla sua arte, fino al giorno della morte, il 29 gennaio 2006²⁰.

In suo onore si svolgono eventi in molte città di tutto mondo: a pochi mesi dalla sua scomparsa, il MoMA gli dedica un'importante mostra antologica di video; tra il 2010 e il 2011 il Museum Kunst Palast di Dusseldorf allestisce una retrospettiva, ospitata poi alla Tate di Liverpool; nel 2012 lo Smithsonian American Art Museum di

¹⁹ *Ivi*, pp. 204-05

²⁰ J. G. HANHARDT e K. HAKUTA (a cura di), *Nam June Paik. Global Visionary...* cit., pp. 31-32

Washington inaugura *Nam June Paik, Global Visionary*, una grande antologica che offre una visione senza precedenti del metodo creativo di Paik²¹; tra il 2014 e il 2015, l'Asia Society Museum di New York organizza una personale intitolata *Nam June Paik: Becoming Robot*. L'ultima mostra dedicata all'artista, *Nam June Paik: The Future is Now*, si svolge dall'ottobre 2019 al febbraio 2020, presso il Tate Modern di Londra. Tale esposizione riunisce oltre duecento opere realizzate nel corso di cinque decenni di carriera dell'artista²².

²¹ S. FERRARI e altri (a cura di), *Nam June Paik in Italia...* cit., p. 204

²² <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/nam-june-paik>

2. Paik in Fluxus

Maciunas first wrote in the middle of 1961 to three persons in Europe: Poet Hans G. Helms composer Sylvano Bussotti, and myself. Helms and Bussotti ignored this mysterious American, and I was the only person who responded to him. His letter was typed on expensive red rice paper with the IBM Executive. The rest is history²³.

Sono queste le parole che Paik utilizza per descrivere il suo contatto iniziale con George Maciunas, il leader e fondatore di Fluxus. Il termine Fluxus (tradotto dal latino: scorrere, ondeggiare in libertà, infiltrarsi, fugace) identifica un gruppo di artisti internazionali che mira alla creazione di un'arte totale, vitale, indeterminata. Come afferma Dick Higgins, esponente del movimento Fluxus:

Fluxus esisteva prima di avere il suo nome e continua ad esistere oggi come forma, principio e modo di lavorare. [...] Fluxus è un'idea, un modo di vivere, un gruppo di persone non fisso che fa *fluxlavori*²⁴.

²³ Achille BONITO OLIVA (a cura di), *Ubi fluxus ibi motus: 1990-1962*, Milano, Mazzotta, 1990, pp. 246-47

²⁴ Dick HIGGINS, *Modernism Since Postmodernism: Essays on Intermedia*, San Diego State University, 1997, p. 160.

Il movimento si distingue tra le neoavanguardie per l'applicazione di una strategia globale, volta a rifondare l'esperienza artistica. Non si tratta di un gruppo definito di specialisti, ma di una libera collaborazione di artisti di diversa astrazione culturale, coinvolti in esperienze creative caratterizzate dalla massima libertà espressiva²⁵. Fluxus introduce un atteggiamento interdisciplinare che promuove un tipo di arte non più rapportabile ai suoi parametri tradizionali: non si parla più di pittura, scultura, poesia e musica, ma di un «evento che ingloba dentro di sé tutte le discipline possibili»²⁶.

Le origini filosofiche di questo movimento sono da rintracciarsi nella pratica artistica di Marcel Duchamp, fondatore del procedimento noto come *ready made* e che consiste nel creare arte attraverso il prelievo dell'oggetto quotidiano e la sua rifunzionalizzazione in termini di contemplazione estetica nello spazio della galleria o del museo²⁷. Altra figura di riferimento è quella di John Cage, compositore fortemente influenzato dal Buddhismo Zen, che accoglie nello spazio dell'arte ogni oggetto e ogni gesto possibile, senza schemi precostituiti, senza intenzioni, ma seguendo la casualità. Ispirati dalle opere di Duchamp e Cage, gli artisti Fluxus elaborano un pensiero poetico condiviso che si sintetizza nel tentativo di risolvere la dicotomia fra arte e vita²⁸.

Maciunas dà nome e forma a questa tendenza internazionale nel 1961, in occasione di un suo concerto sperimentale organizzato all'AG Gallery di New York²⁹; lo stesso

²⁵ Francesco POLI (a cura di), *Contemporanea: arte dal 1950 ad oggi*, Mondadori Electa, 2008, p. 304

²⁶ A. BONITO OLIVA (a cura di), *Ubi fluxus ibi motus: 1990-1962... cit.*, pp. 11-25

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Ibidem*

²⁹ F. POLI (a cura di), *Contemporanea: arte dal 1950 ad oggi... cit.*, p. 304

anno, a seguito di diversi fallimenti, si trasferisce in Germania, dove sviluppa rapidamente rapporti di collaborazione con il coreano Paik. I due artisti lavorano insieme nell'organizzazione dell'evento intitolato *Neo-Dada in der Musik*, che ha luogo il 16 giugno 1962, presso il Kammerspiele di Düsseldorf³⁰. Nel corso della serata Paik presenta *One for Violin Solo* (1962), una performance in cui l'artista solleva molto lentamente e intensamente un violino e poi lo distrugge con un colpo sul tavolo, provocando un unico suono³¹. Questo gesto non funzionale, disutile, disinteressato, incarna pienamente l'influenza di Cage e Fluxus. La distruzione dello strumento è contraria all'idea tradizionale dell'arte che tende a rendere funzionale l'oggetto attraverso la sua conservazione e il suo utilizzo, il suo suono. Tuttavia, il suono non è solo il linguaggio codificato della musica, ma può essere il rumore prodotto da un violino sfasciato o dai colpi ripetuti dell'artista che lacera l'oggetto; il suono è anche il rumore della vita che diventa musica. La distanza tra arte e vita è sottilissima, dipende soltanto dalla consapevolezza dell'artista che compie il gesto³².

Fluxus nasce ufficialmente nel settembre 1962, quando Maciunas organizza a Wiesbaden l'*International Festival of New Music*. Il festival comprende un'ambiziosa serie di concerti che vedono la partecipazione di artisti provenienti da tutto il mondo, tra i quali: Dick Higgins, Alison Knowles, George Brecht, Nam June Paik, Ben Patterson, Tomas Schmit, Wolf Vostell, Emmett Williams, lo stesso Maciunas e molti altri³³.

