



EXPRESIONISMO Y HUMOR ELECTRÓNICO. APORTACIONES DE NAM JUNE PAIK Y ZBIGNIEW RYBCZYNSKI AL VÍDEO MUSICAL

PAU PASCUAL GALBIS
(UNICACH) México
info@pausigma.com

Recibido: 05/11/2013
Aceptado: 15/12/2013

Resumen:

La coincidencia de lo subjetivo y lo ingenioso se encuentra determinada en las producciones de Nam June Paik y Zbigniew Rybczynski, que además gracias a sus transgresiones conceptuales, estudios sobre la música, influencia de la plástica, investigación de las posibilidades de la animación, y sobre todo del empleo de una gramática innovadora: fragmentación, velocidad, alteración, apropiación, estructuración abierta y montaje métrico en sus piezas, han contribuido enormemente al desarrollo del vídeo musical en todas sus facetas. Igualmente son autores que han congeniado con la tecnología y han construido técnicas electrónicas para resolver, aplicar, cuestionar y experimentar procedimientos audiovisuales incidiendo en la anatomía de los clips.

Palabras Clave: *Nam June Paik, Zbigniew Rybczynski, videoarte, vídeo musical.*

Abstract:

There are similarities with subjectiveness and wit between the work of Nam June Paik and Zbigniew Rybczynski, moreover thanks to their conceptual transgressions, analysis with music, influence of the visual art, investigation into the possibilities of animation and above all the use of innovative grammar: fragmentation, speed, alteration, appropriation, open structure, and metrical edition in their works have hugely contributed to the development into all aspects of music video. Also both artists love technology and they invented techniques to solve, apply, question, and experiment audiovisual process which have a bearing on the video clip's anatomy.

Keywords: *Nam June Paik, Zbigniew Rybczynski, videoart, music video.*

* * * * *

El gran trastorno, el desplazamiento del centro de gravedad en el arte, la literatura y la música. (...) Hacer aparecer los impulsos interiores en todas las formas que provocan una reacción íntima en el espectador¹.

- Franz Marc -

Este artículo enlaza dos artistas de distinta generación, como son Nam June Paik y Zbigniew Rybczynski, desvelando las semejanzas en sus contenidos y modos de proceder sobre la imagen electrónica, pues en algunas ocasiones son cercanas a las formulaciones subjetivas del Expresionismo. Agregar por cierto, la respuesta de Paik sobre su obra: “(...) *Soy una especie de expresionista; mis piezas son bastante expresionistas*”². En efecto, un expresionismo no en *stricto sensu*, sino en mención a su esencia de hacer visible algo que hasta entonces había estado oculto y cuyo referente ya no es el exterior, sino una mirada volcada sobre el mundo interior del artista, además de la necesidad de trasladar la música al terreno de la plástica, es decir de introducir todas las implicaciones que conlleva su interrelación con la imagen en movimiento: ritmo, sincronía y sinestesia -contiguas a la praxis del vídeo musical-. Así como también, proporcionar al cromatismo una importancia mayúscula como vehículo gráfico y signo trascendental. Por lo demás los dos creadores coinciden en el empleo de un humanismo que éste en armonía con la tecnología. Añadir en la misma línea, que Paik trabajó con sintetizadores visuales, satélite, televisión, radio y arte sonoro, entre otras disciplinas afines. Al igual que Rybczynski hizo efectos y técnicas para animaciones, y que más tarde participó en el desarrollo de la tecnología HD para televisión, fundado a su vez una empresa de investigación sobre producción de artes audiovisuales y experimentando en aparatos para el videoclip, cine, videoarte, etc. Por otra parte matizar el componente del humor, código muy característico en ambos autores, recordar piezas de Paik como *Missa of Zen* (1967), *TV Cello* (1971), *Electronic Yoga* (1972), *Waiting for commercials* (1972), *Topless Cellist*, *Charlotte Moorman* (1995), como en sus robots-esculturas escatológicas, acciones irreverentes e vídeo-instalaciones imposibles; todas ellas influenciadas en gran manera por el grupo transnacional Fluxus, heredero directo del *dadá* de Marcel Duchamp, donde el juego, el azar y lo irónico prevalecía en sus mensajes. Respecto a Rybczynski lo cómico es más explícito que su compañero asiático; por ejemplo señalar films como: *Zupa* (Sopa, 1974), *Nowa Książka* (Nuevo libro, 1975) *Mein Fenster* (Mi ventana, 1979), *Media* (1980) y *Tango* (1980), entre otras más producciones; donde consigue a groso modo retratar fielmente lo absurdo de la sociedad, así cuando por ejemplo en 1992 dirigió un largometraje sobre el maestro de lo incomprensible Frank Kafka para la televisión francesa. Del mismo modo del director polaco, matizar que se inspira primordialmente en los films de comedias de los Hermanos Marx, Charles Chaplin y Buster Keaton. A parte igualmente de beber de las fuentes de un Neo-Surrealismo eslavo de animación, como Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Jiří Barta y Jan Svankmajer. Asimismo completar mencionando que Paik y Rybczynski, estuvieron en dos países germánicos como son Alemania y Austria, en un período fundamental de sus vidas y formaciones. Paik estuvo estudiando música y arte en Colonia, Múnich y Friburgo mientras establecía contacto con Stockhausen y los miembros de Fluxus. En cambio el realizador polaco estuvo en Viena dirigiendo

