

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

DANIEL DA SILVA VAZ

**NAM JUNE PAIK, TECNOLOGIA E EXPERIMENTAÇÃO:**  
UM OLHAR SOBRE OS ELEMENTOS TECNOLÓGICOS NA ARTE DE PAIK

São Luís

2026

DANIEL DA SILVA VAZ

**NAM JUNE PAIK, TECNOLOGIA E EXPERIMENTAÇÃO:**

UM OLHAR SOBRE OS ELEMENTOS TECNOLÓGICOS NA ARTE DE PAIK

Monografia apresentada ao curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Orientador(a): Mariana Estellita Lins Silva

São Luís

2026

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Vaz, Daniel da Silva.

Nam June Paik, tecnologia e experimentação : um olhar sobre os elementos tecnológicos na arte de Paik / Daniel da Silva Vaz. - 2026.

1 f.

Orientador(a): Mariana Estellita Lins Silva.  
Monografia (Graduação) - Curso de Artes Visuais,  
Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2026.

1. Nam June Paik. 2. Tecnologia. 3. Videoarte. I.  
Silva, Mariana Estellita Lins. II. Título.

DANIEL DA SILVA VAZ

**NAM JUNE PAIK, TECNOLOGIA E EXPERIMENTAÇÃO:**  
**UM OLHAR SOBRE OS ELEMENTOS TECNOLÓGICOS**

Monografia apresentada ao curso de Artes Visuais  
da Universidade Federal do Maranhão como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Licenciado em Artes Visuais.

Aprovada em: 19/01/2026

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profa. Dra. Mariana Estellita Lins Silva (Orientador)

Universidade Federal do Maranhão

---

Prof. Me. José Raimundo Araújo Júnior

Universidade Federal do Maranhão

---

Prof. Dr. Mateus Alves Silva

Universidade Federal do Maranhão

## **AGRADECIMENTOS**

Àquele que é a minha força e inspiração, Deus, agradeço por ter me guiado e sustentado ao longo desta jornada. Sem Ele certamente não conseguiria.

À minha família, que sempre me apoiou e incentivou, mesmo nos momentos mais desafiadores. Obrigado por seu amor e dedicação.

Aos meus amigos, alguns de infância e outros Deus colocou mais tarde na minha vida. Yuri, Alan e Daniel, que estiveram ao meu lado durante todos os altos e baixos. Sua amizade e apoio foram fundamentais para mim.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho, agradeço do fundo do meu coração.

Que este trabalho seja um reflexo da gratidão que sinto por todos vocês.

*“A insatisfação perpétua é a perpétua  
evolução.*

*É o mérito principal da minha televisão  
experimental”*

*(Nam June Paik)*

## RESUMO

O seguinte trabalho analisa a vida e obra de Nam June Paik, um artista pioneiro na videoarte. Ele integra a tecnologia às artes visuais, transformando a televisão em um meio artístico inovador. O trabalho é dividido em três partes, na primeira parte é destacada a vida e obra de Paik, e também sua influência no movimento Fluxus e seu trabalho com John Cage. Paik é conhecido por obras como "TV Magnet", "TV Bra for Living Sculpture", e "Electronic Superhighway", que exploram a interseção entre arte e tecnologia. Na segunda parte, é feita uma análise que aborda como Paik subverte o uso tradicional da televisão, vemos também seu modo de pensar durante seu processo de criação, além do uso da tecnologia como ferramenta crítica e de comunicação cultural através da linguagem da videoarte. E por fim, na terceira parte, concluímos com ideias gerais a respeito da linguagem usada por Paik, levantando seus pontos de destaque como precursor de uma linguagem tão abrangente. O trabalho ressalta seu legado na videoarte e a constante busca por inovação na arte contemporânea.

Palavra-chave: Nam June Paik, tecnologia, videoarte.

## **ABSTRACT**

The following work analyzes the life and work of Nam June Paik, a pioneering artist in video art. He integrates technology into the visual arts, transforming television into an innovative artistic medium. The work is divided into three parts, the first part highlights Paik's life and work, as well as his influence on the Fluxus movement and his work with John Cage. Paik is known for works such as "TV Magnet", "TV Bra for Living Sculpture", and "Electronic Superhighway", which explore the intersection between art and technology. In the second part, an analysis is made that addresses how Paik subverts the traditional use of television, we also see his way of thinking during his creation process, in addition to the use of technology as a critical and cultural communication tool through the language of video art. And finally, in the third part, we conclude with general ideas about the language used by Paik, raising his highlights as a precursor of such a comprehensive language. The work highlights his legacy in video art and the constant search for innovation in contemporary art.

Keywords: Nam June Paik, technology, video art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - John Cage e o Piano preparado.....	17
Figura 2 - <i>Eu gosto da América e a América gosta de mim</i> .....	20
Figura 3 - <i>Apas de loup</i> .....	21
Figura 4 - Portapak.....	25
Figura 5 - <i>TV-Bra for Living Sculpture</i> .....	27
Figura 6 - <i>TV Cello</i> .....	28
Figura 7 - <i>Global Groove</i> de Nam June Paik.....	29
Figura 8 - Captura da ligação de <i>Good Morning, Mr. Orwell</i> com Salvador Dali ao fundo de Nam June Paik.....	30
Figura 9 - Séries de capturas da ligação de <i>Good Morning, Mr. Orwell</i> de Nam June Paik.....	31
Figura 10 - Vista da instalação de <i>The More, The Better</i> .....	32
Figura 11 - <i>Capela Sistina</i> .....	33
Figura 12 - <i>Eletronic superhighway: Continental US, Alaska, Hawai</i> .....	34
Figura 13 - <i>Zen for Head</i> .....	36
Figura 14 - <i>TV Magnet</i> .....	38
Figura 15 - Captura representando o <i>Exploding Plastic Inevitable</i> .....	42
Figura 16 - <i>Ubo Roi</i> .....	44
Figura 17 - <i>Sun in Your Head</i> .....	45

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2 CONHECENDO NAM JUNE PAIK.....</b>	<b>13</b>
<b>2.1 A relação com as propostas de John Cage .....</b>	<b>15</b>
<b>2.2 O amigo Joseph Beuys .....</b>	<b>18</b>
<b>2.3 As Influências de Karlheinz Stockhausen.....</b>	<b>21</b>
<b>3 PAIK E SUAS OBRAS .....</b>	<b>23</b>
<b>3.1 Linguagem da Arte Contemporânea de Nam June Paik.....</b>	<b>35</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>47</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>49</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Nam June Paik (1932-2006) foi um artista sul coreano que revolucionou a arte contemporânea com sua abordagem inovadora com a tecnologia e experimentação. Considerado um dos pioneiros da arte eletrônica e videoarte, Paik explorou novos métodos de criar através da tecnologia como ferramenta artística.

A carreira de Paik, é abordada na primeira parte deste trabalho, e iniciou-se na década de 1960, quando ele começou a experimentar com música e arte eletrônica. Sua primeira exposição individual, "Exposição de Arte Eletrônica", ocorreu em 1963, em Wuppertal, Alemanha. Nessa época, Paik já demonstrava interesse pela relação entre tecnologia e arte, utilizando equipamentos eletrônicos para criar instalações interativas.

A influência de Paik na arte contemporânea é inegável. Seu trabalho inspirou gerações de artistas. Além disso, sua abordagem com a tecnologia como ferramenta artística ajudou a estabelecer a arte eletrônica e videoarte como linguagem artística.

Em suma, Nam June Paik foi um visionário que revolucionou a arte contemporânea como precursor da videoarte e da videoinstalação. Suas obras continuam a inspirar artistas e pesquisadores, demonstrando a importância da experimentação e da inovação na arte. Além disso, suas obras apresentaram elementos que evocam suas origens para compor seus trabalhos nesta nova linguagem que ele ajudou a construir.

Na segunda parte deste trabalho veremos o modo de criação de Paik e sua linguagem, a vídeo arte e vídeo instalação. Portanto, a sua forma de usar a tecnologia como elemento diferencial. Seu trabalho pioneiro no uso de dispositivos eletrônicos e mídia digital ajudaram a criar o caminho para a arte contemporânea que conhecemos hoje, e este caminho, talvez, tenha sido usado também por Paik como uma forma de aproximar diferentes culturas, como a de sua raiz oriental e a ocidental (eurocêntrica) por meio da arte.

