

JOHN CAGE Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA DEL VIDEO ARTISTA NAM JUNE PAIK

Íñigo Sarriguarte Gómez
Universidad del País Vasco

Resumen:

En 1958, el artista coreano Nam June Paik (*1932; †2006) conoce en Alemania a John Cage (*1912; †1992), músico vanguardista, quien estaba profundamente interesado en el budismo zen. Su encuentro con Cage fue vital, ya que el compositor norteamericano convencerá a éste para que oriente su carrera hacia la vanguardia artística, dejando su faceta de pianista clásico.

La filosofía de Cage queda reflejada en composiciones como "4'33'", de 1952, donde el espectador no escucha el sonido del piano, ya que este no es tocado, sino un silencio que es entrecortado por el sonido ambiental. Hay varias versiones de esta pieza, marcándose los silencios mediante procesos al azar con el sistema del "I Ching". En este sentido, el silencio empleado por John Cage se relaciona con la vacuidad del budismo zen. Igualmente, Paik hace uso del silencio en numerosos trabajos, como en "TV Clock" de 1963, donde se observan 24 televisiones manipuladas a color, a la vez que se siente el silencio, nuevamente entrecortado por las propias circunstancias momentáneas del espectador.

Esta influencia del budismo zen en la música de Cage se observa cuando argumenta que la música compuesta de melodías tiene el mismo valor que el sonido dedicado por nosotros como ruidos. Este aspecto, entre otros, influyeron a Paik, cuyas video imágenes se definen como atributos de trabajos tradicionales que no impresionan a la audiencia, sino que sugieren condiciones variables. Algunas de sus obras relacionadas con la filosofía de Cage han sido "Hommage à John Cage" en 1959; "Estudio para piano" de 1960; y "Global Grove" de 1973, donde Paik trabaja a modo de collage las imágenes de sus colaboradores vanguardistas John Cage, Allen Ginsberg y Merce Cunningham.

Palabras clave:

Cage, Paik, silencio, budismo, video arte, Teitaro Suzuki, I Ching.

Abstract:

In 1958, the Korean artist Nam June Paik (*1932; †2006) meets in Germany John Cage (*1912; †1992), a vanguard musician, who was deeply interested in the Zen Buddhism. The meeting with Cage was vital, because the North American composer will convince him to orient his career towards the artistic avant-garde, giving up his facet like classic pianist.

The philosophy of Cage is reflected in compositions like "4'33'", from 1952, where the spectator doesn't listen the sound of the piano, because this isn't played, but he listens a silence that is interrupted by the environmental sound. There are several versions of this piece, marking the silences by means of processes at random with the "I Ching". In this sense, the silence used by John Cage is related to the vacuity of the Zen Buddhism. Also, Paik makes use of silence in numerous works, like "1963 TV Clock", where 24 colour television sets are manipulated, feeling at the same time the silence, interrupted again by the own momentary circumstances of the spectator.

This same influence of the Zen Buddhism in the music of Cage is observed when argues that the music composed of melodies has the same value than the sound understood by us like noises. This aspect, among others, influenced to Paik, whose video images are defined like attributes of traditional works that don't impress to the audience, but they suggest variable conditions.

Some of his works related to Cage's philosophy have been "Hommage à John Cage" from 1959; "Study for pianoforte" from 1960; and "Global Grove" from 1973, where Paik uses as a collage the images of his avant-garde collaborators John Cage, Allen Ginsberg and Merce Cunningham.

Key Words:

Cage, Paik, silence, Buddhism, video art, Teitaro Suzuki, I Ching

1. ALGUNOS ASPECTOS RELEVANTES DE JOHN CAGE:

John Cage (*1912; †1992) había estudiado junto a otros compositores estadounidenses, como Henry Cowell y Adolph Weiss, dando un nuevo impulso a la música contemporánea, al aportarla un lenguaje caótico, en la línea de Edgar Varèse y Charles Ives. Indaga e investiga en la utilización de distorsiones, ritmos imposibles e invenciones nada ortodoxas, como su sistema de veinticinco tonos. También, inventa el piano preparado, al cual le inserta en el encordado una serie de tornillos, tuercas y trozos de goma y madera, que permitían generar en el instrumento una nueva variedad de posibilidades sonoras, realizando piezas como la suite "Sonatas and Interludes" de 1946-1948, con una duración de 69 minutos. Todos estos descubrimientos musicales resultarán relevantes en un grupo de músicos conocidos como "Creative Associates"¹, de Buffalo (Estados Unidos).

Cage recoge fuentes teóricas de algunos pensadores anarquistas, como Henry David Thoreau², asumiendo el nulo interés por transmitir un mensaje al espectador, a la vez que la obra se convierte en un espejo mediante el cual el espectador u oyente puede observar y mirar cosas distintas. Por otro lado, la influencia del zen le condujo al uso de los silencios interminables, sonidos desconectados, casuales y atonales con un volumen, duración y timbre aleatorios, lo que supuso una auténtica revolución en la música contemporánea.

1 Este colectivo realizó una serie de conciertos denominados "Evenings for New Music", entre 1964 y 1980, en el Albright-Knox Art Gallery. Solían invitar a grandes compositores del momento, siendo uno de ellos el propio John Cage, quien iba anualmente a Buffalo. De 1975 a 1980, destacaron por la realización de performances.

2 Escritor y filósofo anarquista norteamericano (*1817; †1862), que se hizo famoso por sus obras "Walden" y "La desobediencia civil". Fue uno de los padres fundadores de la literatura norteamericana, siendo igualmente pionero de la ecología y la ética medioambientalista. El primer trabajo relata sus experiencias en total comunicación con la vida en la naturaleza, en los bosques cercanos a la localidad de Walden Pond. A raíz de su negación a pagar impuestos, al oponerse a la guerra contra México y a la esclavitud en Estados Unidos, fue condenado a prisión, surgiendo de estos hechos su segundo trabajo literario, donde se proponen ideas en torno al pacifismo y la no violencia. Su propuesta se centra en que el gobierno no debe tener más poder que el que los ciudadanos estén dispuestos a concederle, proponiendo incluso la abolición de todo gobierno y una ética contraria al capitalismo. Este ensayo influyó a Tolstói, Mahatma Ghandi y Martin Luther King.

El filósofo y escritor budista Daisetz Teitaro Suzuki comenta el concepto wabi en relación a Thoreau, al sentirse satisfecho en relación a la vida práctica y con las mínimas exigencias posibles. Wabi es sentirse satisfecho con el sentido de la pobreza. Véase TEITARO SUZUKI, Daisetz: *El Zen y la Cultura Japonesa*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 25.



Fig. 1: John Cage - Variations VII, 1966.