³⁰ S. K. LEE e S. RENNERT (a cura di), *Nam June Paik...* cit., p. 61

³¹ J. G. HANHARDT e altri (a cura di). *We are in open circuits. Writings by Nam June Paik...* cit., p. 8

³² A. BONITO OLIVA (a cura di), *Ubi fluxus ibi motus: 1990-1962...* cit., p. 23

³³ J. G. HANHARDT e altri (a cura di), *We are in open circuits. Writings by Nam June Paik...* cit., p. 9

In queste serate inaugurali di Fluxus, Paik presenta *Zen for Head* (1961) e *Simple* (1961), due lavori esibiti per la prima volta nell'ottobre 1961 all'*Originale*³⁴ di Karlheinz Stockhausen. In *Zen for Head* l'artista immerge la testa in un grande contenitore pieno di inchiostro e succo di pomodoro e traccia una linea pulendosi lungo una striscia di carta. La performance è l'interpretazione dell'opera di La Monte Young, *Composition 1960 #10* (1960), la cui partitura musicale recita: «*Draw a Straight Line and Follow it*»³⁵. Nella seconda opera, *Simple*, Paik redige e mette in scena una serie di brevi e lapidarie indicazioni, scritte in un linguaggio quotidiano:

Getta dei piselli nell'auditorium, spalma della crema da barba sul corpo, metti del riso nella crema da barba, srotola lentamente un rotolo di carta, vai in una piscina d'acqua, torna e suona il pianoforte con il ciuccio di un bambino in bocca³⁶.

Performance come queste, permettono a Paik di esprimersi non attraverso un linguaggio convenzionalmente articolato, ma attraverso partiture aforistiche, contenenti una serie di indicazioni che portano ad azioni aperte al caso ed enfatizzano il corpo come luogo dell'azione. Il fatto che l'artista faccia affidamento a partiture e altre forme di istruzioni realizzabili, è un aspetto centrale nella pratica performativa Fluxus; ne è un esempio l'emblematica opera di George Brecht, *Drip Music* (1959-1962), la cui partitura, che descrive la trasmissione dell'acqua da un contenitore

³⁴ *Originale* è un'opera di teatro musicale del compositore tedesco Karlheinz Stockhausen, scritta in collaborazione con l'artista Mary Bauermeister. Fu eseguita per la prima volta nel 1961 a Colonia.

³⁵ Natilee HARREN, *Fluxus Forms. Scores, Multiples, and the Eternal Network*, University of Chicago Press, 2020, p. 24-25

³⁶ <http://www.medienkunstnetz.de/works/simple/>

all'altro, è progettata per aprire il significato alla più ampia gamma di interpretazioni³⁷.

Le ragioni che spingono questi artisti a realizzare opere d'arte che vadano oltre i limiti della ragione, convenzione o l'intenzione originale dell'autore, sono esplicate nel *Manifesto* (fig. 4) del movimento Fluxus, redatto da Maciunas nel 1963. Il testo presenta una definizione della parola "Flux" riportata direttamente dal dizionario, accompagnata da sezioni di testo scritti a mano, che fanno riferimento all'idea di "purgare" il mondo dell'arte morta, astratta e illusionistica; promuovere un'inondazione e una marea rivoluzionaria dell'arte; e "fondere" artisti rivoluzionari in un unico fronte collaborativo. L'attenzione viene centrata sul proporre una visione di arte concreta, che Maciunas identificherebbe con il reale, un'arte che possa essere prodotta e di cui possano beneficiare tutti³⁸.

All'interno di Fluxus, Paik non solo gioca un ruolo fondamentale come co-attore e co-direttore, ma anche come organizzatore: nel febbraio del 1963, insieme a Maciunas e Joseph Beuys, pianifica a Düsseldorf il *Festum Fluxorum Fluxus*, con un impianto del tutto simile al festival di Wiesbaden. Per l'occasione Maciunas chiede all'artista coreano di preparare delle brevi e veloci performance. Paik, che al tempo era segretamente impegnato con gli studi sul medium elettronico, propone *Fluxus Champion Contest* (1962)³⁹, un'opera precedentemente ideata, la cui partitura recita:

³⁷ N. HARREN, *Fluxus Forms. Scores, Multiples, and the Eternal Network...* cit., p. 10

³⁸ *Ivi*, p. 26

³⁹ S. K. LEE e S. RENNERT (a cura di), *Nam June Paik...* cit., p. 62-65

Performers gather around a large tub or bucket on stage. All piss into the bucket. As each pisses, he sings his national anthem. When any contestant stops pissing, he stop singing. The last performer left singing is the champion⁴⁰.

Con lo scopo di stabilire chi potesse urinare più a lungo e di decretare, quindi, quale fosse il paese migliore, Paik cronometra cinque performer maschi urinare in un secchio, ognuno cantando il proprio inno nazionale. Tale opera rivoluzionaria, che sfida l'autorità stabilita dall'arte e dalle nazioni, si può annoverare tra la serie di lavori dell'artista che si concentrano sul suono.

Nel 1963 avviene la pubblicazione di *An Anthology of Chance Operations* (1963), un'importante raccolta di partiture musicali, saggi e poesie, curata da La Monte Young, Jackson Mac Low e progettata da Maciunas. Tale volume, già completato nel 1961, può essere considerato il primo progetto di pubblicazione collaborativa tra artisti che sarebbero diventati parte del movimento Fluxus⁴¹. Paik contribuisce alla realizzazione di quest'antologia selezionando il saggio *To the Symphony of 20 Rooms*, in cui presenta alcune considerazioni ontologiche sulla musica che hanno caratterizzato i suoi anni a Colonia. In particolare l'artista, dimostrando rispetto e interesse per le composizioni di Stockhausen e Cage, si concentra sulle tematiche riguardanti le forme musicali fisse e l'interattività fruitore-opera⁴². In riferimento alla composizione *Paare* di Stockhausen, Paik scrive:

⁴⁰ J. G. HANHARDT e altri (a cura di). *We are in open circuits. Writings by Nam June Paik...* cit., p. 38

⁴¹ Ken FRIEDMAN, *The Fluxus Reader*, Chichester, West Sussex, Academy Editions, 1998, p. 8

⁴² Nam June PAIK, *To the Symphony of 20 Rooms*, in La Monte YOUNG (a cura di), *An Anthology of Chance Operations*, New York, L. Young & J. Mac Low, 1963

In his yet unfinished piece 'Paare' (pairs) there is neither a fixed beginning nor ending. The audience may come into the concert hall and leave freely. And come back. All the while the music continues, for five-six hours or more until the last listener has left⁴³.

Questa concezione per cui la composizione non ha un inizio o una fine e gli spettatori sono liberi di entrare e uscire dallo spazio adibito a concerto, è riscontrabile in progetto *Symphony of 20 Rooms* (1961) (fig. 5). Per quest'opera Paik concepisce uno spazio articolato in sedici stanze, ciascuna caratterizzata da una varietà di suoni e oggetti: un orologio, un tubo dell'acqua, un telefono, delle bandiere nazionali o una serie di strumenti musicali. Il pubblico non solo ha la possibilità di muoversi liberamente all'interno di questo spazio, ma anche di rapportarsi con una serie infinita di stimoli messi a disposizione dal compositore⁴⁴. Si tratta di un progetto che Paik non è mai riuscito a realizzare concretamente, ma che per certi versi anticipa una delle sue mostre più importanti, *Exposition of Music. Electronic Television* (1963), dove l'artista mette in scena una serie di sculture, *ready made* e performance, completamente aperte alla partecipazione fisica e concettuale del pubblico⁴⁵.