As obras de Paik, além das partes que envolvem a tecnologia, por vezes, trazem alguma característica oriental, ligada a cultura da Coreia do Sul. Como por exemplo, em 1963, na sua primeira exposição de arte a “*Exposition of Music, Electronic Television*” (Exposição de Música, Televisão Eletrônica) em Wuppertal, Alemanha. Nesta ocasião, Paik usa a cabeça de um boi logo na entrada da exposição. Usada como símbolo, remete às celebrações sul-coreanas, neste caso ao ritual chamado “gut” segundo a revista digital, Korea JoongAng Daily (2023). E nas palavras da revista:

Paik sempre foi fascinado pelo xamanismo. Desde o início, ele introduziu a tradição xamânica coreana na videoarte. Durante sua primeira exposição individual em 1963, intitulada "Exposição de Música: Televisão Eletrônica", na Galerie Parnass em Wuppertal, Alemanha, ele pendurou uma cabeça de touro sangrando sob a entrada principal da galeria. A cabeça de touro, na tradição coreana, simboliza a fronteira entre

o mundo secular e o mundo sagrado. Ele descreveu sua exposição como uma espécie de gut (invocação), convocando os deuses que habitam o Monte Parnaso, nas proximidades. (Seung-hye, 2023, s. p. tradução nossa)

Outro momento, é na obra “*Zen for head*” (1961) Paik fez um registro de seus gestos das mãos e cabeça com tinta em um papel fazendo alusão a composição a *Composição 1960#10 de La Monte Young para Bob Morris* (1960). Ambos os momentos falarei mais à frente. Essa inserção de elementos que remetem a cultura oriental se mescla à ferramenta marcante de Paik, a televisão. A televisão é um símbolo da cultura de massa e remete a comunicação e em parte das obras apresentadas neste trabalho a televisão será usada como uma ferramenta de aproximação entre espectadores de diferentes lugares. Veremos isso por meio da linha do tempo preparada para acompanharmos o uso do televisor pelas mãos de Paik, além disso a análise de uma obra chamada, TV Magnet, na qual veremos as ideias do próprio Paik ao construí-la. Dessa forma, mostrando as possibilidades pelo uso da tecnologia, subvertendo a função do objeto, no caso o televisor para apresentar as suas ideias. E acompanharemos, como esse uso do televisor diferente da sua função principal aconteceu pelas mãos de Paik em sua trajetória tomando como base os críticos, Lucy Lippard e John Chandler em “A desmaterialização da arte”, junto a estes também a crítica, Cristina Freire em “A arte conceitual” para complementar o contexto do uso desse televisor. Acompanharemos também a mestra em sociologia, Carolina Monteiro Alves em “A ressignificação em Nam June Paik” mostrando que a subversão da função do objeto não é algo superficial, e que subverte também tudo o que acompanha esse televisor. Levando em conta como Paik cria sua obra no qual ele próprio explica os conceitos que ele usou nesse processo por meio do catálogo do curador John Hendricks chamado, “O que é Fluxus? O que não é! O porquê”.

Paik mostra por meio de suas obras a tentativa de aproximar diferentes lugares e consegue trabalhar este ponto sem perder sua coerência com o uso da televisão e isso deve ser lembrado, dada a devida importância e relevância sendo este um dos objetivos deste trabalho. Além disso, Paik subverte o uso tradicional da televisão, e por análise veremos seu modo de pensar, a respeito de seu processo de criação, além do uso da tecnologia como ferramenta crítica e de comunicação cultural através da linguagem da videoarte e vídeo instalação. Este trabalho ressalta seu legado na videoarte e na videoinstalação e a constante busca por inovação na arte contemporânea. Sua habilidade em dar uma nova função para o objeto, ajuda a mudar a visão em relação a televisão e também a todo o meio que a acompanha.

## 2 CONHECENDO NAM JUNE PAIK

Nam June Paik foi um artista muito ativo no mundo da arte onde suas obras se desdobravam em diferentes linguagens e se destacou principalmente na videoarte e videoinstalação, que mesmo para sua época com artistas inovadores foi igualmente importante. Além disso, não tinha medo de falar o que pensava e provavelmente irritou alguns artistas como quando disse “A arte é apenas uma fraude. Você apenas tem que fazer algo que ninguém mais fez antes” (Koream Journal, 2006).

Escolhi falar sobre Paik porque para mim era notório a cada dia em contato com a arte, seja no curso ou por outros meios, que ela nos é apresentada de forma eurocentralizada vinda de olhares que reuniram conhecimentos passados desta visão eurocentrada, onde o lado oriental não tem uma grande visibilidade, ou ao que parece pelo menos não na mesma medida.

Acredito que por estarmos tão imersos buscando entender as nuances do que nos é apresentado no mundo da arte eurocentrada, não é comum buscar entender porque a arte oriental aparentemente tem uma visibilidade menor, logo por isso não falamos sobre isso em nosso dia a dia, e sendo isso verdade, é bem curioso essa falta de interesse.

A ideia de buscar entender por que isso acontece se maturou na minha mente, pensei no porquê da limitação em relação a arte oriental. Será tão diferente da arte eurocêntrica? Seriam os valores artísticos tão diferentes? Ou somente temos tanto o que falar que nos falta tempo para pesquisar essa arte? Algumas vezes pensei ser imposta toda esta situação, provavelmente por motivos políticos, da ausência de mais textos, artigos, ou seja, qual for o tipo de trabalho em relação a arte oriental, mas de uma forma tão pacífica e rotineira que nem se percebeu.

Como foi muito mais fácil conhecer o lado eurocêntrico, acreditei que isso aconteceu com muitos outros pesquisadores também, e me fez pensar. O ensino da arte sempre tomou o viés europeu no Brasil, obviamente, visto que somos um país colonizado. O que foi adquirido como conhecimento da arte e o seu desenvolvimento com o passar dos anos, como nos é ensinado nos diferentes níveis de ensino, nos condiciona normalmente a trabalhar continuamente pela ótica eurocentralizada, sem cogitar a arte oriental. Encontramos o primeiro problema.

A curiosidade me venceu, busquei pesquisar pela arte oriental. E antes mesmo desta pesquisa estava a fundo em zen budismo e arte, pra entender os conceitos dentro da arte oriental, seja visual, marcial, contemporânea, cênica ou qualquer outra para que assim obtivesse mais clareza sobre o que buscava, tentando sempre encontrar um ponto em que se ligam em seu âmbito oriental e que também se diferenciam da arte eurocêntrica. Contudo, pela complexidade da mesma precisei optar por mudar e trabalha-la em outro momento.

A arte é produto da sociedade e dos seus diferentes desdobramentos, como o contexto histórico, e desta forma, a arte oriental vai ter características ligadas ao oriente que naturalmente se diferenciam da europeia. O conceito de oriente e ocidente são conceitos antigos vindos e definidos pelo Império romano com o objetivo de divisão de territórios. São palavras que vem do latim, sendo ocidente uma palavra referente a “sol poente”, “onde o sol se põe”, já oriente se refere a “onde o sol nasce”. O termo “a terra do sol nascente” se referindo ao Japão tem essa relação. O termo “ocidental” também deixa de ser usado frequentemente quando em contexto de cultura, dando lugar a palavra “eurocêntrica”, “eurocentralizada” para se falar sobre costumes e demais características de determinada região. Levando em conta toda a bagagem de culturas diferentes tanto eurocêntrica quanto oriental, sabendo que cada país possui costumes diversos e também para não perder o foco deste trabalho darei ênfase na cultura sul-coreana em alguns aspectos e do zen budismo que também faz parte da cultura oriental.