John Cage se relaciona con las filosofías orientales (González Orbe gozo, 2006: 18) a partir de 1945 con la lectura de “La transformación de la naturaleza en arte” de Ananda Coomaraswamy³ y las enseñanzas de Sri Ramakrishna⁴. Igualmente, recibe indicaciones de una de sus estudiantes, Gita Sarabhai, de confesión hinduista, quien estudiaba contrapunto occidental con Cage a cambio de lecciones de música india. En una de sus numerosas conversaciones con esta joven hindú, Cage preguntó cuál era el propósito de la música en la India, recibiendo la respuesta de que el objetivo era “serenar la mente para hacerla susceptible a las influencias divinas”. (Barber, 1985: 26).

3 Gran defensor de la cultura india y de sus valores tradicionales (*1877; †1947), orientándose posteriormente hacia las cuestiones estéticas y artísticas. Después de instalarse en los Estados Unidos, trabajó en la dirección del Departamento de Artes del Islam y del Oriente Medio en el Museum of Fine Arts de Boston. Fue uno de los más reseñables expertos en la pintura Raiput. Sus investigaciones se centran en la naturaleza espiritual del arte indio y la defensa de que este era producido mediante prácticas meditativas y yógicas. Su legado literario resulta sorprendente, con más de un millar de publicaciones entre artículos y libros.

4 El místico bengalí Gadadhar Chatterjee (*1836; †1886), conocido más tarde como Ramakrishna, fue considerado por sus seguidores una encarnación divina. Ejerció como sacerdote en el templo de la diosa Kali en Dakshineswar, a la vez que se instruía intelectualmente en el hinduismo, el cristianismo y el Islam. Sería a finales de los años 60, cuando a raíz de un artículo escrito por Keshab Chandra Sen, líder del movimiento espiritual Brahma Samaj, y publicado en la prensa local, su figura se vuelve pública en toda Calcuta, generándose una auténtica devoción por sus enseñanzas. Tuvo contactos con las principales personalidades indias, entre ellas, Devendranath Tagore, el pandit Vidyasagar y Vivekananda, siendo este último uno de los principales impulsores del Vedanta por Occidente. Entre sus principales enseñanzas editadas, encontramos la serie “El Evangelio de Sri Ramakrishna” de tres volúmenes y “La Sagrada Enseñanza de Ramakrishna”.

Cage empezó a adentrarse en el pensamiento de las filosofías orientales y especialmente buscó el sentido de lo que era una “mente serena” y las “influencias divinas”. También, resultó relevante la lectura del místico cristiano medieval Maestro Eckhart, así como el descubrimiento del taoísmo y del budismo zen al ser oyente asiduo de Daisetz Teitaro Suzuki (*1870; †1966)⁵, en la Universidad de Columbia, imprimiendo a partir de aquí todo su pensamiento, convirtiéndose, de hecho, para Umberto Eco en “el más inopinado maestro zen” (Barber, 1985: 26). Destaca por ejemplo la conferencia “Indeterminación, nuevo aspecto formal en la música instrumental y electrónica”, de 1958, redactada por Cage como una colección de anécdotas al estilo zen, que lee al público a ritmo de una por minuto.



Fig. 2: John Cage y David Tudor en Japón, 1960.

⁵ Filósofo y escritor japonés, que estuvo o trabajando por la difusión del budismo zen por Occidente, consiguiendo que numerosos artistas e intelectuales se interesaran por esta corriente del pensamiento. Contrajo matrimonio con la teósofa norteamericana Beatriz Erskine Lane, lo que le impulsó a unirse posteriormente a la Sociedad Teosófica. Ambos difundieron el Budismo Mahayana, fundando la „Eastern Buddhist Society“ y el periódico *The Eastern Buddhist* (1921), donde escribió numerosos artículos, que fueron la base para la publicación de futuros libros. Después de pasar como docente por varias universidades japonesas, recaba en la Universidad de Columbia (Nueva York) de 1951 a 1957. A partir de aquí, comienza a disertar especialmente en torno al budismo zen por diferentes universidades, como la de Oxford, Cambridge, Yale, Harvard, Cornell y Princeton, entre otras. Destacan entre sus numerosas publicaciones: *¿Qué es el Zen?* Madrid, Editorial Losada, 2006; *Introducción al budismo zen*. Buenos Aires, Editorial Kier, 2003; *El Buda de la luz infinita: las enseñanzas del budismo Shin*. Barcelona, Editorial Paidós, 2001; *El ámbito del Zen*. Barcelona, Editorial Paidós, 2000; *El Zen y la cultura japonesa*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996; entre otros.

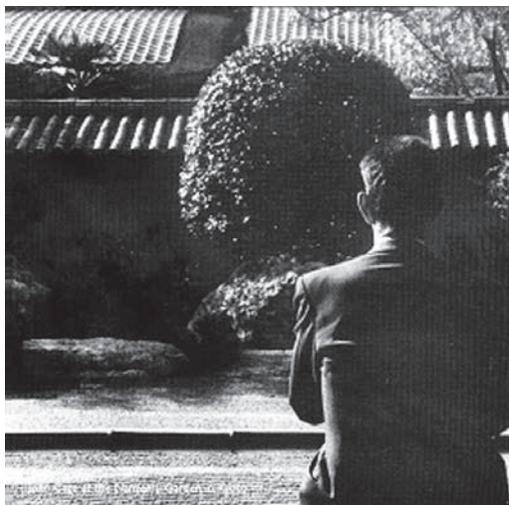


Fig. 3: John Cage meditando en un jardín zen, 1960.

Cage, un alumno de Arnold Schoenberg y amigo de Robert Rauschenberg⁶ y Pierre Boulez, fue desde el comienzo de su carrera musical un dinamizador de la estructura como de la forma compositiva, en base a medios electrónicos, el uso de los procesos del azar, la notación gráfica, elementos tímbricos, que incluían el ruido accidental y uso de elementos extramusicales como generadores de sonido. En relación a esto último, Cage utiliza el concepto Duchampiano de “obra abierta”, lo que significa que el creador debe permitir que todo tipo de acontecimientos externos a la obra interfieran con la propia composición. Para su recreación, hace uso del azar, siendo realizada toda la obra de manera aleatoria, sin la alteración del artista mediante su opinión personal. Para ello, propone de manera directa eliminar la expresividad de la obra, aniquilando la presencia del ego personal⁷, permitiendo que las emociones hacia la obra provengan del exterior, de los propios espectadores. Este aspecto de la música como proceso va a tener su origen en el rechazo de la música tonal.

Otra de sus principales aportaciones fue concebir el silencio, como parte fundamental y productora de toda creación musical, siendo éste un aspecto muy visible del Budismo Zen. Para Daisetz Teitaro Suzuki, “en el funcionamiento de la mente oriental hay algo calmo, quieto, silencioso e imperturbable como si mirara siempre a la eternidad. Sin embargo, esta quietud y este silencio no significan mero ocio o inactividad. No es el silencio del desierto carente de toda vegetación, ni el de un cadáver que ha caído en el sueño eterno y en la desintegración. Es el silencio del –abismo eterno- donde se hunden todos los contrastes y condiciones, es el silencio de Dios quien, absorto profundamente en la contemplación de sus

⁶ En relación a este artista, John Cage le dedicará un extracto titulado “Sobre Rauschenberg, artista y su obra” (pp. 98-108), en CAGE, John: *Silencio*. Madrid, Árdora Ediciones, 2002.