Nel 1964, grazie alla fama guadagnata esibendosi in tutto il continente europeo, Paik si trasferisce a New York; qui, sostenuto dai suoi amici Fluxus, persegue attivamente il suo interesse verso tutti gli aspetti della produzione video. Lo stesso anno l'artista

⁴³ Nam June PAIK, To the Symphony of 20 Rooms, in La Monte YOUNG (a cura di), *An Anthology of Chance Operations*, New York, L. Young & J. Mac Low, 1963

⁴⁴ S. K. LEE e S. RENNERT (a cura di), *Nam June Paik...* cit., p. 87-90

⁴⁵ *Ivi*, p. 29

presenta alla Filmmakers Cinematheque di New York⁴⁶ il suo primo film sperimentale: *Zen for Film* (1964) (fig. 6). In un ciclo infinito, una pellicola non esposta passa attraverso il proiettore. L'immagine proiettata risultante mostra una superficie illuminata da una luce brillante, occasionalmente alterata dall'apparizione di graffi e particelle di polvere sulla superficie del materiale cinematografico danneggiato. Ispirandosi alla contemplazione silenziosa di Cage in *4'33"* (1952), Paik realizza un "anti-film" che ha lo scopo di incoraggiare lo spettatore ad opporsi al diluvio di immagini provenienti dall'esterno e a riempire questo spazio vuoto con la propria immaginazione⁴⁷. In linea con il movimento Fluxus, il lavoro viene incluso all'interno dei cosiddetti *Fluxfilm*, una raccolta di film sperimentali compilata da Maciunas a partire dagli anni Sessanta e che comprende opere di artisti quali: Dick Higgins, Yoko Ono, George Brecht, Robert Watts e Wolf Vostell⁴⁸.

Come si può evincere da quanto sopra affermato, la figura di Paik si rivela determinante per la nascita e lo sviluppo del movimento. Tuttavia, a soli due anni dall'origine di Fluxus, l'artista viene espulso dal gruppo. Le motivazioni che avrebbero spinto Maciunas a prendere questa decisione sarebbero riconducibili alla partecipazione di alcuni artisti Fluxus, tra cui Paik, all'*Originale* di Stockhausen, realizzatosi nella cornice del *New York Avant Garde Festival* di Charlotte Moorman. Per l'occasione Maciunas redige un volantino in cui definisce Stockhausen un "imperialista" e

⁴⁶ Fondata da Jonas Mekas nel 1964, la Filmmakers Cinematheque, è un centro per la proiezione e la promozione del cinema non commerciale e d'avanguardia, con sede a 80 Wooster Street di New York.

⁴⁷ Karol LIPINSKI, *Tele-kiss. Nam-June Paik's expanded media in the light of Zen Buddhism*. In «Images», XXVIII, 37, 2020, pp. 308-316

⁴⁸ <https://www.eai.org/titles/fluxfilm-anthology>

organizza un picchetto contro la manifestazione⁴⁹. Ad ogni modo, il fatto che molti artisti esclusi dal movimento abbiano continuato a collaborare con gli altri esponenti Fluxus, compreso Maciunas, ci permette di comprendere come, malgrado i conflitti interi, Fluxus sia stato un gruppo di artisti, ma soprattutto amici, che hanno sempre potuto godere della reciproca e preziosa compagnia. Tale considerazione è riscontrabile in un'intervista condotta nel 1988 da Daniela Palazzoli (esponente italiana del gruppo Fluxus), in cui Paik afferma:

È difficile che sorgano conflitti all'interno di Fluxus. Nessuno fa il capo. Tutti possono andare e venire. È forse l'unico gruppo fondamentalmente anarchico che ha funzionato. Solitamente nei gruppi anarchici, che rifiutano qualsiasi forma di guida, sono proprio i peggiori a prendere il comando. Ma per Fluxus è stato diverso. L'armonia ha sempre regnato, come l'amicizia, tra tutti gli artisti. Avremo dato un modello di associazione armonica. Questo è molto importante, più importante delle opere stesse⁵⁰.

⁴⁹ K. FRIEDMAN, *The Fluxus Reader...* cit., p. 36-37

⁵⁰ Gino DI MAGGIO (a cura di), Nam June Paik. *Lo sciamano del video*, Milano, Mazzotta, 1994, p. 111

3. Zen For Head

3.1 *Descrizione preliminare dell'opera*

Nam June Paik presenta per la prima volta *Zen for Head* (1962) il 26 ottobre 1961 all'*Originale* di Stockhausen. Per interpretare la *Composition 1960 #10* (1960) di La Monte Young (dedicata a Robert Morris) l'artista intinge le mani, la testa e la cravatta in un contenitore pieno di inchiostro e, come se fosse un pennello, si trascina lentamente lungo un pezzo di carta steso sul pavimento, registrando ogni minimo gesto del suo corpo. Paik rivisita questa performance l'anno successivo al Fluxus *International Festival of New Music*, tenutosi allo Städtliches Museum di Wiesbaden. In quest'occasione immerge la testa in una ciotola (vaso da notte, per essere precisi) riempita con una miscela di inchiostro e pomodoro e traccia una linea lungo un rotolo di carta (lungo circa quattro metri) adagiato per terra⁵¹. Elizabeth Armstrong descrive la scena:

⁵¹ https://prenjpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n201_zen-for-head

On the stage in the auditorium of the Städtisches Museum in Wiesbaden, West Germany, Nam June Paik dipped his head, hands, and necktie into a bowl of ink and tomato juice, then dragged them along a length of paper. It was 1962, and Paik was a participant in what is often considered the first Fluxus festival [...] Zen for Head was his interpretation of a composition by fellow composer La Monte Young, whose 1960 score simply directed the performer to 'Draw a straight line and follow it'. For pure shock value alone, Zen for Head is memorable. But this piece, which begun as a composition, took form as a performance, and ultimately was preserved as an object in the Museum Wiesbaden, is most significantly a relic of its artistic meaning⁵².

Con questo gesto apparentemente semplice, Paik realizza un'opera che sfugge a qualsiasi classificazione: il lavoro nasce da una composizione musicale, assume la forma di una performance, per dare infine vita a un dipinto, una "reliquia", che diventa la mera traccia dell'evento. L'azione è documentata da una serie di istantanee (fig. 6, fig. 7, fig. 8) scattate dal fotografo amatoriale Hartmut Rekort, frequente collaboratore degli artisti Fluxus. Da un'immagine in bianco e nero (fig. 8) si può osservare il corpo dell'artista disteso a pancia in giù sul pavimento, con il volto nascosto; in primo piano risalta il contenitore pieno di liquido e il rotolo di carta, segnato da una linea luccicante prodotta dall'interazione continua del corpo con il supporto materiale. La performance è stata filmata e ha fatto una breve apparizione sul canale televisivo tedesco Hessischer Rundfunk⁵³. In un frammento di video film superstite⁵⁴, si può scrutare Paik

⁵² Elizabeth ARMSTRONG, *Fluxus and the Museum*, in Janet JENKINS (a cura di) *In the spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Centre, 1993, p. 14

⁵³ Eugenia BOGDANOVA-KUMMER, *Ink Splashes on Camera: Calligraphy, Action Painting, and Mass Media in Postwar Japan*, in "Modernism/modernity", XXVII, 2, 2020, p. 23

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=pNCVNsZAVSI>

concentrato a completare con decisione la performance, di fronte ad un pubblico incredulo che ride e indica lo spettacolo⁵⁵.