Conhecendo Paik, percebi que em suas obras ele busca sempre colocar um pouco de suas origens, se olharmos de forma atenta sempre é visto uma característica oriental, ou em algumas vezes nem se precisa de um olhar mais preocupado, como veremos na obra a seguir. Como por exemplo, em 1963, na Alemanha quando estava em sua primeira exposição de arte a “*Exposition of Music, Electronic Television*” (Exposição de Música, Televisão Eletrônica). Onde Paik colocou uma cabeça de boi logo na entrada como um dos elementos de seu trabalho. Esta figura do boi, para a cultura asiática é ligado às celebrações de festivais na Coreia do Sul (Revista Koreain, 2021, n. p.). Celebrando, trazendo memória e identidade à sua primeira exposição. E nas palavras originais da revista:

Sua primeira exposição de arte ocorreu na Alemanha, em 1963, e é chamada “*Exposition of Music – Electronic Television*” (Exposição de Música – Televisão Eletrônica). Nessa exposição, ele criou diferentes sons para diferentes espaços, sendo ao todo 20 sons espalhados por três andares. Um manequim destruído em uma banheira, instrumentos clássicos deformados e construídos com objetos inusitados e uma cabeça de boi na porta de entrada são alguns dos elementos que simbolizam a crítica à crença da arte europeia como a boa e clássica arte. No pôster de convite para a exibição, as letras em caixa alta formam a palavra EXPEL, que significa “expulsar”. Nam June Paik buscava expulsar as ideias de arte convencional. Assim como o manequim na banheira, a arte até então conhecida estava morta aos seus olhos. Ele buscava também integrar elementos da cultura coreana a sua trajetória. Um dos elementos mais marcantes foi a cabeça de boi pendurada na entrada, um símbolo para culturas asiáticas no geral e ligado à celebração de festivais na Coreia do Sul (Pollo, 2021, n. p.)

Para iniciar este trabalho, iremos nos aprofundar neste primeiro momento em conhecer quem foi Nam June Paik. Vamos conhecer agora um pouco de suas origens, sua trajetória, suas inspirações e motivações. E acompanharemos alguns acontecimentos segundo o museu

localizado em Yongin, Coréia do Sul, chamado, Nam June Paik Art Center e também, Letícia da Motta Ramos Mendonça da Escola de Comunicação Social, ECO/UFRJ (2013).

De acordo com o Nam June Paik Art Center (s. d.), Nam June Paik (1932-2006) foi um artista coreano que morou nos Estados Unidos. Nascido em Seul em 1932, Nam June Paik, já bem cedo, passou sua vida em diferentes lugares, como vamos ver. Parte de seu ensino médio foi feito em Seul, na Coreia do Sul, e Hong Kong, China, e a outra parte em Kamakura, no Japão. Essas mudanças aconteceram por volta de 1950 e foram motivadas pela necessidade de fugir da Guerra da Coreia. Em 1956, para sua graduação continuou no Japão, mas agora em Tóquio, onde estudou estética na Universidade de Tóquio, com uma tese de graduação sobre Arnold Schonberg.

Ainda em 1956, Paik muda-se para a Alemanha onde estudou filosofia europeia e música moderna na Universidade de Munique. Paik conheceu e começou a trabalhar ativamente com artistas e compositores como Karlheinz Stockhausen e John Cage e os artistas conceituais Joseph Beuys e Wolf Vostell, tomando inspirações para seus trabalhos com arte e tecnologia. Esses artistas serão abordados nos próximos capítulos.

Além de estar trabalhando com Stockhausen e Cage, Paik também começou a participar de um movimento conhecido pelo nome Fluxus, onde tem ainda mais contato com Cage e toma inspirações em seu uso de sons, barulhos cotidianos e em suas músicas muito por conta da troca cotidiana em trabalhos desses artistas na época (Mendonça, 2013, s. p.). E nas palavras de Mendonça:

Na Alemanha, Paik conheceu diversos artistas (os compositores Karlheinz Stockhausen e John Cage e os artistas conceituais Joseph Beuys e Wolf Vostell) inspirando-se para trabalhar na arte eletrônica. Paik trabalhou com Stockhausen e Cage e começou a participar de um movimento de arte neo-dadaísta conhecido por Fluxus, inspirado pelo compositor John Cage e pelo uso de sons e barulhos cotidianos em suas músicas (Mendonça, 2013, s. p.).

## **2.1 A relação com as propostas de John Cage**

A partir da década de 1960, nos EUA, com a ida dos artistas europeus em fuga para os EUA por conta da Primeira e Segunda Guerra Mundial, muitos artistas de diferentes linguagens artísticas, passavam a conviver, literalmente, pois muitos dos artistas moravam próximos uns dos outros proporcionando uma troca de experiências e colaborações. Produzindo, por meio dessas colaborações, obras muitas vezes híbridas apresentando essa mescla que transitava entre música, artes visuais, teatro e literatura. Isso acaba servindo de base conceitual e de linguagens artísticas da arte contemporânea por conta desse momento de mistura de linguagens. Por esse e outros motivos que John Cage tem uma maior importância para Paik. E vemos sobre isso nas palavras da historiadora, escritora e crítica, Sally Banes (1999, p.13):

Aqui, em Greenwich Village, em 1963, numerosas redes de artistas, pequenas, sobrepostas, às vezes concorrentes, estavam formando a base multifacetada de uma cultura alternativa que floresceria na contracultura do final da década de 1960, semearia os movimentos de arte da década de 1970 e moldaria os debates sobre pós-modernismo na década de 1980 e adiante. Inspirada por meio século de vanguarda – e com inteira consciência disso – e inflamada pelas vozes visionárias da década de 1950, esses artistas foram forjando novas noções de arte em suas vidas e obras, e – através de sua arte – novas noções de comunidade, de democracia, de trabalho e divisão, do corpo, dos papéis das mulheres, de natureza e tecnologia, do profano e do absoluto. (Banes, 1999, p. 13).

Como John Cage é uma figura importante na história de Paik como inspiração, precisamos falar sobre ele para entender melhor sobre sua influência sobre os seus trabalhos. John Cage, nasceu em 5 de setembro de 1912, em Los Angeles, California, Estados Unidos e faleceu em 12 de agosto de 1992 em Nova York. Foi um compositor de vanguarda americano, com composições criativas e ideias bem incomuns em relação ao que era produzido em sua época e, por esta característica, foi um grande influenciador no campo da música no século XX.

E as proposições de Cage contaminaram diversos artistas ao longo do século XX. No campo das Artes da Cena, mais especificamente da dança, além da célebre parceria desenvolvida com Cunningham, Cage também foi fundamental para o nascimento do efervescente coletivo *Judson Dance Theater*<sup>28</sup>, cujos traços performativos ainda ressoam na dança contemporânea atual (Almeida; Olinto. 2017. p. 29-30).

De acordo com a Karina Campos de Almeida e Lúcia Olinto, ambas Doutoradas em Artes pela UNICAMP (2017) em seu artigo “A experimentação como território: o legado indisciplinar de John Cage” onde falam do legado do compositor John Cage discutindo a forma que seu trabalho problematizava conceitos artísticos adotados e para isso utilizando de sua trajetória. Temos sobre sua carreira, que Cage conheceu diferentes áreas de conhecimento, como a música, filosofia e artes visuais, mas é no início dos anos 1940, que ele iniciou seus experimentos com instrumentos cada vez mais fora dos padrões, como por exemplo, o “piano preparado” (Figura 1), era na verdade um piano que sofria alterações, modificado em sua forma padrão de produzir sons, sendo inseridos objetos entre suas cordas para produzir efeitos sonoros percussivos.

Cage iniciou as experimentações sobre o que veio a ser conhecido como piano preparado. Em seu texto *How the Piano Came to be Prepared* (1981), Cage diz que três ou quatro dias antes da estreia, Sylvilla Fort o convidou para compor uma música para seu trabalho intitulado *Bacchanal*. Cage aceitou o convite e começou a pensar em duas possibilidades de composição: a primeira seria uma música dodecafônica para piano ou orquestra, e a segunda uma peça para conjuntos de percussão para três, quatro ou seis músicos. Porém, o espaço do teatro da Cornish School em que Fort iria se apresentar era muito pequeno e não comportaria a quantidade de músicos e instrumentos pensados inicialmente por Cage. Na parte da frente do palco, havia um piano e, embora a ideia de utilizar um conjunto de percussão parecesse mais adequada ao tema da coreografia de Fort, Cage se viu obrigado a mudar as suas ideias iniciais e, então, compôs uma música para piano (Cage, 1981). Buscando alterar o som do piano de modo que ele produzisse uma música adequada para o trabalho de Fort. (Almeida; Olinto. 2017. p. 17).

**Figura 1** – John Cage e o piano preparado



Fonte: Smithsonian magazine

Nota: John Cage, O autor e compositor experimental americano John Cage Jr. altera a afinação de seu piano colocando moedas e parafusos entre as cordas ('tratamento') no Auditório Gaveau, em Paris, França, 1949.