¹ MARC, Franz, en GONZÁLEZ, Antonio M., *Las claves del arte expresionista*, Planeta, Barcelona, 1999, p.55

² PAIK, Nam en BAIGORRI, Laura, *El vídeo y las vanguardias históricas*, Universitat de Barcelona, 1997, p. 2

producciones y trabajando en efectos especiales para la televisión austríaca ORF, al igual que descubría maravillado el cine experimental de Peter Kubelka.

En relación al *Padre del videoarte*, Nam June Paik, en sus producciones monocanales forja un significativo glosario con motivos iconográficos extraídos del Pop, en el que el ritmo fulminante, la fragmentación hiperbólica y las yuxtaposiciones fortuitas se acercaban en parte al género del vídeo musical.

*Los videoclips de la MTV ya han demostrado que existe una gran intimidad entre el sonido y la imagen. MTV no es el único enfoque de la cuestión entre el sonido y de la imagen, pero es una solución interesante, que ha contribuido mucho al desarrollo de una música visual y al videoarte*³ Nam June Paik

Además emprendió una investigación cultural de la comunicación global a través de la sátira y el juego en sus creaciones. Asimismo Paik fue compositor e intérprete antes de convertirse en creador y aunque, durante los últimos años de su vida, no produjo muchas obras exclusivamente musicales, fue ante todo un compositor preocupado ante la dialéctica del tiempo, en el que el mismo autor comentará sobre dicha variable y el futurismo:

*Conocí el futurismo en el 58, no antes; resultó interesante porque fue el primer movimiento artístico que expresaba el componente TIEMPO y el vídeo es imagen más tiempo. También el futurismo fue importante desde el punto vista teórico. El tiempo influye al arte; es necesario reconocer la contribución del futurismo en la historia del arte*⁴. Nam June Paik

En cierta manera su obra musical, repleta de texturas y exquisitas manipulaciones, posee una influencia importante de las vanguardias y sobre todo de John Cage. Conjuntamente el artista coreano dirá al respecto: *“La mayoría influencia que he recibido ha sido de John Cage que se consideraba una mezcla de dadá y filosofía zen de la vacuidad”*⁵. Posteriormente en 1964 su trabajo sonoro se vuelve más introspectivo e interesante cuando comienza su larga colaboración con la chelista Charlotte Moorman, con piezas interdisciplinarias y arriesgadas elaboradas muchas veces como performances y con medios como el vídeo, fotografía y palabra impresa. Por otro lado Paik en los años setenta desarrolló un sintetizador de vídeo junto con el ingeniero electrónico Shuya Abe permitiendo relaciones inmediatas entre la imagen y el audio, la alteración psicodélica visual en la pantalla y cortes abruptos como un *zapping* entre diferentes sistemas visuales -parecido a lo que se ha establecido veinte años después como estética juvenil de los videoclips en MTV o de los anuncios para Nike, Pepsi y otros productos del capitalismo rejuvenecido⁶. Nam June Paik promueve en los setenta, -como John Sanborn y Kit Fitzgerald-, el montaje ultrarrápido de las imágenes, tan característico del lenguaje del videoclip, *la práctica dadaísta del montaje aleatorio a gran velocidad*⁷ desarrollada por el autor en todas sus cintas de vídeo -desde *Electronic opera 2. Video variations* (1970), a la retransmisión en directo vía satélite de

³ PAIK, Nam June en “Satellite art: an interview with Nam June Paik by Eduardo Kac”, Originally published in Portuguese in the newspaper O Globo, Rio de Janeiro, Brazil, in July 10, 1988. Republished in: DIVA-Digital & Video Art Fair, A Tribute to Nam June Paik, Cologne 2005, p. 8.