In contrasto con la pittura su tela tradizionale, l'artista mette in scena un gesto pittorico in cui utilizza il corpo come strumento, anziché depositario di processi mentali e spirituali. La testa, fonte della creatività, diviene in questo caso un pennello che, abbassandosi a camminare nel fango dell'azione e della materia, è in grado di tracciare un segno tangibile di sé⁵⁶.

3.2 La Monte Young Composition 1960 #10: «Draw a Straight Line and Follow It»

A partire dal 1960 il musicista e compositore statunitense La Monte Young⁵⁷ iniziò a comporre i celebri *word pieces*, una serie di brevi testi simili ad istruzioni che proponevano una o più azioni. Sebbene siano stati diffusi in modo informale, Henry Flynt suggerisce che essi «cristallizzarono un nuovo genere» di opere linguistiche in

⁵⁵ https://prenjpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n201_zen-for-head

⁵⁶ T. WARR e A. JONES (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Milano, Phaidon, 2006, p. 60

⁵⁷ Il musicista La Monte Young è generalmente ricordato per essere stato uno dei primi grandi compositori e pionieri del Minimalismo. Young nacque a Bern, negli Stati Uniti, il 14 ottobre 1935 e approdò nel mondo della musica sin da piccolo. Tra il 1955 e il 1956 Studiò all'Università della California di Los Angeles, con Leonard Stein interessandosi della musica di Anton Webern. A 24 anni si trasferì a Darmstadt, in Germania, dove divenne allievo di Karlheinz Stockhausen e in quest'ambiente (considerato il miglior luogo di sperimentazione e di composizione d'Europa) si avvicinò alla musica di John Cage. L'anno seguente si trasferì a New York per studiare musica elettronica alla *New School for Social Research* con Richard Maxfield, qui entrò in contatto con il movimento Fluxus di George Maciunas. Dopo questo periodo di formazione Young iniziò a lavorare per la rivista di Chester Anderson, *Beatitude*, che pubblica importanti partiture, poesie e testi e che sembra essere stata uno stimolo per Fluxus. I redattori di *Beatitude* invitarono Young a realizzare un'edizione speciale che non apparve nella forma desiderata, ma che divenne la base di *An Anthology* (1963), che Young progettò insieme a Maciunas e Jackson Mac Low. Questo libro era una raccolta di partiture, saggi, costruzioni di danza, poesie, concept art, ecc... di diversi artisti, molti dei quali provenienti da Fluxus.

rapida proliferazione⁵⁸. Tali testi, inclusi nel volume *An Anthology of Chance Operation* (1963) sotto il nome di *Composition 1960*, furono fondamentali per lo sviluppo di Fluxus, in quanto vennero interpretati dai suoi artisti più e più volte durante le serate inaugurali del movimento. Essi descrivono azioni e compiti che sovvertono gli standard virtuosistici dell'esecuzione classica: «*Build a fire in front of the audience*» (*Composition 1960 #2*), «*Turn a butterfly loose in the performance area*» (*Composition 1960 #5*), «*Push the piano up to a wall and put the flat side flush against it*» (*Piano Piece for Terry Jennings #1*), «*Draw a straight line and follow it*» (*Composition 1960 #10*) (dedicated to Bob Morris)⁵⁹. Si tratta di composizioni che per certi aspetti variano molto tra loro: alcune conservano resti di situazioni tradizionali di esecuzione musicale, altre rifiutano del tutto l'idea di performatività; alcune impiegano oggetti o situazioni musicali per scopi non musicali, mentre altre ancora trovano musica in oggetti o situazioni non musicali.

Questo concetto di composizione come *event score*, ossia partitura contenente istruzioni verbali di esecuzione, priva della notazione convenzionale del pentagramma, rappresenta una risposta ai lavori di John Cage e in particolare all'opera *4'33"* (1952), il cui spartito dirige l'esecutore di rimanere in silenzio (*tacet*) per tutta la durata del brano⁶⁰. In un'intervista del 1966, tuttavia, Young si preoccupa di differenziare il suo progetto dalla pratica di Cage:

⁵⁸ Henry FLYNT, *La Monte Young in New York, 1960-62*, In "The Bucknell Review", XL, 1, 1996, p. 52

⁵⁹ L. M. YOUNG, J. MAC LOW, *An Anthology of Chance Operations*, New York, L. Young & J. Mac Low, 1963

⁶⁰ Liz KOTZ, *Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score*, In «October», XCV, 2001, p. 57

Although there is no question that my exposure to John Cage's work had an immediate impact on aspects of my Fall, 1959, and 1960 work, such as the use of random digits as a method for determining the inception and termination of the sounds in *Vision* (1959) and *Poem for Chairs, Tables, and Benches, Etc.*, or *Other Sound Sources* (1960) and my presentation of what traditionally would have been considered a non or semi-musical event in a classical concert setting, I felt that I was taking these ideas a step further. Since most of his pieces up to that time, like the early Futurist and Dadaist concerts and events [...] were generally realized as a complex of programmed sounds and activities over a prolonged period of time with events coming and going, I was perhaps the first to concentrate on and delimit the work to be a single event or object in these less traditionally musical areas⁶¹.

L'insistenza di Young sulla singolarità dell'evento è riscontrabile, in particolare, nella sua *Composition 1960 #10*, la quale recita: «Disegna una linea retta e seguila» (fig. 9).

Young descrive il progetto:

I have been interested in the study of a singular event, in terms of both pitch and other kinds of sensory situations. I felt that a line was one of the more sparse, singular expressions of oneness, although it is certainly not the final expression. Somebody might choose a point. However, the line was interesting because it was continuous - it existed in time⁶².

⁶¹ La Monte YOUNG, *La Monte Young*, a cura di Richard KOSTELANETZ, in «*Theatre of Mixed Means*», New York, Dial Press, 1968, pp. 194-95

⁶² *Ibidem*

La singolarità dell'evento non preclude la sua ripetibilità, ma al contrario la consente; infatti, l'anno successivo Young completò una serie di ventinove composizioni, tutte comprendenti lo stesso testo: «*Draw a straight line and follow it*». Le *Composition 1961* furono eseguite per la prima volta nel marzo 1961, durante un concerto ad Harvard, organizzato da Flynt; in quest'occasione Young e il suo amico Robert Morris interpretarono il testo tracciando faticosamente una linea per ventinove volte, utilizzando un filo a piombo. Il pezzo venne riproposto a maggio durante una serie di serate organizzate nel loft di Yoko Ono a Chambers Street e infine incluso nel volume *Fluxus An Anthology*⁶³.