Cage também experimentou gravadores, toca-discos entre outros meios em seu esforço para sair do campo da música convencional de sua época e de seus conceitos padrões, um verdadeiro experimentador. O concerto que ele deu com seu conjunto de percussão no Museu de Arte Moderna da cidade de Nova York em 1943 foi o marco como um precursor e líder da vanguarda musical americana.

Cage e sua experimentação constante, sempre testando os limites do campo musical, tende a se voltar para o Zen Budismo, e ainda de acordo com Robinson (2009 apud Almeida; Olinto. 2017. p. 26-27). Almeida e Olinto (2017) a *Conferência sobre nada* é seu primeiro trabalho de fato influenciado pelo Zen budismo. E nas palavras delas:

Segundo Robinson (2009), *Conferência sobre Nada* pode ser considerada a primeira materialização retórica criada por Cage sob a influência do Zen Budismo. Como um texto experimental de poesia, *Conferência sobre Nada* não lida com a ideia de compreensão de significados, mas sim com a ideia da experiência de leitura e de escuta como passagem do tempo, atrelada ao sentido de duração. Ao longo do texto, vemos um complexo e meticuloso sistema de organização e disposição espacial de palavras, frases e sinais de pontuação, onde o tempo dilatado evidencia um momento e outro, interrompendo a continuidade linear da leitura/escuta. Tal percepção de temporalidade é dada pelo sentido de duração e também pela ideia de instante pinçado

no tempo, quando Cage especifica, por exemplo, o começo de uma determinada seção em relação ao todo do texto. (Robinson, 2009 *apud* Almeida; Olinto. 2017. p. 26-27).

Percebe-se que tudo o que compõe a música, ou seja, tudo que está inserido no processo musical, agora com um novo olhar, deve ser ouvido e apreciado como um único processo comum. Ele passou a considerar que em todo tipo de som há potencial musical, encorajando também, aqueles que consumiam do seu trabalho ou admiravam de alguma forma a levar em conta todos os fenômenos sonoros como um todo em vez de apenas aqueles elementos escolhidos por um compositor. E segundo a Almeida e Olinto (2017, p. 28):

Ao longo de sua trajetória, Cage explorou as especificidades do som e suas inúmeras variações, desenvolvendo um entendimento e uma apropriação particular das noções de acaso, de partitura e de silêncio. Suas obras, impregnadas por seus atos performativos, revelam o interesse de Cage pela ação da música. Cage defendia a multiplicidade sonora e a força expressiva contida em cada som, distante de qualquer sentido figurativo ou representativo, não precisando se apoiar em nada que estivesse fora do seu domínio ou do seu próprio meio para “justificar” a sua existência. (Almeida; Olinto. 2017. p. 28).

Fazendo o uso diversas ferramentas para alcançar esse acaso, trazida de seus estudos, dessa forma, tenta manter longe qualquer elemento de gosto pessoal por parte de quem ouve. E para isso, usa elementos como, instrumentos e números de intérpretes não especificados, liberdade de duração de sons e sequências de eventos determinadas por meios aleatórios.

Dessa forma, vemos que John Cage já buscava e, inclusive, encorajava a pensar fora do padrão assim como outros artistas de sua época, o que se tornava recorrente nesse meio. E fortemente influenciado por uma visão do zen budismo, construiu suas composições com base neste novo olhar. Mais tarde, seu contato com Paik não só leva Paik a direcionar suas experimentações para o meio tecnológico, mas também mostra um toque oriental a seus trabalhos e norteia algumas de suas obras.

## **2.2 O amigo Joseph Beuys**

O artista conceitual Joseph Beuys (1921-1986), assim como John Cage era amigo de Paik e foi fundamental de tal forma em sua vida, que após a sua morte Paik até mesmo faz uma obra em homenagem a Beuys, como veremos a seguir.

Beuys nasceu em Krefeld, no dia 12 de maio de 1921 e sua morte acontece em Dusseldorf em 23 de janeiro de 1986. Joseph Beuys foi um escultor e artista conceitual performático de vanguarda. Beuys na Alemanha, foi educado em Ridern. E ainda na Alemanha, serviu à força aérea alemã no momento da Segunda Guerra Mundial.

No ano de 1943, Beuys sofre uma queda de avião onde cai na região da Crimeia. As pessoas que o encontraram tentaram salva-lo, envolveram o corpo de Beuys em gordura e uma camada de feltro que servia como isolante, tudo isso para tentar recuperar o seu calor corporal

para que resistisse ao acidente. Esses materiais usados em seu salvamento acabam sendo vistos, depois desse acontecimento, em obras futuras do artista. Entre os anos 1947 e 1951, agora em Dusseldorf, Beuys estuda arte e se torna em 1961 professor de escultura na Staatliche Kunstakademie em Dusseldorf. Beuys, trabalhou com o grupo *Fluxus* e, inclusive, de acordo com o artigo do crítico de arte, jornalista e professor, Fabio Cypriano na revista digital Arte! Brasileiros (2021), ele entra no grupo por meio de Paik onde há uma troca de experiências. E em suas palavras:

Beuys juntou-se ao grupo através do colega Nan June Paik, um artista coreano que também era professor em Düsseldorf. Além disso, participou de eventos organizados por artistas do Fluxus, como o músico americano John Cage, cujas experimentações foram decisivas para o grupo, e a japonesa Yoko Ono. Nos festivais do Fluxus, Beuys realizou ações específicas, antecipando a ideia de performance, que até então não era caracterizada como linguagem. (Cypriano, 2021, n. p.)

E continua sobre a influência de Paik nos trabalhos de Beuys:

O uso do vídeo, especialmente por influência de Nan June Paik, também foi recorrente no Fluxus, não apenas pelo surgimento do novo meio, mas pelas características que ele proporcionava, ou seja, a possibilidade de sua retransmissão, o que também seria amplamente utilizado por Beuys. (Cypriano, 2021, n. p.)

E quanto ao seu acidente e a influência desse ocorrido em sua trajetória, temos a Doutora em História pela UNICAMP, Vanessa Beatriz Bortulucce (2013, p.1) em seu artigo “Arte como Catarse: as performances de Joseph Beuys e a ressignificação do mundo” que diz:

Gostaríamos de realizar, nesta comunicação, realizar algumas considerações acerca da obra de Joseph Beuys (1921 – 1986), especificamente sobre suas performances, no sentido de entendê-las como um processo de resgate, ampliação e assimilação de experiências humanas, numa chave mística. O passado polêmico do artista como integrante da Juventude hitlerista e aviador da Luftwaffe na Segunda Guerra Mundial, bem como os eventos decorrentes do desastre aéreo sofrido em 1944, transformaram-se em uma espécie de mito – o resgate e cura do piloto por uma tribo tártara que manteve seu corpo envolto em gordura animal e feltro – e contribuíram para que Beuys fosse um defensor das propriedades curativas da arte, crença expressa em suas performances ritualísticas. (Bortulucce, 2013, p. 1).

Segundo Bortulucce (2013, p. 1), Beuys acreditava que o meio criativo poderia ser um meio de purificação da sociedade dos efeitos sociais dos quais somos atingidos e nos afetam diariamente, ou seja, que a arte poderia mudar a sociedade.

A arte combateria os efeitos repressores de um sistema social doente. Seus desenhos, esculturas, ambientes, vitrinas, gravuras, entrevistas e textos produzidos, além de suas atividades como professor e palestrante evidenciam esta defesa dos poderes curativos da arte e do caráter redentor da criatividade humana. (Bortulucce, 2013. p. 1)

Beuys, segundo Bortulucce (2013), em seu momento com o grupo Fluxus foi bem ativo e criou diversas performances. Dentre elas, temos a obra “Eu gosto da América e a América gosta de mim” (Figura 2) em 1974, uma obra conhecida em que Beuys realiza sua performance junto a um coioete e é realizada nos Estados Unidos. Para esta performance, Beuys usa os

mesmos materiais usados em seu salvamento quando sofreu a queda de avião, feltro e gordura, assim trazendo memória, montando uma ressignificação para sua experiência na guerra.

O uso de materiais perecíveis nas suas obras, como gordura, feltro e mel, remete aos episódios da vida do artista, que através de sua atividade artística atribuiu novo significado para sua vivência na guerra: as suas obras falam de uma guerra interior, mais silenciosa, aquela travada no íntimo dos homens. (Bortulucce, 2013. p. 2)

**Figura 2** – Eu gosto da América e a América gosta de mim



Fonte: Wikipédia

Nota: Joseph Beuys, *Eu gosto da América e a América gosta de mim*, 1974.