⁴ PAIK, Nam June en BAIGORRI, Laura: *El vídeo y las vanguardias históricas*, Universitat de Barcelona, 1997, p.2

⁵ PAIK, Nam en BAIGORRI, L.: ob. cit., p. 2

⁶ BUHR, Elke, *Genialer Visionär*, Frankfurter Rundschau del 31 de enero del 2006, en el capítulo de Peter Krieger, Anales del Instituto de las Investigaciones Estéticas nº 90, 2007, (Traducción de la UNAM - México)

⁷ LEBEL, Jean-Jacques, “Happenings, d’une bastille, l’autre”, en *Happenings & Fluxus*, 1989, p.60

Good Morning mr. Orwell (1984), pasando por *Merce by Merce by Paik* (1974) y *Guadalcanal réquiem* (1975)-, totalmente opuesta a la estética del aburrimiento del videoarte inaugurada por Bruce Nauman en 1968 y que aún hoy sigue fuertemente implantada como modelo referencial en el ámbito institucional del videoarte. De hecho gracias al sintetizador de Paik y Abe, ayudó a revolucionar la lingüística del medio con sus distorsiones cromáticas, tramas y solarizaciones videográficas. Más tarde el creador coreano se ocupó en multiplicar y dividir la pantalla espacialmente mediante contextos irónicos, aparte también de elaborar diversas acciones e instalaciones mixtas con vídeo. Por lo demás destacar que Paik tiene una visión positiva de la ciencia; -aunque a menudo ataque sarcásticamente la manipulación televisiva- y en la que va trazando una estética que aún hoy mismo perdura en algunos medios audiovisuales contemporáneos como es el videoclip, la animación y los *motion graphics* entre otros. No obstante su contraposición más directa, sería la obra de Wolf Vostell, también pionero del vídeo y con un trabajo más escéptico ante el progreso de la tecnología y explícitamente crítico ante los *mass media*. Por otro lado en los ochenta irrumpe el videoclip como un nuevo género mixto, líquido y poliédrico que a muchos videoastas les llamará la atención su nuevo potencial:

*Podemos entender el videoclip como una incuestionable confirmación de saber con qué fuerza la televisión había entrado en la vida de todos. (...). En el vídeo arte ya se habían intuido las líneas maestras de este huracán, que hizo posible la televisión musical a principios de los ochenta; la obra y la producción misma de Paik fueron precursoras privilegiadas. Global Groove 1973 fue y sigue siendo un testimonio contundente de esta aportación*⁸. Antonio Mercader

Justamente una pieza imprescindible de Paik que ha influido dentro del ámbito del vídeo musical es *Global Groove* (1973) donde se presenta una sucesión incesante de energético color, de cambios vertiginosos de planos y de cortas secuencias sin conexión entre sí. La actitud experimental y el espíritu transgresor de Paik le impulsan a saltar de un extremo a otro de la escala temporal, ya sea mediante la lentitud del cine -en los sesenta- o través de la aceleración del vídeo -en los setenta-. Tras haber realizado los primeros *fluxifilms* lentos, Paik pasó del vacío minimalista de *Zen for film* a la creación de unas imágenes violentamente aceleradas⁹. Asimismo, esa aceleración esta a su vez delimitada claramente en los clips musicales y los *spots* publicitarios. Una mixtura de escenografías, épocas, actores, etc. Pueden coexistir en un montaje alterno rítmico de *alta intensidad*¹⁰, priorizando el dinamismo entre las correspondencias entre los planos. También hablar del trabajo *Ear to the Ground* (1982) de Kitz Fitzgerald y John Sanborn, donde se hizo patente la complejidad de las relaciones existentes en este modelo de germinación comunicativa que une investigación televisiva -videoclip incluido- y creación musical¹¹. Precisamente Laura Baigorri indica que no deja de ser revelador que aquellos artistas que mayor hincapié han hecho sobre el carácter temporal del vídeo - como Nam June Paik, Steina Vasulka y Bill Viola entre otros- procedan del mundo de la música, y más concretamente de la música concreta y/o electroacústica. De hecho, la

⁸ MERCADER, Antoni: “Cómo algunas consideraciones sobre la génesis y renovación de la producción y la realización audiovisual pueden hacernos cambiar planteamientos en la articulación del videoarte (1956-1994)”. En VV.AA, *Monocanal*, Museo Centro de Arte Reina Sofía, Departamento de audiovisuales MNCARS -Comunidad de Murcia, Madrid, 2003, p.53

⁹ BAIGORRI, Laura: *El vídeo en el contexto social y artístico de los 60/70*, Universitat de Barcelona, 1997, p. 169