⁷ De acuerdo al budismo zen, la eliminación del ego personal es una de las bases fundamentales para la consecución del satori o iluminación, ya que el ego personal significa limitación para el verdadero desarrollo del alma.

obras pasadas, presentes y futuras está sentado en su trono de unicidad y totalidad absolutas. ” (Teitaro Suzuki, 1960: 49). Igualmente, Cage encuentra esta misma consideración positiva del silencio en Satie y Webern, no apareciendo como ausencia o negación, sino como presencia idéntica del sonido. De este modo, la tarea de Cage será llevar a un extremo el planteamiento de Satie y Webern (Barber, 1985: 19), de ahí que liberado el silencio, el tiempo se convierte en música.

2. PRINCIPALES CONSIDERACIONES BIOGRÁFICAS Y PROFESIONALES DE NAM JUNE PAIK:

Este artista coreano (*Seúl, 1932; †Miami, 2006) comienza a temprana edad a interesarse por el mundo de la música, de hecho, cuando cuenta con catorce años empieza a realizar sus primeros estudios de piano. Posteriormente, en 1950, junto a su familia se ven forzados al exilio, con motivo de la Guerra de Corea. Entre 1953-1956, estudia en la Universidad de Tokio, donde desarrolla estudios multidisciplinarios, como arte, filosofía y música, dando por finalizada esta etapa académica con la realización de una tesis sobre el compositor austriaco Arnold Schoenberg.

Más adelante, en 1956 con la intención de profundizar en la música vanguardista y el mundo del performance se desplaza a Alemania, donde completa su formación en Historia de la Música en la Universidad de Munich y el Conservatorio de Friburgo. En este país, conoce al compositor Karlheinz Stockhausen⁸ y a los artistas conceptuales Joseph Beuys y Wolf Vostell, quedando desde este momento muy inspirado por el arte electrónico.

De 1958 a 1963, trabaja en Colonia en la West German Radio's Studio for Electronic Music. Destaca especialmente su participación en los “Cursos Internacionales de Verano para la Nueva Música”, celebrado en Darmstadt en 1958, lo que le permite adquirir un amplio conocimiento de las posibilidades tecnológicas que se abren para la música desde los nuevos medios. Es aquí donde conoce a John Cage, cuyas ideas tendrán un fuerte calado en Paik, de hecho, el artista coreano le dedica su primer trabajo en 1959, con el título *A Tribute to John Cage*, con grabadoras y pianos, siendo celebrado en la Galerie 22 de Düsseldorf. Este trabajo tecnológico mediante cintas de audio marca la transición entre sus obras-acciones de música-performance y sus primeros experimentos con el televisor y la transformación de la imagen recibida. De la misma manera que distorsiona el sonido de las cintas de audio pregrabadas

8 Karlheinz Stockhausen (*1928; †2007) estuvo casado con la pintora y escultora alemana Mary Bauermeister, una de las impulsoras del arte experimental en Colonia, que daría posteriormente lugar a Fluxus. Stockhausen se caracterizó por alejarse de la tradición de la música clásica al estar influenciado por Messiaen, Edgard Varèse y Anton Webern, así como por el cine y pintores como Piet Mondrian y Paul Klee.

Sus principales apuestas se han centrado en la música atemática, rechazando la técnica de los doce tonos de Schoenberg de la escala cromática, a la vez que componía de manera seriada, en base a un grupo de notas sin repeticiones con un determinado orden. El método seriado se asume en formas armónicas y melódicas. También, empleó la música aleatoria, basada en elementos no estructurados con pautas establecidas, donde lógicamente la improvisación era el motor del desarrollo de estas secuencias no reguladas. El papel predominante de la improvisación se establece en el momento de la creación o en diferentes momentos del desarrollo de la interpretación. Nam June Paik se interesó por su trabajo en la música electroacústica. Esta modalidad musical, basada en sonidos generados electrónicamente y la música concreta, tuvo una de sus principales fuentes de emisión en Colonia, a partir de la década de 1950.

y el uso de pletinas para transformar su contenido, a su vez comenzará a alterar la imagen recibida y previamente grabada.



Fig. 4: Nam June Paik - *A Tribute to John Cage*, 1959.



Fig. 5: Nam June Paik - *A Tribute to John Cage*, 1959.

Igualmente, se familiariza con los planteamientos de George Maciunas, fundador de Fluxus, movimiento artístico al cual luego se uniría el artista. Su participación oficial en este movimiento se produce con su primera exposición individual “Exposition of Music-Electronic Television”, un título que indica su transición de la música a la imagen electrónica. En marzo de 1963, en la Galerie Parnass en Wuppertal (Alemania), sitúa 12 televisores manipulados, que aparecen tumbados con la pantalla hacia arriba o apoyados sobre un costado y con la recepción alterada al instalarse imanes. Igualmente, ubica cuatro pianos preparados, objetos con sonidos mecánicos, numerosas instalaciones de cintas magnetofónicas y discos y la cabeza de un buey. Aquí, se observan las primeras exploraciones artísticas de los mass media con la televisión. Por primera vez, en la historia del arte, se recurría a la televisión como un instrumento para hacer arte, lo que daría nacimiento al video arte. En este sentido, el vídeo aporta una vía nueva a las artes medio ambientales, al happening y a la acción, los cuales se habían agotado en sus posibilidades en la década de 1960. (Paik, 1993: 136).

Paik junto a Beuys y Maciunas se convirtieron en los principales líderes del movimiento Fluxus durante la década de 1960. No obstante, las acciones de Paik no sólo se relacionan con este movimiento, sino con el Lettrisme⁹ y Gutai¹⁰, a la vez que remarca numerosos intereses compartidos con otros artistas, como Allan Kaprow, Yves Klein y Kazuo Shiraga, entre otros, intentando desestabilizar el poder institucional y el concepto de creación artística, al atacar los iconos más representativos de la sociedad de consumo. A pesar de su inclinación por el campo artístico, no ha dejado de lado su faceta como compositor de música de vanguardia, colaborando con profesionales de la talla de Laurie Anderson, Merce Cunningham, David Bowie, John Cage y Peter Gabriel.

Sus relaciones internacionales con Fluxus y la performance, con la cultura de cineastas y con la comunidad artística neoyorquina, le situaron dentro de la emergente y cambiante cultura de los medios audiovisuales de la década de 1960 (Hanhardt, 2001: 109). Aunque nace en Corea, la mayor parte de su vida creativa la pasa en Europa y Estados Unidos y al igual que le ocurre a Paik, muchos trabajos de artistas asiático-norteamericanos se hicieron famosos, después de la 2ª Guerra Mundial, caso de Isamu Noguchi y Yoko Ono.