De acordo com Bortulucce (2013) os animais são frequentes na vida de Beuys. E, em sua trajetória, Beuys até mesmo participou de partido a favor dos animais. A presença dos animais na vida de Beuys tem haver com o que ele acreditava, já que, para Beuys os animais estavam mais íntimos da terra e que dessa forma compreendiam melhor as nuances da arte.

Beuys morreu em 23 de janeiro de 1986, e segundo o artigo de Kwoo Mee-Yoo (2016) da revista The Korea Times, Paik faz uma performance em memória de seu amigo na década de 1990.

Por meio da performance chamada “*A pas de Loup*” (1990) Paik lembra de seu amigo. A performance é feita em frente a Galeria Hyundai, e em sua apresentação Paik performa um exorcismo xamânico, segundo a multiplataforma Arte que acontece (2020), a obra de Paik também traz a memória a sua infância, pois esse ritual era comumente feito em sua casa, já que, quando pequeno sua mãe frequentemente trazia um xamã para seu lar. A performance como xamã é fruto da lembrança de Paik que recordava bem dos passos em que o xamã executava, processo chamado de gut. Beuys, além de um artista conceitual importante, era amigo próximo de Paik. A experimentação de Paik também tem influência de seu amigo, que participou de sua vida de tal forma que buscou eternizá-lo em sua obra (Figura 3).

**Figura 3** – Fotografia – A pas de loup



Fonte: Arte que acontece  
Nota: Nam June Paik, *A pas de loup*, 1990.

### 2.3 As Influências de Karlheinz Stockhausen

O compositor alemão, Karlheinz Stockhausen, nasceu no ano de 1928 no dia 22 de agosto no bairro Modrath perto de Colônia, Alemanha. E sua morte ocorre em 5 de dezembro de 2007 no município de Kurten, também na Alemanha. Stockhausen, assim como John Cage e Joseph Beuys, trabalhou junto a Paik, além de também participar do grupo *Fluxus*. Por conta da sua proximidade é importante falar sobre ele para entendermos mais de onde Paik se inseriu e também das influências que tiveram impacto em sua trajetória.

De acordo com a página oficial “Karlheinz Stockhausen.org” Stockhausen acaba se tornando órfão durante a Segunda Guerra Mundial. Durante esse período de sua vida se sustentou com pequenos trabalhos, inclusive já se inseria na música com pequenos trabalhos instrumentais. Mais tarde, entra na Academia Estadual de Música de Colônia no ano de 1947. Stockhausen, acaba interessado na música de Olivier Messiaen após ouvi-la em 1951. Alguns de seus primeiros trabalhos são *Piano Pieces I-IV* (1952) e *Counter-Points* (1952). Experimenta também a *musique concrete*, que se trata do uso de sons pré gravados como ferramenta principal. Um exemplo da técnica pode ser visto em *Song of the Youths* (1955), que Stockhausen usou uma gravação editada, ou seja, que passou por processos, de um menino soprano junto a sons eletrônicos proporcionando uma nova perspectiva. Seu trabalho com o serialismo se estende e é reconhecido como uma figura importante da vanguarda. Em 1956, em Paris, de acordo com a Fundação Stockhausen, ele faz estréias mundiais de “Zeitmasze” (Medidas de

Tempo) e “Gesang der junglinge” (Música dos Jovens) em Colônia. No ano seguinte, em Nova York, Stockhausen abre a “Klavierstück XI” (Peça para piano XI). Em 1960, em Colônia, ele estreia em “Kontakte” (Contatos), usando de sons como eletrônicos, de piano e percussão criando uma nova experiência sonora. Neste mesmo ano agora em Hamburgo, cria e executa a composição “Carré” com o auxílio de 4 orquestras e 4 coros.

Na década de 1960 seu trabalho com o serialismo<sup>1</sup> começa a incorporar elementos aleatórios e no final dos anos de 1960 seu trabalho já vem se mesclando a outras linguagens da arte.

---

<sup>1</sup>Serialismo – É uma técnica que assume um padrão em série que se repete de forma continua na composição.

### 3 PAIK E SUAS OBRAS

Continuando com o olhar sobre a vida e obra de Nam June Paik, a partir de 1963, segundo Mendonça (2013, s. p.), ele faz sua estreia na exibição chamada “*Exposition of Music Eletronic Television*”, onde compõe seu trabalho espalhando televisores em todo o espaço da instalação e utilizando de imãs que mudam a imagem dos televisores as distorcendo. Esta obra é chamada *TV Magnet* (1963) sendo um dos primeiros registros do que mais tarde seria chamado videoarte. E Mendonça fala também que:

A TV de Paik torna-se abstrata, seus pixels são transformados em matéria prima para imagens que só a TV seria capaz de produzir. A informação é degradada e perturbada eletronicamente através de geradores de frequência, tornando-se aleatória e desregrada. Os televisores são colocados um sobre os outros, na vertical ou em posição normal e, enquanto a TV alemã transmitia sua programação (só havia um canal de TV na Alemanha em 1963), a emissão ia sendo eletronicamente deformada por Paik e em cada TV uma distorção diferente. (Mendonça, 2013. s. p.)

Entre os anos de 1960 e 1970, temos também o grupo já mencionado, *Fluxus*. Este grupo reunia pessoas das mais diferentes áreas além dos ligados a arte. E segundo o crítico de arte Arthur C. Danto e o curador Jon Hendricks (2002) no catálogo “O que é Fluxus? O que não é! O porquê”, que reúne falas de George Maciunas e outros artistas do Fluxus veremos mais sobre esse grupo e também, pelas palavras de Nam June Paik, faremos a análise da obra *TV Magnet* mais à frente. O grupo foi criado em 1961 por George Maciunas (1931-1978) por meio do jornal Fluxus tomando abrangência em diversos lugares como nos Estados Unidos, Europa e Japão. Outra figura que participa do início do *Fluxus*, além de John Cage, é George Brecht, organizando palestras, poesia visual, performance e música (Hendricks, 2002, p. 19). Nas palavras originais dos autores:

Através do Fluxus, Maciunas se mobilizou para mudar o mundo, e provavelmente conseguiu. Todo movimento de arte quer fazer propaganda de suas idéias, alguns através de suas próprias publicações, ou infiltrando publicações do estabelecimento. Fluxus fez ambas as coisas - publicou um jornal, antologias de trabalhos Fluxus e às vezes invadia jornais "corretos" como Kunst Van Nu (setembro/outubro de 1966) tornando-os jornais Fluxus por uma edição. Mas um movimento só tem sucesso se há uma “Frente Unida”. Maciunas sabia disso. Ele havia estudado a história, Dada se desintegrou depois de alguns anos, quando os estetas combateram os idealistas e os pragmatistas: Paris vs. Berlim vs. Nova Iorque etc. O que Hannah Hoch, Raoul Hausman, Johannes Baader e Richard Huelsenbeck tentaram fazer com o Dada em Berlim está refletido no Fluxus por Henry Flynt, George Maciunas e Ben Vautier. O Dada Nova Iorquino - Marcel Duchamp e Man Ray - tem paralelos com George Brecht, Yoko Ono e Robert Watts etc., e no Dada Parisiense de Tristan Tzara etc se pode ver paralelos com Dick Higgins, Alison Knowles e Larry Miller, etc. (Hendricks. 2002. p. 19)

Mais tarde outros nomes como, Joseph Beuys e o próprio Nam June Paik se juntaram ao grupo. Allan Kaprow<sup>2</sup> e Marcel Duchamp<sup>3</sup> foram os criadores dos primeiros *happenings*, que combina performances ao vivo, música, dança, teatro, instalações e interações com o público.