Come già citato in precedenza, *Composition 1960 #10* fu interpretata da Nam June Paik nell'ottobre 1961 e successivamente nel settembre 1962, in occasione del primo Fluxus festival. Il fatto che la performance di Paik sia passata alla storia con un nome proprio (*Zen for Head*), indipendente da quello scelto da Young, dimostra quanto possa esistere una distanza tra la proposta del compositore e la successiva realizzazione dell'esecutore e ciò determina, quindi, come non ci sia necessariamente una corrispondenza evidente tra l'indicazione sulla partitura e il gesto catturato nel documento fotografico⁶⁴. Di conseguenza un'iscrizione verbale straordinariamente coincisa, come quella di *Composition 1960 #10*, fornisce un tipo di struttura che Paik utilizza per produrre una

⁶³ L. KOTZ, *Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score...* cit., p. 79

⁶⁴ Henar RIVIERE RIOS, *Papeles para la historia de Fluxus y Zaj. Entre el documento y la practica artistica*, in «Anales de Historia del Arte», XXI, 2011, p. 426

diversa interpretazione del pezzo, creando in questo modo una nuova opera e sfumando di fatto il confine tra «compositore» e «interprete»⁶⁵.

3.3 Una complessa rete di riferimenti

Sebbene l'artista abbia spesso negato di essere spiritualmente fedele alla religione buddhista, il Buddismo Zen ha occupato un ruolo fondamentale nel pensiero artistico di Paik; egli stesso ha spesso invocato lo Zen, sia nel nome, che nel concetto all'interno della sua prima pratica artistica. Riferendosi a Paik come maestro Zen, Earle Brown scrive come sia «molto tradizionale in Oriente per il maestro dare direttamente all'allievo (un colpo in testa) il suono, o l'esperienza piuttosto che una lezione o una direttiva indiretta (notazione)... Paik non lo dice a qualcuno, si alza e lo fa»⁶⁶. In riferimento a tale affermazione Alexandra Munroe spiega:

In this way, the imagined projection of how a Zen master behaves became coupled with the reception of Paik's work, framing the critique of his performances not as artistic creation (in the manner of

⁶⁵ L. KOTZ, *Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score...* cit., pp. 80-81

⁶⁶ L. M. YOUNG, J. MAC LOW, *An Anthology of Chance Operations...* cit.

Cage) but rather as a direct embodiment, by virtue of his being Korean born, of traditional Asian wisdom⁶⁷.

Durante un'intervista Paik, alla domanda se sia un buddista, risponde:

No, sono un artista. [...] Perché sono un amico di John Cage, la gente tende a vedermi come un monaco Zen. [...] Non sono un seguace dello Zen ma reagisco allo Zen nello stesso modo in cui reagisco a Johann Sebastian Bach⁶⁸.

Infatti, sebbene Paik sia stato esposto a diversi tipi di Buddismo durante la sua permanenza in Corea e in Giappone, è grazie alle prime interazioni con John Cage, grande appassionato di filosofia orientale, che l'artista comincia a nutrire un particolare interesse per lo Zen. Inizialmente Paik rivela di essere dubbioso sulla prospettiva che un americano potesse comporre musica basandosi sull'interpretazione occidentale di alcuni principi orientali. Nel suo videotape *Nam June Paik Edited for Television* (1975), racconta la sua esperienza al concerto di Cage a Darmstadt⁶⁹:

I went to see the music with a very cynical mind to see what Americans will do with Oriental heritage. In the middle of the concert, slowly, slowly, I got turned on. By the end of the concert I was a completely different man⁷⁰.

⁶⁷ Alexandra MUNROE (a cura di), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2009, p

⁶⁸ Patricia MELLENCAMP, *The Old and the New. Nam June Paik*, in «Art Journal», LIV, 4, 1995, p. 44

⁶⁹ Edith DECKER-PHILLIPS, *Paik Video*, Barrytown, Station Hill Press, 2010, p. 25

⁷⁰ *Ibidem*

Cage di fatto ridimensiona chiaramente il pensiero di Paik, dimostrando come aspetti del «patrimonio orientale» per esempio lo Zen, se interpretati con una mentalità occidentale, potevano produrre innovazioni radicali nell'arte.

Tae-seung Lim, nella sua ricerca, analizza alcuni concetti chiave dell'estetica buddista Zen, quali lo *Yi* (naturalezza non convenzionale), per interpretare l'opera di Paik, *Zen for Head*⁷¹.

Yi 逸 (naturalezza non convenzionale) è in origine uno stato mentale che cerca la libertà da vincoli materiali e immateriali. In Asia orientale, i letterati, i filosofi e i politici facevano arte, quindi lo spirito di *yi* che perseguivano divenne un ideale estetico. [...] L'obiettivo del Buddismo Zen è realizzare la qualità essenziale o intrinseca di sé, della creazione e del mondo. Non si vede la propria vera essenza a causa della propria avidità, non si comprendono le leggi naturali a causa delle proprie idee e non si realizza l'essenza del mondo in quanto vincolato alla formalità del processo. [...] È qui che nasce il concetto di naturalezza non convenzionale. La via del nirvana e della liberazione si rivela solo quando si riesce a sfuggire alle convenzioni (ritenute di buon senso) e a sfuggire all'ossessione del processo, ignorando le motivazioni e gli obiettivi. Questa fuga sottolinea la nozione di naturalezza non convenzionale. [...] L'idea è quella di eccellere al di là di ciò che fanno gli altri, di ciò che si dice sia corretto e di ciò che si ritiene necessario, raggiungendo così uno stato di libertà dalle convenzioni comuni e dall'accettazione generale. Raggiungere uno stato di naturalezza non convenzionale richiede di abbassare il nostro senso della realtà e di estraniarci dalle convenzioni stereotipate⁷².

⁷¹ Tae-seung LIM, *Moving Meditation: Paik Nam June's TV Buddha and Its Zen Buddhist Aesthetic Meaning*, in «A journal of comparative philosophy», XVIII, 1, 2019, pp. 91-107

⁷² *Ivi*, pp. 92-93

Zen for Head incarna pienamente tale concetto di naturalezza non convenzionale: usando il suo corpo come uno strumento che crea arte, Paik infrange lo stereotipo secondo cui solo il pennello da scrittura può essere usato per la calligrafia. Lavori di questo genere sono presenti anche nell'arte tradizionale cinese. Kim Yeongjae rapporta il comportamento di Paik ad alcune pratiche artistiche condotte dagli *Yangzhou Baguai*, gli otto pittori eccentrici di *Yangzhou*, appartenenti alla tarda dinastia *Ming*. Racconta che uno di questi pittori, in uno stato di ubriachezza, immerse la testa del suo collega nell'inchiostro, trascinò i capelli sulla carta e si godette l'immagine⁷³. Conrad Hyers ricorda, invece, un certo pittore-sacerdote Zen dell'VIII secolo, soprannominato Wangmo, il quale da ubriaco intinse il capo nell'inchiostro e utilizzò i suoi capelli come un pennello⁷⁴. Nella tradizione dell'arte dell'Asia orientale tale concetto di «distruzione delle convenzioni» viene ripreso anche da altri artisti, che per creare opere d'arte, utilizzavano le dita al posto dei pennelli. Sono un esempio i dipinti di Gao Qipei (fig. 10), i quali in virtù delle loro linee esili e degli effetti dati dai tagli netti creati con le dita, risultavano molto più penetranti rispetto ad altre opere dipinte con i pennelli convenzionali⁷⁵.