Destaca la importancia que tiene en la obra de Paik la relación entre la imagen que aparece en la pantalla y la forma misma de los monitores tomados como instalaciones o esculturas. Desde siempre, Paik ha trabajado con distintos materiales y en diversos campos: cintas de vídeo, proyectos de televisión, performances, instalaciones, objetos, técnicas de tratamiento de imágenes y texto. Otro de los factores de su éxito ha sido la habilidad para imaginar el televisor en cualquier posición y presentarlo acompañado de otros medios y materiales.

9 Se trata de un movimiento vanguardista francés, nacido en París a mediados de la década de 1940 por el rumano Isidoro Isou. Este movimiento sitúa sus bases teóricas en Dada y el Surrelismo, de hecho, Isidoro Isou se inspiró en Tristan Tzara y André Breton para crear unas teorías que fueron aplicadas a la poesía, el cine, la pintura y el campo político.

10 Grupo de artistas japoneses especializados en el campo de la happening, que se funda en 1955. Sus principales miembros fueron Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga y Shozo Shimamoto, entre otros. Se caracterizan por un rechazo agresivo al consumismo capitalista, mediante acciones violentas basadas en la ruptura de objetos y la utilización del humo. También, recibieron influencias de Fluxus y de artistas como Joseph Beuys y Wolf Vostell.

También, destacan sus instalaciones interactivas, donde los espectadores manipulaban materiales y experimentan con sonidos, olores y movimientos a través de un contacto interactivo con los objetos preparados por Paik, caso de *Acceso aleatorio* de 1963.

Se interesa por diferentes maneras creativas a la hora de emplear la televisión. Su manipulación electromagnética de la televisión a color le permite adquirir un reconocimiento en los círculos artísticos más experimentales, de ahí que, con la intención de seguir profundizando en la experimentación, decida desplazarse a New York en 1963, donde colabora con la violonchelista clásica Charlotte Moorman, con la intención de combinar video, música y performance. Le atrae especialmente Nueva York, por la diversidad étnica y cultural de sus habitantes. Igualmente, en esta metrópoli, establece conexiones con el ingeniero japonés Shuya Abe y la artista Shigeko Kubota, quien posteriormente se convertirá en su mujer, quienes junto a Charlotte Moorman ayudaron y participaron con instrumental en performances.

El año 1965 fue un momento clave y fundamental, ya que Paik introduce el Portapak, siendo el primer video portátil. A partir de aquí, su trabajo empieza a ser conocido internacionalmente, ya que Paik trabaja con una cámara de video que le permite trasladar sus ideas del reino de la música al de las artes visuales.

Charlotte Moorman sería una fuente de inspiración y apoyo, participando de forma activa en algunas de sus principales obras en vídeo. Por ejemplo, destaca *Ópera Sextronique* de 1967, donde se realiza un striptease musical en el que Moorman se gún tocaba el violonchelo se iba desnudando, lo que provocó el arresto de ambos. Por ejemplo, en *TV Bra for living sculpture* de 1970, el instrumento electrónico se convierte en pieza de vestir para el cuerpo humano de Charlotte Moorman. La propuesta se compone de dos tubos de rayos catódicos que la violonchelista lleva como sujetador. Al emplear la televisión como un sujetador, una de las prendas más íntimas del ser humano, intenta humanizar la electrónica y la tecnología.



Fig. 6: Paik y Charlotte Moorman realizando la versión de John Cage "26'1.1499", 1964.

En 1970-1971, trabajando con el ingeniero Shuya Abe, plantea el uso del “video- sintetizador”, que es usado para procesar y manipular imágenes videográficas, es decir, el uso de una televisión electrónica. Continuó empleando el monitor televisivo como un producto de consumo y una forma de material nuevo para el arte, a modo de escultura, recreando imágenes integradas de video.

Muchas de sus obras se basan en un replanteamiento del video-panel, con virtiendo estos video- paneles convencionales en una espectacular forma de presentar múltiples canales de vídeo, con di versas combinaciones y permutaciones de monitores, caso de *Video tricolor* de 1982. Posteriormente, con *Basel Matriz* de 1997, comienza a utilizar el video-panel a modo de medio compositi vo, ampliando todas las posibilidades de la imagen electrónica transformada.

Durante las décadas de 1970 y 1980, ha trabajado como profesor , dando su apo yo para que otros artistas puedan abordar el potencial de los medios emergentes, siendo reconocida su labor en 1979 al ser nombrado miembro de la Academia Estatal del Arte en Dusseldorf. En sus retrospecti vas, se combinan dibujos, óleos, fotografías de láser , instalaciones de láser , tal y como ocurre en la video-escultura *My Faust*, en el Kunsthau Zurich en 1991.

Paik ha desarrollado un amplio abanico de técnicas de producción de imágenespr esivas, explorando las posibilidades de la imagen pregrababa en cinta de vídeo; las instalaciones de vídeo en circuito cerrado, estableciendo una relación entre la posición y el punto de vista de la cámara y las imágenes captadas por ésta; los diferentes instrumentos que pueden alterar las emisiones de vídeo o televisión, como los imanes, los procesadores de imagen y otras técnicas más modernas de procesamiento de imagen por ordenador . También, destacan sus aportaciones en la instrumentalización del medio, generando un reconocimiento y aprovechamiento del aspecto material de la cámara y la tele visión de numerosos modos. De hecho, Paik reutiliza la televisión como una forma de arte, empleándola como medio de manipulación de la imagen y de representación global.

3. CONEXIONES ENTRE CAGE Y PAIK:

Paik conoce en 1958 en Alemania a John Cage, músico vanguardista, quien estaba profundamente interesado en el budismo zen, con un punto de vista existencial claramente antimaterialista. Su encuentro con Cage fue vital, ya que Cage convencerá a Paik para que oriente su carrera hacia la anguardia artística, dejando de este modo su f acetade pianista clásico. La temprana unión con Cage, Beuys, Maciunas y otros artistas del movimiento Fluxus le dieron la necesaria libertad para introducirse en el arte más experimental desde principios de los años 60. Para muchos de los miembros de Fluxus y de los creadores de la década de 1960, John Cage era el profeta y el guru de la contracultura. De ahí que el artista coreano afirme lo siguiente sobre Cage, Beuys y Allen Ginsberg: “Ellos eran personas perfectas y fiables, que devolvieron una deuda moral y un f avor social. Su comportamiento personal fue tal que podían haber triunfado en cualquier otro campo. Esto está muy lejos de la imagen fugiti va que proyectan” (Paik, en Stooss & Kellein, 1993: 64).