O grupo *Fluxus* foi muito comparado ao Dadaísmo, por serem movimentos que por um período tiveram muita atividade colaborativa constante, pela busca pelo novo e que após esse período inicial os dois movimentos perderam força pela dispersão de alguns artistas. (Hendricks, 2002, p. 19). E nas palavras originais:

Mas o que é mais interessante ao comparar movimentos como Dada e Fluxus é ver como, depois de períodos iniciais de grande atividade coletiva e originalidade, períodos nos quais ideais de grande importância e vitalidade eram emitidos constantemente, ambos os movimentos caíram em grupos e campos estilizados, com alguns artistas partindo em busca da sua própria produção, depois retornando quando a barra estava limpa e levantando a bandeira de seus próprios movimentos. (Hendricks. 2002. p. 19)

O grupo *Fluxus* tem grande influência no mundo da arte, música, dança, teatro entre outros, através de nomes como os de John Cage e até mesmo o de Paik. Visto isso, também teve papel de influência para Paik em sua carreira, o que pode ser notado em suas obras que serão abordadas neste trabalho.

Continuando nossa linha do tempo por Mendonça (2013), ela nos mostra que em 1964, Paik se mudou para Nova Iorque, Estados Unidos e começou a trabalhar com a violoncelista clássica Charlotte Moorman iniciando uma amizade e parceria artística de onde vieram muitos trabalhos combinando vídeo, música e performance. Paik, com sua experiência adquirida até então, provavelmente inspirado pelo *Fluxus* e trabalhos de John Cage com sua música que ia muito além das plataformas e métodos comuns à época, vem começar suas novas experimentações. No ano seguinte, 1965, a Sony coloca no mercado o que viria a ser um dos principais instrumentos eletrônicos usados por Paik, o chamado Portapak, o primeiro instrumento portátil de gravação de vídeo. A inserção desse dispositivo deu a Paik acesso a uma nova gama de possibilidades, já que, a partir daquele momento Paik poderia gravar e se mover

---

<sup>2</sup> Allan Kaprow (1927-2006) pintor, tomou sua carreira com obras intelectuais que desafiavam o espectador. Com o “Happening” iniciou o que mais tarde se tornariam as performances. Como em sua obra “*18 happenings in 6 parts*”, de 1959, um momento de acontecimentos aparentemente aleatórios, mas que estavam rigorosamente coreografados e exigiu a participação tanto dos artistas quanto do público.

<sup>3</sup> Marcel Duchamp (1887-1968) artista, criador dos “ready-mades”, onde tomava objetos do cotidiano, utilitários, fazendo com que perdessem seu uso comum como objeto os transformando em arte. Em 1917, Duchamp enviou para o Salão da Associação de Artistas Independentes de Nova York, seu primeiro ready-made, Duchamp escolheu um urinol como objeto e colocou o seu nome de “Fonte”.

ao mesmo tempo com essa câmera (Figura 4), inserindo uma nova dinâmica a seu trabalho (Mendonça, 2013).

**Figura 4 – Portapak**



Fonte: Technes encyclopedia database

Nota: Sony Portapak Video Rover II AV-3400 1/2 em Câmera-Gravador - Digitalização 3D

Em conjunto com Moorman, segundo a página da internet da organização “Eletronic Arts Intermix”<sup>4</sup>, nos apresenta por meio do diretor de cinema Jud Yalkut (1967) a obra *Opera Sextronique* (1967) como veremos a seguir. Paik produziu muitos trabalhos como dito anteriormente, por exemplo, o *Opera Sextronique* (1967), em Nova York, que logo foi interrompida pela voz de prisão para Moorman, que estava se apresentando de topless. Um fato curioso ligado a este evento é que esse incidente deu a notoriedade de Moorman como a “Violoncelista de Topless”.

*O filme de Yalkut é o único registro da lendária apresentação da Ópera Sextônica de Nam June Paik em Nova York, em 1967, que foi interrompida pela prisão da violoncelista Charlotte Moorman, que se apresentava com os seios à mostra. O incidente levou à subsequente notoriedade de Moorman como a “Violoncelista de Seios à Mostra”. Esta remontagem dos dois primeiros movimentos da Ópera Sextônica, interpretada por Moorman e filmada por Yalkut em estúdio, foi gravada imediatamente após a prisão para ser apresentada no julgamento de Moorman (Eletronic Arts Intermix, 1967, s. p. tradução nossa).*

O concerto, *Opera Sextronique* (1967), deveria ser somente para convidados, sendo inclusos também alguns nomes relevantes a esta área, e a estreia do vídeo filme *Cinema Metapysique* de Paik e Jud Yalkut com quem fez parceria. Este último, Jud Yalkut, fez uma reencenação dos primeiros movimentos de *Opera Sextronique*, que é o único registro que temos desta performance, logo em seguida, para apresentar no julgamento de Moorman. A própria Moorman reencenou os acontecimentos até o momento de sua prisão. A reencenação mostrava,

<sup>4</sup> É uma organização sem fins lucrativos que tem como objetivo dar suporte ao vídeo em suas diferentes formas no mundo da arte.

como dito anteriormente, os primeiros momentos do concerto. A Opera Sextronique, segundo Yalkut em sua reencenação, teria quatro momentos, onde Moorman, se apresentaria, respectivamente, com *pasties*, *topless*, *bottomless* e então nua. O primeiro, seria feito no escuro com Moorman usando sutiã de biquini com luzes piscantes ao som de Elegia de Massenet. O segundo, tocaria *International Lullaby* de Max Matheus, que foi realizado com Moorman usando como seu figurino uma saia preta e ela estaria usando também máscaras, curvando o violoncelo com diferentes objetos e incluiria também um buquê de flores. E neste segundo momento, é que entrariam os policiais, três para ser mais exato, que a interromperam e não permitiram o restante da apresentação, finalizando assim, o único registro dessa obra (Eletronic Arts Intermix, s. d.).

A parceria entre Paik e Moorman continua. E de acordo com o Museu que leva seu nome “Nam June Paik Art Center”. Em 1969, ele dá vida à obra e transformou-a em escultura-viva, colocando em seu corpo, como um sutiã, TVs que envolviam cada seio, trabalho chamado *TV Bra for Living Sculpture* (1969) fazendo a completa transformação do corpo e do objeto. Os vídeos em exibição nas telas da *TV Bra* (Figura 5) tinham duas formas, transmissões ao vivo a imagens de circuito fechado de TV da platéia, além disso, possuía imagens pré-gravadas. As imagens dos televisores eram distorcidas por Moorman através de imãs colocados em seus pulsos e também as alterou capturando os sons do violoncelo por meio de um microfone transformando os sons transmitidos pela performance (Nam June Paik Art Center, s. d.).

**Figura 5 - TV Bra for living Sculture**



Fonte: Medienkunstnetz

Nota: Nam June Paik; Charlotte Moorman, *TV-Bra for Living Sculpture*, 1969.

Essa obra estreou em 17 de maio de 1969, segundo o museu Nam June Paik Art Center, por meio de uma performance de duração de cinco horas na abertura da exposição, *TV as a Creative Medium*, na *Howard Wise Gallery*, em Nova Iorque, Estados Unidos. A exposição durou até 14 de junho daquele mesmo ano, e nas performances seguintes, Moorman se apresentou diariamente por duas horas (Nam June Paik Art Center, s. p.).

No trabalho *TV Cello* (Figura 6), de acordo com o Museu Nam June Paik Art Center. Em 1971, a dupla, Paik e Moorman, empilhou televisores um sobre o outro de modo a adquirir o formato de um violoncelo unindo a esses televisores as peças de um violoncelo, o tornando perfeitamente usável. Quando Moorman puxou seu arco sobre as cordas do violoncelo, imagens dela e de outros violoncelistas tocando apareceram nas telas, além disso esse violoncelo foi projetado para que um som eletrônico fosse emitido sempre que suas cordas fossem tocadas.

**Figura 6 - TV Cello**



Fonte: Artrianon

Nota: Nam June Paik; Charlotte Moorman, *TV Cello*. 1971.

A obra *TV Cello* (1971), segundo o Nam June Paik Art Center é composta por três monitores de televisão empilhados e encaixados em suportes feitos de vidro acrílico cada um, além disso também possui a cabeça de violoncelo, a peça da calda e as cordas presas, tudo isso de maneira a dar a forma de um violoncelo. Paik, criou o *TV Cello* (1971) na primeira vez em 1971 para uma apresentação da Charlotte Moorman, e esta primeira apresentação podia ser tocada por Moorman. Outra informação, não menos importante, é que esta obra foi produzida várias vezes, sendo que algumas, cerca de dez peças, ainda existem segundo o Nam June Paik Art Center (s. d., s. p.).