Prendendo in esame il legame di Paik con la cultura visiva dell'Asia orientale e la sua conoscenza dell'arte contemporanea giapponese, è difficile trascurare nell'opera *Zen for Head* un riferimento alla calligrafia giapponese, legata a sua volta alle pratiche del Buddismo Zen. Eugenia Bogdanova-Kummer, nel saggio *Ink Splashes on Camera:*

⁷³ Tae-seung LIM, *Moving Meditation...* cit., pp. 96-97

⁷⁴ Conrad HYERS, *The Laughing Buddha: Zen and the Comic Spirit*, Longwood Academic, 1989, pp. 49-50

⁷⁵ Tae-seung LIM, *Moving Meditation...* cit., pp. 96-97

Calligraphy, Action Painting, and Mass Media in Postwar Japan, che si propone di analizzare il processo di modernizzazione postbellica della calligrafia giapponese, relaziona la fotografia scattata da Hartmut Rekort durante la presentazione di *Zen for Head*, con le immagini della performance del monaco buddista, Bundō Shunkai, tenutasi nel 1952, presso il Tokyo Metropolitan Museum (fig. 11):

As a photographer of this action and a frequent collaborator with Fluxus artists, Rekort created a dramatic picture by adopting a low frontal viewpoint and stepping to the very edge of the paper, much as the *Yomiuri* photographers did at Bundō's performance in Tokyo⁷⁶.

Bundō Shunkai, considerato dal pubblico giapponese come uno dei calligrafi più influenti e tradizionali dell'era moderna, si esibì al Tokyo Metropolitan Museum, in una performance di calligrafia su larga scala. Circondato da una folla di spettatori, si posizionò sopra una striscia di carta stesa sul pavimento della sala espositiva; prese un grande pennello, lo immerse in un secchio di inchiostro e iniziò a muoversi velocemente lungo il foglio bianco, creando così quattro enormi caratteri che recitavano l'antico proverbio cinese: «Alzati in cielo come un drago e danza come una fenice»⁷⁷. Tale azione ha continuato a vivere nella memoria collettiva grazie ad alcune fotografie che furono pubblicate il giorno successivo nel principale quotidiano giapponese *Yomiuri*. Concentrandosi sullo stretto rapporto di Bundō con la carta, sulla

⁷⁶ Eugenia BOGDANOVA-KUMMER, *Ink Splashes on Camera...* cit., p. 23

⁷⁷ *Ivi*, pp. 3-7

sua abilità nel maneggiare l'inchiostro sgocciolante e sullo sguardo emozionato degli spettatori, intenti a seguire i suoi rapidi movimenti, i reporter di questo giornale offrirono una nuova prospettiva sulla calligrafia giapponese, confrontandola con le ultime tendenze artistiche internazionali e in particolare con l'*action painting* di Pollock (che proprio l'anno precedente presentò per la prima volta le sue opere al Tokyo Metropolitan Museum)⁷⁸.

Lo stesso giorno in cui Bundō si esibì a Tokyo, un complesso di artisti, tra cui Morita Shiryū ed Eguchi Sōgen, fondò a Kyoto il gruppo calligrafico d'avanguardia *Bokujinkai* (Gente dell'inchiostro). Con l'obiettivo di rivoluzionare il pensiero convenzionale sulla calligrafia tradizionale giapponese, tali artisti si impegnarono a diffondere questa forma d'arte ad un livello internazionale, incorporando nella loro attività espositiva il carattere performativo, tipico dell'*action painting*. Quando questi calligrafi raggiunsero il pubblico internazionale nella seconda metà degli anni Cinquanta, furono comunemente rappresentati all'estero nello stesso modo in cui venivano visti gli *action painters* in Giappone, ossia come artisti d'avanguardia con un forte orientamento performativo. Considerando quindi il successo internazionale dei calligrafi giapponesi e in particolare di Morita Shiryū, il quale nel maggio del 1962 (ossia quattro mesi prima dell'*International Festival of New Music* a Wiesbaden) si esibì in Germania, appare ancor più evidente il legame tra *Zen for Head* e la calligrafia giapponese⁷⁹. In riferimento all'opera di Paik, Bogdanova-Kummer esamina il ruolo che i mass media

⁷⁸ Eugenia BOGDANOVA-KUMMER, *Ink Splashes on Camera...* cit., pp. 3-7

⁷⁹ *Ivi*, pp. 9-21

hanno avuto nel plasmare la percezione pubblica della calligrafia come forma d'arte d'avanguardia.

Paik's interest in the effect that new media (in particular, film and television) had on viewers' perception of art, and on the interaction between artist and audience, made his references to calligraphy highly innovative. Conscious of the impact of photography and film on art production, Paik chose to recreate the legendary performances of the wild cursive calligraphers in a new, highly public experimental art context. This performance of calligraphic art—brought to its most dramatic performative angle by Paik, documented by Harmut Rekort, and displayed in the context of Fluxus festival—finalized the public perception of calligraphy as a new avant-garde artform with an impressive tradition behind it and new potential for performativity in visual arts on the global scale⁸⁰.

Rapportando la performance di Paik con quella di Bundō Shunkai aggiunge:

Unlike Bundo's performance in Tokyo, Paik's *Zen for Head* consciously targeted audiences of contemporary art rather than those interested in conventional calligraphy. Here there was an ironic reversal. While in 1952 it surprised Bundō Shunkai and his audience to hear that large calligraphic performances resembled action painting, a suggestion that was initially made by journalist, during Paik's 1962 performance it startled audiences to imagine that this newest and most avant-garde art form could be rooted in the legendary art practices of ancient China⁸¹.

⁸⁰ Eugenia BOGDANOVA-KUMMER, *Ink Splashes on Camera...* cit., pp. 23-24

⁸¹ *Ivi*, p. 24

Consapevole dell'impatto della fotografia e del cinema sulla produzione artistica, Paik ricorre ad una strategia di copertura mediatica per concretizzare una specifica idea artistica. Così facendo, l'artista dimostra ad un pubblico interessato principalmente all'arte contemporanea, come la calligrafia d'avanguardia sia una forma d'arte che in realtà affonda le sue radici nelle leggendarie pratiche artistiche dell'antica Cina.

Oltre all'evidente allusione all'arte giapponese, il rotolo di carta (che è stato conservato ed esposto dal museo di Wiesbaden) potrebbe essere visto come un riferimento all'opera *Automobile Tire Print* (1953) (fig. 12) di Robert Rauschenberg e John Cage⁸². Per questo lavoro Rauschenberg versò della vernice davanti allo pneumatico posteriore della sua *Model A Ford* e incaricò il compositore Cage di guidarla in linea retta sopra venti fogli di carta che l'artista stesso aveva incollato insieme e steso sulla strada fuori dal suo studio di Fulton Street, a Lower Manhattan. La stampa risultante, conservata al Museum of Modern Art di San Francisco, registra il segno di un battistrada lungo sei metri, circa tre giri di ruota⁸³. In risposta all'esperienza fortemente individualistica dell'Espressionismo astratto, Rauschenberg concepisce un'opera che stravolge completamente le nozioni di paternità e di segno autografico: il trasferimento su carta della traccia di uno pneumatico, di fatto, rimuove la sua psiche e la sua mano dall'atto creativo e ristabilisce i termini di ciò che significa essere un artista. La traccia della performance, la rimozione della paternità, la linea pronta, il segno indicale, sono tutti concetti che devono essere considerati nel contesto delle idee radicali di John Cage sul

⁸² Ken WILDER, *Beholding. Situated Art and the Aesthetic of Reception*, Bloomsbury Publishing, 2020

⁸³ <https://www.sfmoma.org/artwork/98.296/>

silenzio e sull'azzeramento; idee che nacquero nei primi anni Cinquanta, in gran parte come reazione contro il soggettivismo dell'Espressionismo astratto⁸⁴.