¹⁰ Término utilizado por BELLOIR, Dominique, para designar todas aquellas producciones vídeo que juegan con un ritmo acelerado de imágenes. Citado por REKALDE, Josu, *Video, Un soporte temporal para el arte*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995, p.83

¹¹ MERCADER, Antoni: ob. cit., p.54

idea de experimentación, tanto en el audio como en la imagen videográfica, parte de la manipulación electrónica de ambos medios:

*Creo que yo comprendo el tiempo mejor que los videoartistas que vienen de la pintura y la escultura. La música es la manipulación del tiempo. Todas las formas musicales tienen diferentes estructuras. De las misma forma que los pintores comprenden mejor el espacio abstracto, yo comprendo mejor el tiempo abstracto*¹². Nam June Paik

Del mismo modo sobre la obra artística de Zbigniew Rybczynski resaltar que está intrínsecamente relacionada con la continuidad espacio-temporal del audiovisual, y en las temáticas del viaje de la vida o la reflexión ante el destino¹³. En sus cortometrajes trabaja en general el formato de *gag* humorístico basándose en la ruptura de códigos establecidos, la relación causa-efecto, lo figurativo y lo abstracto. También es un investigador pionero en la tecnología de vídeo digital de alta definición HDV y en el *chroma key*. Durante su juventud realizó cine experimental, en especial documentales, participando en el grupo vanguardista *Warsztat Formy Filmowej*; pronto y a causa de ser miembro activo de la *Solidarnosc polaca* tiene que exiliarse a Austria, primero como técnico para la televisión ORF y luego produciendo en ese país interesantes y novedosos cortometrajes de autor, como *Zupa* (“Sopa”, 1974), pieza que trata sobre la pesadilla de la vida cotidiana a través de la repetición obsesiva de gestos y situaciones. Con un claro aire surrealista, este corto está realizado con la técnica de fotografía animada utilizando piezas en monocolor y algunas coloreadas en postproducción, para formar parte de un *collage* en movimiento. Tocante a *Mein Fenster* (“Mi ventana”, 1979) es un *gag* visual que reutiliza la rotación de la cámara. En este caso, entra en juego el metalenguaje significando la relación entre encuadre -marco- e imagen -contenido-. Posteriormente Rybczynski es premiado en el *Annecy International Animated Film* y luego recibe el *Oscar* en 1983, a la mejor película de animación por su obra *Tango*. En esta producción toda una serie de personajes, que representan distintos momentos, se superponen unos a otros en una habitación: una acumulación de tiempos en un mismo espacio a partir de la entrada de un balón en la habitación y un niño que entra a recogerlo. En la realización de este cortometraje de ocho minutos, Rybczynski invirtió siete meses -a un ritmo de trabajo de 16 horas diarias-, elaboró 16 mil láminas e hizo cientos de miles de exposiciones en una máquina de efectos ópticos. Residiendo Rybczynski en los Estados Unidos en 1987, efectúa uno de sus proyectos más conocidos el vídeo musical *Imagine* de John Lennon. Igualmente en *The Orchestra* (1990) producida para el mercado japonés, asume el formato de un videoclip de larga duración con piezas de música clásica de Chopin, Schubert, Mozart y Ravel. Su trabajo es un ejemplo de cómo el vídeo de creación oferta al videoclip nuevas posibilidades técnicas, narrativas y visuales, pero bajo un tratamiento claramente liberalizado y sin ataduras al respecto. Igualmente, debemos destacar su *Capriccio n°24* (1989) basado en piezas de Nicola Paganini y desarrollos matemáticos aplicados a diferentes imágenes y acciones¹⁴. Al respecto de estos proyectos melódicos, Zbigniew Rybczynski decía que la música vuelve a estar conectada con la imagen, ya no está ciega, porque él comenta que hace trescientos años Bach no disponía de estas herramientas simultáneas y ahora con un mismo instrumento se puede grabar sonido e imagen a la vez, pero no sólo eso, sino de qué manera uno con

¹² PAIK, Nam, June, *Video, idiot, videology*, en *Video'n' Videology 1959-1973*, 1974; Citado por BAIGORRI, Laura en *El vídeo en el contexto social y artístico de los 60/70*, Universitat de Barcelona, 1997, p. 170

¹³ NAWÓJ, Ewa, “Culture Poland, Zbigniew Rybczyński”, March 2004, <http://culture.pl/en/artist/zbigniew-rybczynski>