O instrumento foi projetado para emitir um som eletrônico sempre que a corda era percutida, o que influenciava a imagem exibida no monitor. Moorman às vezes tocava dedilhando a corda com os dedos ou batendo na caixa de plexiglass. Paik produziu vários TV Cellos, e cerca de dez exemplares ainda existem (Nam June Paik Art Center, s.d, s. p. tradução nossa)

Conforme Mendonça (2013), na década de 1970, ainda, Paik desenvolveu a ideia de uma Super Auto-Estrada Eletrônica em seu texto “*Media Planning for the Postindustrial Society*”. A “*Eletronic Super Highway*”, era de uma espécie de rede que conectava os usuários através de satélites, cabos e fibra ótica dando a forma do mapa dos Estados Unidos atribuindo a cada estado sua característica. Mais tarde, organizaria suas ideias e daria vida à *Eletronic Super Highway*.

Outro trabalho, agora de acordo com o The Cleveland Museum of Art (s. d.), que mostra o crescente desenvolvimento de Paik com os instrumentos da videoarte é o “*Global Groove*” (1973). Essa obra (Figura 7) foi feita em 1973 e se trata de uma colagem de imagens da cultura de massa eletrônica, técnicas de edição e colaborações entre artistas amigos de Paik como John Cage, Charlote Moorman e Allen Ginsberg.

**Figura 7 - Global Groove**



Fonte: Youtube

Nota: Nam June Paik, *Global Groove*, 1973.

Além disso, o projeto apresenta uma mescla entre técnicas, como performance, dança e edição de vídeo preparadas por Paik. A gravação dos corpos por meio da dança representa a ideia futurista de uma época através da tecnologia e da televisão (The Cleveland Museum of Art, 2020).

E ainda seguindo por Nam June Paik Art Center (s. d.), agora no ano novo de 1984, em Nova Iorque. Nam June Paik leva ao ar o “*Good Morning, Mr. Orwell*” (1984). Este trabalho (Figura 8) consistia em uma ligação ao vivo entre a *WNET New York*, *Centre Pompidou Paris* e a Coreia do Sul. E participaram juntamente a Paik desta conferência pela televisão alguns nomes, como seus amigos John Cage e Charlotte Moorman, além de Joseph Beuys, Merce Cunningham, Allen Ginsberg, Salvador Dali e outros artistas.

**Figura 8** – Good Morning, Mr.Orwell



Fonte: MOMA

Nota: Nam June Paik, *"Good Morning, Mr. Orwell"*, 1984.

Ao longo da transmissão (Figura 9), eles tiveram que lidar com diversos problemas técnicos com os satélites resultando em diferentes versões do programa de país para país. Além de alcançar até mesmo a Alemanha reunindo uma audiência de cerca de 25 milhões de pessoas. A transmissão consistia numa colagem de segmentos ao vivo com outros materiais gravados antecipadamente e preparados unidos por gráficos feitos em computador da autoria de Paik.

**Figura 9** – Good Morning, Mr. Orwell



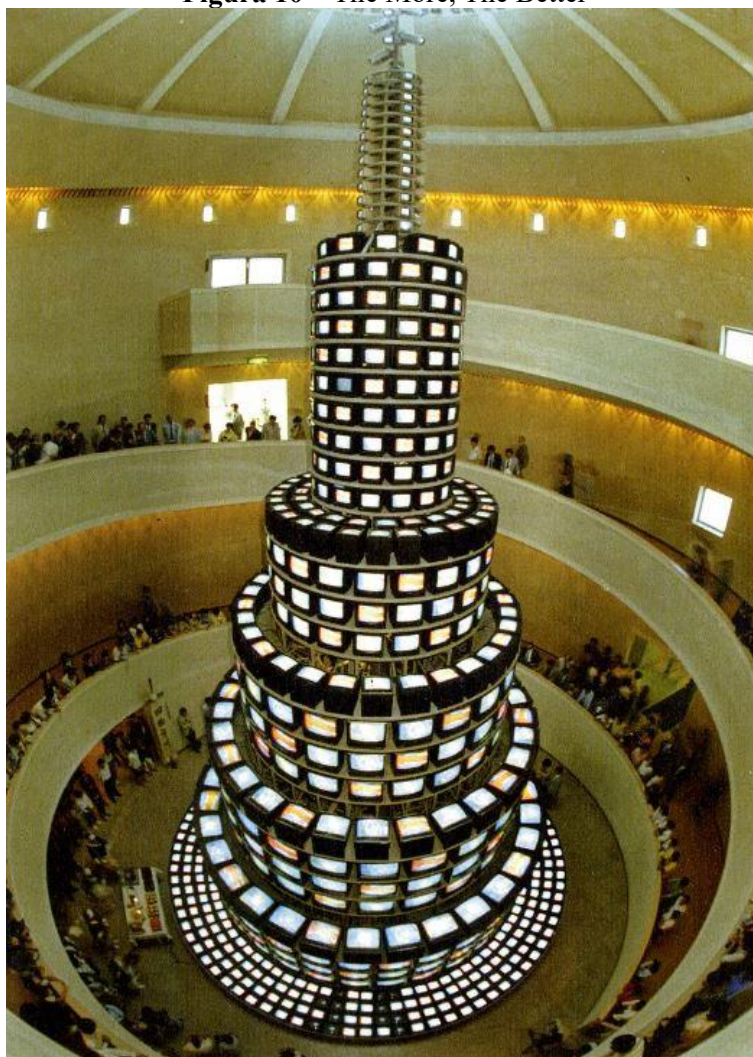
Fonte: Nam June Paik Art Center

Nota: Nan June Paik, “*Good Morning, Mr. Orwell*”, 1984.

A obra em si, gira em torno de uma resposta por parte de Paik ao George Orwell que em 1948 escreve “1984”, onde apresenta um futuro descrevendo uma sociedade dominada pela mídia e a televisão seria o instrumento central para o controle desta sociedade. Paik resolve responder o escritor por meio de sua obra no dia 1 de janeiro de 1984, numa transmissão via satélite promovendo uma espécie de intercâmbio cultural demonstrando todas as potencialidades, dentro das limitações de sua época, sobre o meio que Orwell criticou (Nam June Paik Art Center, s. d.).

De acordo com Mendonça (2013), em ritmo de celebração, em 1988, Paik dá vida à obra “*The more, the better*” (1988) que visa celebrar as Olimpíadas em Seul, sendo a sua maior obra (Figura 10) em termos de tamanho. Em sua composição possui cerca de 11 metros de diâmetro e 18,5 metros de altura, pesando 16 toneladas e levando 1003 monitores para compor a obra. Atraiu cerca de cinquenta milhões de espectadores.

**Figura 10 – The More, The Better**



Fonte: Korea Joongang daily

Nota: Nam June Paik, *The More, The Better*, 1988.

Paik com esta obra reuniu formas de entretenimento de todo o mundo, algumas bem inusitadas, como por exemplo, um show punk em frente à casa de Beethoven em Bonn. Os seus televisores transmitiram momentos artísticos de diversas culturas em um único espaço, conectividade e harmonia global, além de criticar a cultura consumista (Suining Sim, 2021).

Segundo Suining Sim da revista *Art Asia Pacific* (2021) que nos mostra, em 1993, Paik e o curador Hans Haacke, representando a Alemanha na Bienal de Veneza criam a *Capela Sistina* (1993), ganhando o prêmio Leão de Ouro. A obra (Figura 11) toca no tema relacionado ao processo de restauração da Capela Sistina, que é um tema que surgia recorrentemente em discussões na época. E nas palavras originais do texto de Suining Sim (2021, s. p.):

A instalação faz referência ao processo de restauração muito debatido da Capela ao longo dos anos 1980 e reimagina o espaço com uma série de telas de televisão e 40 projetores de vídeo, substituindo afrescos por imagens eletrônicas de ritmo acelerado e referências bíblicas com estrelas pop. A instalação abrangente enterra o espectador

em imagem e som, evocando prescientemente a "sobrecarga de informações" da era da internet que estava apenas começando. (Sim, 2021, s. p. tradução nossa).

**Figura 11 – Capela Sistina**



Fonte: Art Asia pacific  
Nota: Nam June Paik, *Capela Sistina*, 1993.