Como afirma Juan Manuel Costa, “en Colonia no sólo encontró la figura del artista-ingeniero, sino un talento de influencia trascendental, a John Cage, su asombrosa música y su e xcitante fusión de los pensamientos Zen y duchampiano.” (Costa, 1989, s/n). Paik fue inspirado desde un principio por este compositor norteamericano, mediante sus teorías, uso de sonidos y ruidos diarios en su música y silencios continuados. En esta línea, son conocidas las felicitaciones que se en vían ambos por la realización de sus trabajos, tal y como ocurre con una carta dirigida a John Cage en 1965, donde se le felicita por su *Variación n° 5*, concierto celebrado en el Lincoln Center de Ne w York, y como respuesta a un anterior reconocimiento en viado por el compositor norteamericano en torno a uno de los trabajos de Paik, respondiendo este último lo siguiente: “vuestra observ ación respecto al trabajo tele visivo es una de los más grandes que yo he recibido.” (Paik, 1993: 181).

La filosofía de Cage queda reflejada en composiciones como *4'33''*, de 1952, cuya partitura consiste en una serie de instrucciones para que el intérprete se siente al piano, lo ante la tapa del teclado y no haga nada hasta pasar el tiempo de duración de la obra, exactamente cuatro minutos y treinta y tres segundos. El espectador no escucha el sonido del piano, ya que este no es tocado, sino un silencio que es entrecortado por el sonido ambiental que se crea en torno a él, mientras está en su asiento. Esta pieza obliga a los espectadores a ser más conscientes respecto a lo que ocurre a su alrededor y observar si se da un proceso imprevisto. Después, en 1968, Cage relacionó tanto el cine sin imágenes como las pinturas sin imágenes de Robert Rauschenberg con su composición *4'33''*.

Esta primera interpretación se realizó a cargo del pianista David Tudor. La pieza es una excusa para que el oyente empiece a ser consciente de los sonidos y ruidos que le rodean. Se trata de un ejercicio que posibilita que el oyente se vuelva más perceptivo hacia todo lo que sucede a su alrededor: los sonidos ambientales y los sonidos naturales del entorno en donde se interpreta la pieza, una especie de espacio para reflexionar de que el silencio es sólo la pérdida de atención a un evento, ya que el sonido es continuo.

Hay varias versiones de *4'33''*, por ejemplo, en la primera de ellas se especifican todos los silencios, que habían sido escritos a partir de procesos de azar con el sistema del “I Ching”¹¹, mientras que en las últimas se especifica la palabra “Tacet” para cada movimiento, cuya duración dentro del total también se estructura con el “I Ching”. La duración total de *4'33''* fue establecida a través de I-Ching. Cage establece que la duración no es estricta, ya que los términos “continuidad, no-continuidad” pueden reducir o alargar temporalmente la pieza. Esta obra “llegó en esa nada en la que tiene cabida el silencio, un silencio cargado con los sonidos que siempre acompañan la ejecución de cualquier obra musical. Explica Cage que el día del estreno, a cargo del pianista David Tudor, se escuchaba, durante el primer movimiento, un viento ligero que llegaba del exterior; mientras transcurría el segundo, las gotas de la lluvia que empezó a caer sobre el tejado, y en el tercer movimiento, el sonido de la gente hablando o marchándose.” (Pardo, 2006: 150). En relación a esta técnica, Cage afirma que en una conferencia de Teitaro Suzuki, al hablar en voz

11 Conocido también como “I King” o “Libro de las Mutaciones”, se trata de un manual adivinatorio y moral chino, de estructura filosófica y cosmogónica, cuyos primeros textos pudieron ser redactados en el 2400 a.C. El texto fue perfeccionado en la Dinastía Chou por redactores confucionistas. Su uso describe la situación presente del consultante y la manera en que se resolverá en el futuro el problema si se asumen actuaciones adecuadas.

baja, se podía oír el ruido de un avión pasando por allí. El maestro zen nunca solía levantar su voz, no siendo repetido lo que la gente había dejado de escuchar, aunque nadie le preguntaba nuevamente sobre lo que estaba planteando. (Cage, 2002: 32).

John Cage se percata que el silencio no existe como tal, ya que durante los silencios musicales en un concierto continúan sucediendo eventos sonoros, como la tos del público, los ruidos en el exterior del auditorio, etc. Como afirma Teitaro Suzuki “Oriente es silencioso, mientras que Occidente es elocuente. Pero el silencio oriental no significa sencillamente ser mudo, y quedarse sin palabras o sin habla. El silencio es, en muchos casos, tan elocuente como las palabras.” (Teitaro Suzuki, 1964: 12). Por lo tanto, la dualidad sonido-silenció es eliminada en un ejercicio zen, trasgrediendo la dualidad con la que estamos acostumbrados a percibir el mundo. Esta visión bipolar desaparece en el pensamiento oriental, así que Cage se sitúa por encima de ésta, generando un nuevo campo para percibir de manera diferente el mundo. Daisetz T. Suzuki afirmaba lo siguiente: “Silencio el dualismo de sujeto y objeto, olvidaos de ambos, trascended el intelecto, libaos del entendimiento y penetrad directamente y con hondura en la identidad de la mente del Buda.” (Teitaro Suzuki, 1960: 61). Igualmente, este pensador toma las siguientes palabras de otro maestro zen, llamado Engo (Yüan-wu): “Digo sí, y no afirmo nada en particular; digo no y tampoco me refiero a algo en particular. Estoy por encima del sí y del no y olvido lo que se gana y lo que se pierde. Hay un estado de pureza absoluta y de total desnudez.” (Engo, en Teitaro Suzuki, 1960: 72). En esta línea, Teitaro Suzuki afirma: “En Occidente sí es sí y no es no; sí nunca puede ser no o viceversa. Oriente hace que el sí se deslice hacia el no y el no hacia el sí; no hay una división precisa entre sí y no. Es la naturaleza de la vida la que es así. Sólo en lógica es inerradicable la división. La lógica fue creada por los hombres para contribuir a las actividades utilitarias.” (Teitaro Suzuki, 1964: 18).

En 1951, Cage visita la cámara acústica de la Universidad de Harvard para obtener una perspectiva del “silencio total”, al llegar allí se perciben dos sonidos: uno agudo y otro grave. Este primero era su sistema nervioso en acción, mientras que el grave era su sangre en circulación. Lo que demuestra que mientras se vive siempre habrá sonidos. (Cage, 2002: 13-14). Esta experiencia representó la imposibilidad de demostrar el “silencio total” mientras se estuviera vivo. En cualquier caso, el sentido del silencio se encamina más hacia una pérdida de atención, siendo éste el abandono de la intención de oír. Según John Cage, “Hay maestros zen que mueren en paz. En paz total”.

Ni un solo movimiento, ni un solo suspiro, ni el menor sonido de sus vísceras o gesto turba por mínimo que sea el escenario de su muerte.

Hay otros maestros que por el contrario se desesperan, gesticulan como poseídos, chillan como cerdos acuchillados y se mean y se cagan como cualquier hijo de vecino.