¹⁴ SARRIUGARTE, Iñigo, “Conexiones entre el videoclip y el videoarte”. En PASCUAL GALBIS, Pau (Coord.), *Otoimatge, MusicVideoArt*, Universitat Politècnica de València, 2008, p.36

el otro pueden influirse desde su misma importancia, sin supeditaciones¹⁵. A su vez Rybczynski es creador de más de treinta videoclips incluyendo músicos como Alan Parsons, Yoko Ono, Art of Noise, Mick Jagger, Pet Shop Boys, Simple Minds, Supertramp, Chuck Mangione y Lou Reed. De igual forma fue premiado por la *MTV Video Vanguard Awards* (1985-1986), por ser un visionario en el campo del vídeo musical. Así pues el videoarte y/o el cortometraje experimental han ofrecido al medio televisivo del clip, -ahora mismo el vídeo musical está más inserto en Internet que en otros medios- una mayor calidad profesional, variedad de efectos visuales y cierto aliento de experimentación, artísticidad e investigación formal de su materialidad, sin olvidar sus profundos efectos en los modos de comunicación icónicos y en la concepción y representación de los parámetros espacio-temporales de repetición y seriación, *collage* visual, etc.¹⁶

Conclusión

En el caso de Zbigniew Rybczynski su trabajo en el ámbito del videoclip ha sido importante, ya tanto dirigiendo oficialmente vídeos musicales, como colaborando en desarrollar técnicas audiovisuales. Del mismo modo que comparte el interés por la investigación tecnológica con Nam June Paik y la pasión de ambos por la música. Respecto a la heterogénea filmografía del cineasta polaco- que va desde el videoarte hasta el documental-, prevalece una temática humorística de signo dadaísta que coincide con el artista coreano pero con un matiz narrativo hacia la animación independiente más latente. Por otro lado aunque Paik no haya realizado ningún gran trabajo directamente con los vídeos musicales, su aportación estética en dicho medio ha sido fundamental. Así pues su obra videográfica se distingue más por su lado conceptual y por emplear el espacio y la performance como elementos distintivos y libres que lo acercan más al arte contemporáneo.

Por ende disertar de que ambos autores han efectuado específicamente aparatos, técnicas, estilos, relatos, alteraciones, y puestas en escena atrevidas, y muchas veces limítrofes a las artes visuales y a la música, bajo un manto de interioridad y expresividad sincera que han estimulado el discurso y la mejora del vídeo musical contemporáneo.

¹⁵ MOLINA, Miguel, "Historias de amor y olvidos entre sonido e imagen", En PASCUAL GALBIS, Pau (Coord.), *Otoimatge, MusicVideoArt*; Universitat Politècnica de València, 2008, p.28

¹⁶ SEDEÑO, Ana María, "El vídeo clip musical en el contexto del lenguaje audiovisual". En SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan A. y GARCÍA GÓMEZ, Francisco (Coords.), *Historia, Estética e Iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009, p.20

Bibliografía:

- BAIGORRI, Laura: *El vídeo y las vanguardias históricas*, Universitat de Barcelona, 1997
El vídeo en el contexto social y artístico de los 60/70, U. Barcelona, 1997
- BUHR, Elke: “Genialer Visionär”, Frankfurter Rundschau del 31-1-2006, Anales del Instituto de las Investigaciones Estéticas nº 90, México, 2007
- GONZÁLEZ, Antonio M., *Las claves del arte expresionista*, Planeta, Barcelona, 1999
- LEBEL, Jean-Jacques, *Happenings d'une bastille, l'autre, Happenings & Fluxus*, Galerie 1900-2000-Galerie du Genie- Galerie de Poche, París, 1989
- PASCUAL GALBIS, Pau (Coord.), *Otoimatge, MusicVideoArt*, Universitat Politècnica de València, 2008
- REKALDE, Josu, *Video, Un soporte temporal para el arte*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995
- RONDUDA, Łukasz y ZEYFANG, Florian (Eds.) *1,2,3... Avant-Gardes, Film/Art between Experiment and Archive*, Varsovia, 2007
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan A. y GARCÍA GÓMEZ, Francisco (Coords.), *Historia, Estética e iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009
- VV.AA, *Monocanal*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Madrid, 2003

Websites última consulta (18-11-13):

- KAC, Eduardo, “Satellite art: an interview with Nam June Paik” *DIVA-Digital & Video Art Fair, A Tribute to Nam June Paik*, Colonia, 2005 <http://ekac.org/paik.interview.html>
- NAWÓJ, Ewa, “Culture Poland, Zbigniew Rybczyński”, March 2004, <http://culture.pl/en/artist/zbigniew-rybczynski>