Come *Automobile Tire Print*, anche *Zen for Head* rivela un tentativo di sfidare le nozioni di gesto prevalenti nell'Espressionismo astratto. A tal proposito David T. Doris spiega:

In contrast to the monumental status of, say, a large-scale calligraphic work by Franz Kline, Paik's gesture does not, cannot, function as an index of the master's hand – no hand was used, for one thing, but is rather the index of *any* body, *any* performer to chooses who enact the work. The painting is thus no masterpiece, at least not by traditional standards, and so points an accusatory finger at the very notion of mastery⁸⁵.

Usando la testa come pennello, Paik crea una traccia corporea (realizzabile da qualsiasi corpo) che attualizza la dissoluzione tra soggetto e oggetto e con essa anche la nozione stessa di padronanza. Del resto, tale sovversione del concetto di autorialità è già implicita nella struttura ontologica della partitura evento, in cui La Monte Young crea semplicemente un modello per l'opera d'arte che spetta poi all'artista, Nam June Paik, completare.

⁸⁴ <https://www.sfmoma.org/artwork/98.296/>

⁸⁵ David T. Doris, *Zen Vaudeville. A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus*, in Ken FRIEDMAN (a cura di) *The Fluxus Reader*, New York, Wiley, 1998, p. 121

4. Sezione immagini

Figura 1



Nam June Paik mentre taglia la cravatta a John Cage alla prima di *Etude for Pianoforte* nell'Atelier Mary Bauermeister a Colonia, 6 ottobre 1960 (foto: Klaus Barish). In Gino di Maggio (a cura di), *Nam June Paik. Lo sciamano del video*, Milano, Mazzotta, 1994, p. 76.

Figura 2



Nam June Paik con la violoncellista Charlotte Moorman mentre indossa *TV Bra for Living Sculpture*, presso la Galleria Bonino, New York, 23 novembre 1969 (foto: Peter Moore). In John G. Hanhardt e Ken Hakuta (a cura di), *Nam June Paik. Global visionary*, Washington D.C, Smithsonian American Art Museum, 2012 p. 52.

Figura 3



Nam June Paik, *Good Morning, Mr. Orwell*, 1984, video a canale singolo, Estate of Nam June Paik, Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York. In John G. Hanhardt e Ken Hakuta (a cura di), *Nam June Paik. Global visionary*, Washington D.C, Smithsonian American Art Museum, 2012 p. 142.

Figura 4

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (flŭks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of cards).] 1. *Med.*
a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* a Any substance or mixture used to promote fusion, e.g. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and lime-tone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as to in-

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

George Maciunas, *Manifesto Fluxus*, litografia offset, Festum Fluxorum Fluxus, Düsseldorf, febbraio 1963. In Achille Bonito Oliva (a cura di), *Ubi fluxus ibi motus: 1990-1962*, Milano, Mazzotta, 1990, p. 217.

Figura 5



Nam June Paik si esibisce in *Zen for Film*, 1964, come parte del New Cinema Festival I, Film-makers' Cinematheque, New York, 2 novembre 1965 (foto: Peter Moore). In John G. Hanhardt e Ken Hakuta (a cura di), *Nam June Paik. Global visionary*, Washington D.C, Smithsonian American Art Museum, 2012 p. 50.

Figura 6



Figura 7

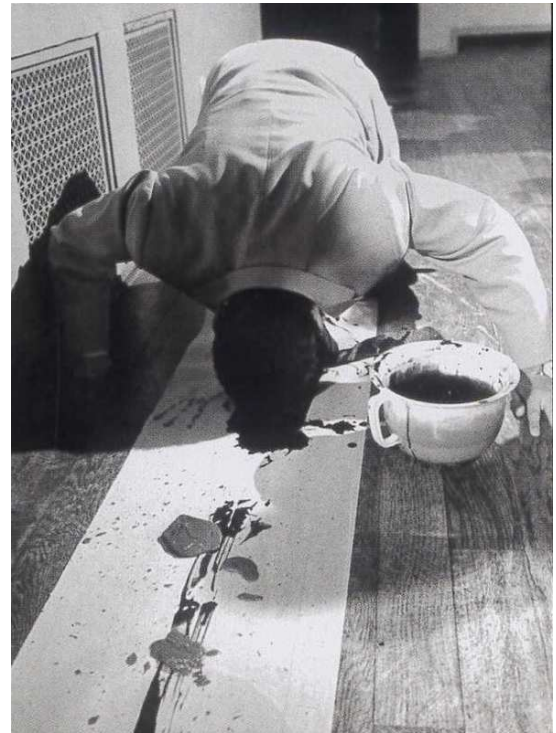


Figura 8



Nam June Paik si esibisce in *Zen for Head* all'*International Festival of New Music* di Wiesbaden, Germania, 1962 (foto di Hartmut Rekort). In John G. Hanhardt e Ken Hakuta (a cura di), *Nam June Paik. Global visionary*, Washington D.C, Smithsonian American Art Museum, 2012, p. 39.

Figura 9

Composition 1960 #10
to Bob Morris

Draw a straight line
and follow it.

La Monte Young
October 1960

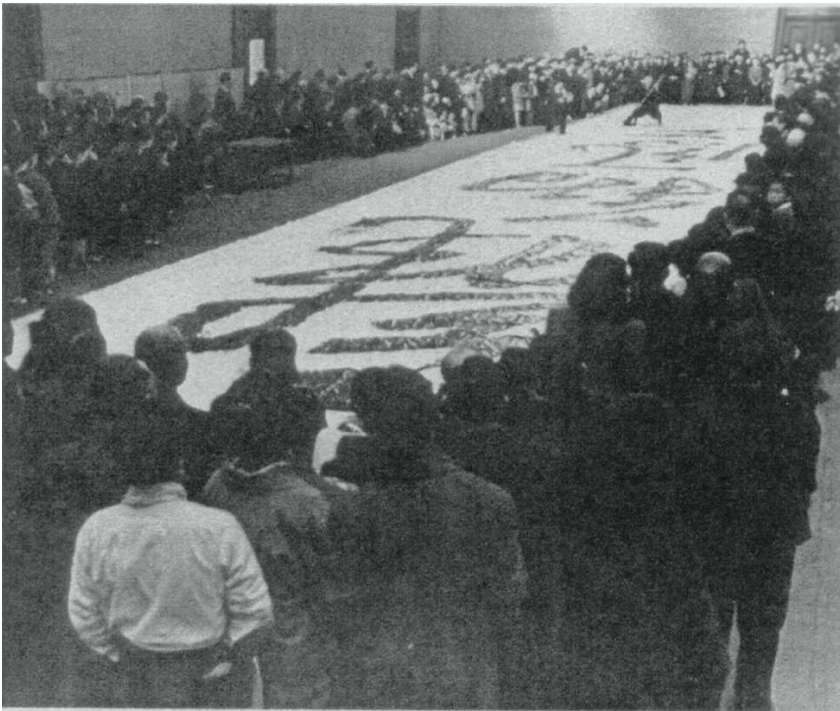
La Monte Young, *Composition 1960 #10*, 1960, inchiostro di macchina da scrivere su carta, 8.6 × 21.7 cm. In Achille Bonito Oliva (a cura di), *Ubi fluxus ibi motus: 1990-1962*, Milano, Mazzotta, 1990, p. 198.