Ese es el maravilloso camino del zen. Esos comportamientos son perfectas manifestaciones de la Mente y entre estos dos límites se incluye todo un arco iris de matices.

La paradoja —blanco y negro o negro y blanco— es la sangre del zen.

El silencio navega inmerso en esa sangre y Cage es zen como se dice en Nipón.” (Cage, 2002: 279). Esta idea anterior se entrelaza con los términos zen de “continuidad y no-continuidad”, ya que la música se mantiene para el oyente al mostrar atención, pero finaliza en el momento en que se distrae de ella. Si

Cage niega la existencia del silencio, no rechaza el concepto de la nada o el vacío entre los sonidos que hace que no se obstruyan entre sí. El silencio ha sido una de las facetas relacionadas por John Cage con la vacuidad del budismo zen.



Fig. 7: Nam June Paik - *TV Clock*, 1963.

También, Paik hace uso del silencio en numerosos trabajos, como en *TV Clock* de 1963, donde se observan 24 televisiones manipuladas a color. A la vez que se siente el silencio, nuevamente entrecortado por las propias circunstancias momentáneas del espectador se muestran unas líneas semejantes a saetas de reloj. De acuerdo, a John G. Hanhardt, esta obra “trata del tiempo a la manera de una serie de momentos discretos en monitores individuales que comprimen la imagen de video en una línea horizontal. La secuencia de 24 monitores en *TV Clock* representaba el movimiento del tiempo a través del espacio de la instalación como momentos estáticos discretos.” (Hanhardt, 2000: 103).

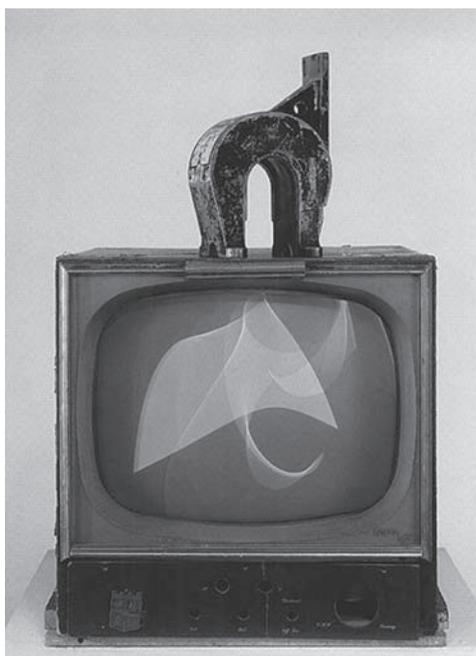


Fig. 8: Nam June Paik - *Magnet TV*, 1965.

Nuevamente, en *Magnet TV* de 1965, encontramos una tele visión en blanco y negro, con un imán y el silencio. En este trabajo, se aborda una TV participativa, donde el espectador puede deformar la imagen catódica mediante imágenes dispuestas al efecto. Estos juegos interactivos también se habían dado anteriormente en *Participation TV* de 1963, con un tratamiento sofisticado de los medios, en donde las interacciones con la tecnología muestran nuevas experiencias visuales. En este último trabajo, el espectador puede hablar por un micrófono, siendo los sonidos los que transforman las imágenes en la pantalla, de esta manera, se transgrede el contexto consumista y se altera la relación sujeto-objeto, es decir, la conexión TV-espectador.

Resulta evidente anotar que la música de Cage queda claramente influenciada por la filosofía oriental, particularmente por el budismo zen, de ahí que se base más en borrar las impresiones del mundo que en crear impresiones, defendiendo que la música compuesta de melodías tiene el mismo valor que el sonido dedicado por nosotros como ruidos. Este aspecto, entre otros, influyeron a Paik, cuyas video-imágenes se definen como atributos de trabajos tradicionales que no impresionan a la audiencia, sino que sugieren condiciones variables. La audiencia se encuentra con las imágenes, ya que se procesan más que auto-impresionarse a sí mismas con otras imágenes. Cage como occidental inventa cosas nuevas y a la vez como oriental nos invita a la contemplación y percepción sonora. Ambas actitudes son una mezcla entre occidente y oriente.

Cage se divertía poniendo al público ante el no-sentido de la existencia, al igual que el maestro zen obliga al discípulo a reflexionar sobre el “kōan”, la adivinanza sin solución de la cual parte la derrota de la inteligencia y la iluminación. (Barber, 1985: 46). De hecho, el objetivo de Cage era encontrar en lo cotidiano una simplicidad que nutriera su mente. Esta visión minimalista también cala en el pensamiento de Paik, lo que le llevará a la realización de temas minimalistas y deconstructivistas, que se hacen precursores de los habituales videos musicales. No obstante, lo más relevante de esta relación es que Paik se acerca al budismo mediante el compositor norteamericano. El artista coreano escribe lo siguiente sobre Cage en una carta fechada el 8 de enero de 1972: “John Cage se había asiaticado más que cualquier otro asiático.” (Paik, sin año: 12).

Este último solía impulsar en diversas conversaciones con sus compañeros el tema del budismo zen. Para Edith Decker, contrariamente al Japón, el budismo en Corea realmente no ha marcado jamás la sociedad y la forma de vida, pero el chamanismo sí tuvo un papel relevante. (Decker, 1993: 245). Curiosamente, de acuerdo a este autor, Paik no tiene mucha afinidad con el budismo (Decker, 1993: 245), interesándose más por la filosofía budista dentro de la cultura occidental, y especialmente a raíz de conocer a John Cage.

Como bien afirma Calvin Tomkins en el periódico *The New Yorker*, en el año 1975: “Paik intentó aprender algo sobre música y religión oriental, ninguna de las cuales le habían interesado hasta que se encontró con Cage.” (Calvin, 1975: 48). Igualmente, mediante el compositor norteamericano, Paik se adentra en la literatura de Daisetz Teitaro Suzuki, maestro zen muy estimado por Cage y embajador del budismo zen en el mundo occidental. No sólo lee sus escritos, sino textos chinos e indios.

Ante la pregunta si era un budista, Paik llegó a contestar lo siguiente: “Como soy amigo de John Cage, la gente tiende a verme como un monje zen . . . No soy un seguidor del Zen, pero reaccionó ante

el Zen de la misma manera que reaccionó ante Johann Sebastian Bach.” (Paik, en Bussmann & Matzner, 1993: s/n).

Algunas de sus obras relacionadas con la filosofía de Cage han sido *A Tribute to John Cage*, de 1959, donde más allá de las acciones patentes, incluye juguetes, cajas de hojalata llenas de piedras, huevos, cristales rotos, una gallina viva y una motocicleta. En *Estudio para pianoforte* de 1960, Nam June Paik baja al escenario, corta la corbata de Cage con unas tijeras y pinta a éste y al compositor David Tudor con espuma de afeitar, una acción que recuerda *Cut Piece*, de 1964, donde Yoko Ono se sienta en un escenario, invitando a los espectadores a que le corten la ropa. Paik, en la época de Fluxus, solía realizar acciones improvisadas, donde se subvierten los protocolos escénicos tradicionales y se fomenta la anarquía a través de gestos concretos, como *Festum Fluxorum*, de 1963.



Fig. 9: Nam June Paik – *Festum Fluxorum*, 1963.

Por otra parte, Cage fue uno de los iniciadores del “Happening” cuando en 1952 realiza un evento en Black Mountain College, con una serie de actividades desconectadas unas de otras, al encontrarse una persona bailando, otra tocando el piano, otra recitando, etc. En esta primera propuesta, queda clara su intención de involucrar al espectador a través de su filosofía de la “no intención”, es decir, lo que sucede está abandonado al azar, no pretendiéndose comunicar algo determinado.



Fig. 10: John Cage en un Happening, 1952.

John Cage aparece asiduamente, junto a Cunningham y Charlotte Moorman, en los videos de Paik, cuya estilo ecléctico y de alto voltaje incluido el rock & roll inspiró a MTV. Igualmente, sus videos incluían a críticos del arte como Russell O’Conner, Gregory Battcock, Allan Kaprow y la video artista Shigeo Kubota, su compañera artística. Por ejemplo, en *Electronic Fables* de 1966, uno de los primeros experimentos de Paik con la manipulación de la imagen electrónica, anteriores a su invención del Paik/Abe Video Synthesizer, se pueden observar aspectos anecdóticos de John Cage.

De la misma manera que Duchamp concibe que todo objeto puede ser un material para la obra de arte, Cage cree que todo sonido tiene el mismo valor. Por otra parte y en una referencia notablemente duchampiana, Paik considera que cada condición en la vida de los hombres puede ser arte en sí mismo. En la propuesta de Cage, hay un evidente componente duchampiano, al no querer generar sonidos preconcebidos y permitir que sonidos ya hechos llenen este nuevo espacio. De hecho, trabaja en la “no-intención”, es decir, el compositor no propone temas compositivos, sino que indaga (a través del azar) sobre los posibles sonidos que se generan exteriormente a la pieza, de ahí que se utilicen procesos de azar a través de monedas del “I Ching”, caso de *Music of Changes for Piano* (Cage, 2002: 25-26), de 1951. También, se introducen métodos al azar en *Imaginary Landscape n° 4*, de 1951, entre otros.

El uso del “I Ching” será constante en la realización de operaciones aleatorias y a la hora de conseguir esquemas matemáticos que había empleado anteriormente y que eran susceptibles de ser aplicados a cualquier faceta artística o musical. (González Orbegozo, 2006: 19). Incluso computeriza este oráculo, siendo su consulta más fácil y con menos requerimiento temporal. Sobre este método, comentó lo siguiente: “Un día me di cuenta de que el *I Ching* era una posible manera de escribir música. Esto dio lugar a la *Música de los Cambios* (1951-1952), con un proceso de composición que cambiaba desde la realización de opciones hasta la del desarrollo de las pre guntas. Las cuestiones eran detalladas en todos los aspectos de la pieza musical de una manera tan complicada y minuciosa como se podía” (Paik, 1996: 153). En otro momento, también anotó lo siguiente en referencia a los métodos del “I Ching”: “Estos son empleados en la música que escribí alrededor de 1952, la *Música de los Cambios*, para localizar puntos específicos en el tiempo, sonidos con puntos específicos..... Hay muchas posibilidades. Por lo tanto, los números, aunque especifican algo, no especifican – ahora en la música que escribo no especifican nada que podamos concebir como algo repetible.” (Cage, 1996: 235). Igualmente, en la propuesta titulada “I-Ching/Et-Ching”, de Nam June Paik, de 1984, se hace uso de una serie de parámetros sobre la pantalla de la televisión, tanto en forma como en contenido, en referencia a las operaciones aleatorias de este sistema chino.



Fig. 11: Nam June Paik - *I-Ching/Et-Ching*, 1984.

Para Dieter Ronte, “Paik ofrece a sus espectadores y audiencia, sus recipientes de participación activa, instrumentos musicales que pueden producirse por si mismos. En un entorno museístico, esto está obligado a ser llamado la destrucción del objeto. El propio piano de Paik es una reminiscencia del piano preparado por John Cage. Este modificó el instrumento para ampliar su función, redefinir su potencial sonoro. Paik considera el piano mercedamente un objeto, ya que su música no es tocada necesariamente sólo sobre teclas. Para Paik, un coreano, el piano no es parte de su tradición cultural. Su intención es hacer música para enriquecer a Dada, añadiendo efectos musicales, para

lo cual construyó instrumentos especiales y rechazó la noción convencional de una realización musical. Más bien, demostró la destrucción, hizo sexo y la música fue parte de los happenings, y también dirigió la agresión contra los instrumentos musicales (un maestro zen suele golpear simbólicamente sobre la cabeza de los estudiantes para alumbrarles cuando estos hablan sobre el Tao). Paik provocó a sus audiencias, pero también les relacionó con sus happenings: humanizó la electrónica para estimular la fantasía del espectador y produjo una comunicación pura y no comercial del arte. Paik cruzó fronteras, manipuló el sonido electrónico, visualizó procesos, etc. ” (Ronte, 1982: 74). Ciertamente, Paik ataca al piano y con este la tradición musical que lo representa, asustando incluso a Cage en el proceso; para arremeter después contra el aparato de televisión en diversos performances. Posteriormente, Paik pasó a coleccionar aparatos clásicos de TV, usándolos para crear monumentos humanos.

En *Global Grove* de 1973, Paik trabaja a modo de collage las imágenes de sus colaboradores vanguardistas John Cage, Allen Ginsberg y Merce Cunningham. El trabajo se presenta como una clase de pieza maestra videográfica, una extravagancia multicolor y rítmica, siendo además un manifiesto sobre la comunicación global en un mundo saturado por los mass-media. Por ejemplo, se observan en este collage electrónico, que invierte y deforma los habituales lenguajes de la televisión, junto con el uso de los siguientes elementos: anuncios comerciales de Pepsi, tomados de la televisión japonesa, que se yuxtaponen a performances de artistas de vanguardia como Merce Cunningham y el colectivo Living Theatre; la música pop de Mitch Ryder & The Detroit Wheels; la lectura de una conferencia de John Cage; cantos y sonidos de tambores tradicionales americanos; cantos budistas y sonidos de cimbales por el poeta Allen Ginsberg; los performances televisivos de violonchelo de Charlotte Moorman; y danza tradicional con tambores coreanos. Se trata de un amplio espectro de información a través de un bricolaje de efectos ópticos y sensoriales. Este bricolaje de Paik lo retoma de Cage, quien convierte al intérprete en un montador, en un especialista de “bricolage” instrumental, que prepara cada uno de los sonidos-timbres de su instrumento. Se pasa del compositor y la partitura al intérprete-manipulador. (Barber, 1985: 20).