Figura 10



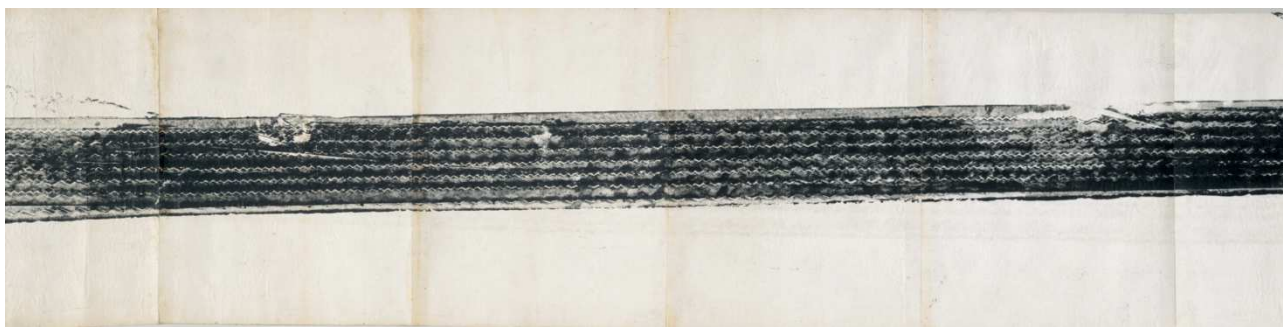
Gao Qipei, *Standing on a Hill*, Qing Dynasty (1644-1911) inchiostro e colore su carta, 70.9 x 38.3 cm, Beijing, Palace Museum.

Figura 11



Bundō Shunkai durante la sua performance di calligrafia al Tokyo Metropolitan Art Museum, 5 gennaio 1952.

Figura 12



Robert Rauschenberg e John Cage, *Automobile Tire Print*, 1953, monostampa: pittura domestica su venti fogli di carta montati su tessuto, 41.9 x 726.4 cm, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art.

Bibliografia

Volumi e cataloghi

A. BONITO OLIVA (a cura di), *Ubi fluxus ibi motus: 1990-1962*, Milano, Mazzotta, 1990.

M. CHIU e M. YUN (a cura di), *Nam June Paik. Becoming robot*, New York, Asia Society, 2014.

E. DECKER-PHILLIPS, *Paik Video*, Barrytown, Station Hill Press, 2010.

G. DI MAGGIO (a cura di), *Nam June Paik. Lo sciamano del video*, Milano, Mazzotta, 1994.

D. T. Doris, *Zen Vaudeville. A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus*, in Ken FRIEDMAN (a cura di) *The Fluxus Reader*, New York, Wiley, 1998.

S. FERRARI e altri (a cura di), *Nam June Paik in Italia*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013.

K. FRIEDMAN, *The Fluxus Reader*, Chichester, West Sussex, Academy Editions, 1998.

M. M. GAZZANO, A. ZARU (a cura di), *Il Novecento di Nam June Paik*, Roma, Carte Segrete, 1992.

J. G. HANHARDT e altri (a cura di). *We are in open circuits. Writings by Nam June Paik*, Cambridge, The MIT Press, 2019.

J. G. HANHARDT e K. HAKUTA (a cura di), *Nam June Paik. Global Visionary*, Washington D.C, Smithsonian American Art Museum, 2012.

N. HARREN, *Fluxus Forms. Scores, Multiples, and the Eternal Network*, University of Chicago Press, 2020.

D. HIGGINS, *Modernism Since Postmodernism: Essays on Intermedia*, San Diego State University, 1997.

C. HYERS, *The Laughing Buddha: Zen and the Comic Spirit*, Longwood Academic, 1989.

J. JENKINS (a cura di) *In the spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Centre, 1993.

R. KOSTELANETZ, in «*Theatre of Mixed Means*», New York, Dial Press, 1968.

S. K. LEE e S. RENNERT (a cura di), *Nam June Paik*, London, Tate Publishing, 2010.

A. MUNROE (a cura di), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2009.

F. POLI (a cura di), *Contemporanea: arte dal 1950 ad oggi*, Mondadori Electa, 2008.

T. WARR (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Milano, Phaidon, 2006.

K. WILDER, *Beholding. Situated Art and the Aesthetic of Reception*, Bloomsbury Publishing, 2020.

L. M. YOUNG (a cura di), *An Anthology of Chance Operations*, New York, L. Young & J. Mac Low, 1963.

Articoli

O. BALLENGEE, *John Cage, Fluxus and the Musicality of Nam June Paik*, In «Roczniki Humanistyczne», LXVIII, 12, 2020.

E. BOGDANOVA-KUMMER, *Ink Splashes on Camera: Calligraphy, Action Painting, and Mass Media in Postwar Japan*, in “Modernism/modernity”, XXVII, 2, 2020.

H. FLYNT, *La Monte Young in New York, 1960-62*, In “The Bucknell Review”, XL, 1, 1996.

L. KOTZ, *Post-Cagean Aesthetics and the “Event” Score*, In «October», XCV, 2001.

T. S. LIM, *Moving Meditation: Paik Nam June’s TV Buddha and Its Zen Buddhist Aesthetic Meaning*, in «A journal of comparative philosophy», XVIII, 1, 2019.

K. LIPINSKI, *Tele-kiss. Nam-June Paik’s expanded media in the light of Zen Buddhism*. In «Images», XXVIII, 37, 2020.

P. MELLENCAMP, *The Old and the New. Nam June Paik*, in «Art Journal», LIV, 4, 1995.

H. RIVIERE RIOS, *Papeles para la historia de Fluxus y Zaj. Entre el documento y la practica artistica*, in «Anales de Historia del Arte», XXI, 2011.

Sitografia

<http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/>

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/nam-june-paik>

<http://www.medienkunstnetz.de/works/simple/>

<https://www.eai.org/titles/fluxfilm-anthology>

https://prenjpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n201_zen-for-head

<https://www.youtube.com/watch?v=pNCVNsZAVSI>

https://prenjpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n201_zen-for-head

<https://www.sfmoma.org/artwork/98.296/>