Igualmente, en *Two Channel Music Tape: Spring/Fall*, creado en 1986 por Paik y Garrin, tratado con dos canales simultáneos de video en dos monitores, se presenta otro collage visual formado por capas densas y ricamente texturizadas, donde se observan imágenes repetidas de Joseph Beuys y Julien Beck, vislumbres de John Cage y Laurie Anderson e imágenes emblemáticas de los primeros trabajos de Paik. Otras apariciones de este compositor norteamericano se producen en *Good Morning Mr. Orwell*, de 1984, un enlace en vivo entre Nueva York y París, donde también aparecen Salvador Dalí, Laurie Anderson y Joseph Beuys, entre otros.



Fig. 12: Nam June Paik - *Piano Piece*, 1992.

Un año después del fallecimiento de Cage en 1992, Paik hizo en su honor *Piano Piece*, donde se da una disposición inusual de objetos, con 13 monitores, videocámaras montadas en trípodes y un piano, entre otros objetos. En este trabajo cuidadosamente orquestado, un programa informático, realizado por Richard Titlebaum, reproduce la música de Cage sobre el piano, apareciendo la imagen del compositor en cuatro monitores centrales en la parte superior. Alternándose con las manos y la cabeza de Paik, están las imágenes de su amigo Cage y del coreógrafo Merce Cunningham, con imágenes de bebés aparentemente sin relación. Este empleo inusual del piano resulta apropiado como homenaje a Cage, cuyos experimentos se realizaron con pianos alterados y preparados.

En una de sus últimas entrevistas, concedida a Tilman Baumgärtel, anunció su proyecto de construir en el 2012, año del centenario del nacimiento del gran artista americano, una “catedral de láser” en el PS1 Contemporary Art Center de Nueva York, desde la que se pudiera emitir la música de Cage a todo el mundo.

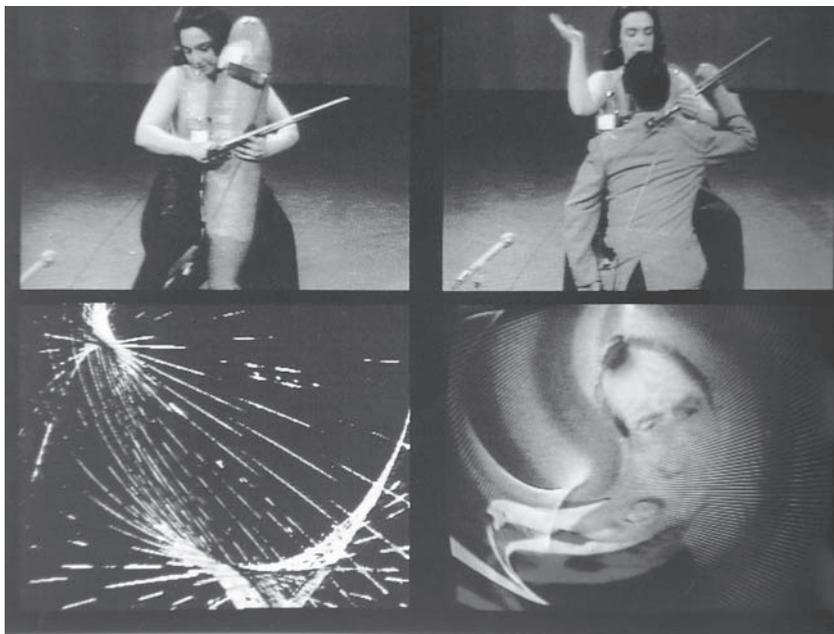


Fig. 13: Nam June Paik - *Global Grove*, 1973.

El artista coreano desarrolló con Cage el concepto de música en acción, donde un concierto de cuerdas pueda perfectamente combinarse con el ruido de las hélices de un helicóptero o con llantos de bebés. Un trabajo en esta línea fue *0'0''*, de 1962, donde se cortan unos v vegetales, que son introducidos en una licuadora, siendo bebido posteriormente su zumo. Los sonidos de todas estas acciones fueron amplificados y reproducidos en un auditorio.

REFERENCIAS:

- CAGE, John: “Cage’s Loft, New York City. October 21-23, 1991. John Cage and Joan Retallack”, en RETALLACK, Joan (ed.): *John Cage in Conversation with Joan Retallack. Musicage. Cage Muses on Words, Art, Music*. London, Wesleyan University Press, 1996.
- CAGE, John: *Silencio*. Madrid, Árdora Ediciones, 2002.
- TOMKINS, Calvin: “Profiles: Video Visionary”, en *The New Yorker*, 5 de mayo, 1975.
- COSTA, Juan Manuel: *tv Paik*. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1989.
- DECKER, Edith: “Introduction”, en PAIK, Nam June: *Duc Cheval à Christo et autres écrits* Bruselas, Editions Lebeer Hossmann, 1993.
- GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta: “Sobre John Cage”, en vv.AA.: *John Cage. Essay. Obra musical. La Casa Encendida*. Madrid, Caja Madrid, 2006.

- HANHARDT, John G.: *Los mundos de Nam June Paik*. Bilbao, Museo Guggenheim, 2001.
- PAIK, Nam June: *Duc Cheval à Christo et autres écrits*. Bruselas, Editions Lebeer Hossmann, 1993.
- PAIK, Nam June: “A Conversation with Nam June Paik”. Entrevista de David Ross, en S TOOSS, Toni & KELLEIN, Thomas (ed.). *Nam June Paik: Video Time - Video Space* Nueva York, Harry N. Abrams, 1993.
- PAIK, Nam June: “Interview, 1992”. Entrevista de Otto Hahn, en BUSSMANN, Klaus & MATZNER, Florian (ed.). *Nam June Paik. Eine Datenbank*, h171. Presentado en la Bienal de Venecia XLV Exposición Internacional de Arte. Pabellón Alemán, 1993.
- PAIK, Nam June: “Paik/Abe Video Synthesizer (Keyer & Colorizer) & Scan Modulator (a.k.a. “the Wobbulator””, en: http://www.aec.at/en/archiv_files/19922/E1992b_126.pdf [Consultado el 11.10.2008].
- PARDO, Carmen: “Desde la ventana de un tren”, en VV.AA.: *John Cage. Essay. Obra musical. La Casa Encendida*. Madrid, Caja Madrid, 2006.
- RONTE, Dieter: “Nam June Paik’s Early Works in Vienna”, en VV.AA.: *Nam June Paik*. Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1982.
- TEITARO SUZUKI, Daisetz: *Introducción al Budismo Zen*. Buenos Aires, Ediciones Mondouvo, 1960.
- TEITARO SUZUKI, Daisetz: *Budismo zen y psicoanálisis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

Recibido: 03/12/2008

Aceptado: 10/07/2009