E o museu Nam June Paik Art Center (2024, s. p.) que possui um vídeo como registro da Bienal de Veneza em que Paik e Hans Haacke participaram, diz:

Em 1993, Paik participou como artista no Pavilhão Alemão na 45ª Bienal de Veneza. Diferentemente da prática usual de selecionar artistas de seus respectivos países, o comissário daquele ano para o Pavilhão Alemão, Klaus Bussmann, propôs o tema da unificação Leste-Oeste comemorando a reunificação da Alemanha em 1990. Ele selecionou Nam June Paik, um artista do Extremo Oriente, e Hans Haacke, um artista alemão ativo nos Estados Unidos representando o Extremo Oeste, como artistas para o Pavilhão Alemão. O vídeo registra instalações da exposição do Pavilhão Alemão e ensaio de performance, seguido pela cerimônia de premiação. (Nam June Paik Art Center, 2024, s. p. tradução nossa.).

Paik em 1995, coloca em prática sua ideia de seu texto *“Media Planning for the Postindustrial Society”* e cria a *“Electronic superhighway: Continental US, Alaska, Hawai”* (1995). E de acordo com Suining Sim (2021), é composta por trezentos e trinta e seis televisores, cinquenta aparelhos de DVD, cento e setenta e cinco metros de tubo de neon multicoloridos e mil cento e quarenta e três metros de cabo. Paik nesta obra (Figura 12) faz uma

ligação entre a cultura estadunidense, a rodovia interestadual que havia sido construída recentemente e a tecnologia. Vemos então, os televisores organizados de forma que nos lembra o mapa dos Estados Unidos. Dessa forma, existem cinquenta e uma imagens mostradas mais de uma vez e cada uma nos trezentos e trinta e seis televisores (Suning Sim, 2021, s. p.). Que em suas palavras, Suning Sim diz:

Construído a partir de 336 televisores, 50 aparelhos de DVD, 175 metros de tubos de neon multicoloridos e 1.143 metros de cabo, *Electronic Superhighway: Continental US, Alaska, Hawaii* apresenta uma visão geral ambiciosa dos contornos culturais da América, comparando sua então recém-construída rodovia interestadual com a internet. Paik cunhou o termo “superestrada eletrônica” para descrever um sistema descentralizado de troca de informações em todo o mundo. Ao representar cada estado por um videoclipe — Oklahoma por batatas brilhantes e Kansas pelo tornado em *O Mágico de Oz* (1939) — Paik retratou a internet como uma “superestrada” utópica de informações onde as pessoas podem se conectar além das fronteiras geográficas. Ao mesmo tempo, o trabalho também reflete como a mídia de massa achata cada estado em um estereótipo e os apresenta ao espectador de uma só vez, tornando impossível para o público absorver qualquer informação em profundidade. (Sim, 2021, s. p. tradução nossa).

**Figura 12** – Eletronic Superhighway: Continental US, Alaska, Havai



Fonte: Art Asia pacific

Nota: Nam June Paik, *Eletronic superhighway: Continental US, Alaska, Havai*, 1995.

A obra “*Eletronic superhighway: Continental US, Alaska, Havai*” (1995) é uma das suas últimas obras. E segundo Mendonça (2013), em 1996 ele é homenageado no 11º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, realizado no SESC Pompeia, no estado de São Paulo. Para a ocasião Paik, além de uma retrospectiva, preparou um trabalho especial reeditado para uma de suas obras, a “TV Moon”. Nesta obra, Paik mostra a lua por meio de televisores.

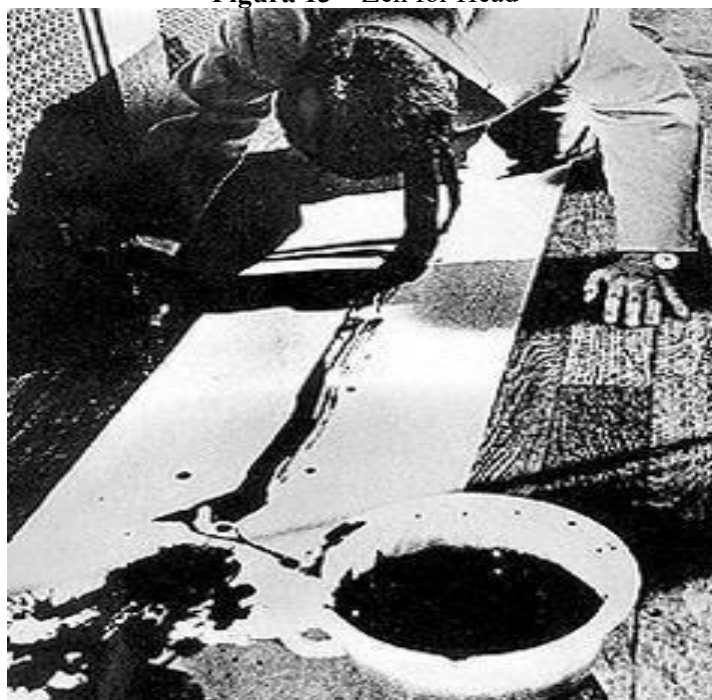
Doze diferentes momentos da lua são transmitidos em doze televisores utilizando apenas um ímã em cada tubo interferindo nos sinais eletromagnéticos nos levando a ideia da passagem de cada fase da lua (Nam June Paik Art Center, s. d.). Ao final desse mesmo ano, ele teve um derrame que o deixou parcialmente paralisado do lado esquerdo. E em 29 de janeiro de 2006 em Miami, Flórida, Paik falece devido a complicações referentes ao derrame em 1996 deixando seu legado como inspiração para os antigos e novos artistas.

### **3.1 Linguagem da Arte Contemporânea de Nam June Paik**

Nam June Paik, dá início a sua carreira em um período em que os pensamentos de arte contemporânea já permeiam os trabalhos dos artistas antes mesmo do próprio Paik se inserir. No seu momento de estreia, oficialmente com a obra *TV Magnet* (1963), por exemplo, a arte contemporânea já ganhava mais visibilidade por meio de outros artistas, que paralelamente a Paik já estavam em atividade no momento. Há um consenso entre os historiadores que concordam entre si, ao pôr a década de 1960 como um marco temporal para arte contemporânea, todavia sabe-se que é uma convenção historiográfica, e nesse sentido, artificial, pois sabemos que algumas linguagens da arte contemporânea eram praticadas por outros artistas antes da década de 1960.

As obras de Paik nesse momento, mesmo em sua estreia, já nos parece bem semelhante a obras contemporâneas que vemos hoje. Paik já trazia consigo aparente vontade de sair da arte tradicional. Suas obras muitas vezes trabalhavam entre a ideia e a ação, por exemplo, em *Zen for Head* (1961), organizado por Stockhausen e Mary Bauermeister. Paik usava sua cabeça, mãos e gravatas como pincéis. E mergulhando-os em tinta ele rastejou sobre um pedaço de papel no chão onde foram registrados os seus gestos e movimentos de seu corpo. A obra (Figura 13) foi uma forma de interpretação de Paik em relação a *Composição 1960#10 de La Monte Young para Bob Morris* (1960). No original há a citação: “Desenhe uma linha reta e siga-a” que mostra a direção ao conceito da obra de Paik (Nam June Paik Art Center, s.d.).

**Figura 13 – Zen for Head**



Fonte: Medienkunstnetz

Nota: Nam June Paik, *Zen for Head*, 1961.

Vemos em *Zen for Head* (1961), que Paik não se limitava as suas instalações, mas caminhava também pela performance, provavelmente trazidas de experiências junto ao grupo *Fluxus*. Não existiam limitações de suportes para Paik e tudo para ele poderia ser seu instrumento para dar vida a suas ideias. Principalmente falando de suas TVs, que se tornaram a marca do artista, já que, as utiliza em sua grande maioria para compor suas obras.

As ideias de Paik transgridem tirando a sacralidade da obra as aproximando do público através da realidade das TVs. Não podemos esquecer que a TV é um eletrônico presente na vida de muitas pessoas pelo mundo inteiro, tornando-a perfeita como ferramenta de um encontro entre culturas e aproximação do público. E através dela, principalmente na época de Paik, comunicava e unia diversas culturas diferentes (Nam June Paik Art Center, s. d.).

É fato também, que a televisão nos bombardeia com informações através de propagandas, novelas, jornal, etc. E se tornam os meios para comunicar através das diferentes culturas e suas linguagens, essas características são bem usadas por Paik. Fica bem mais claro quando revemos a figura 8, a obra “*The more, the better*” (1988), de acordo com Mendonça (2013), se percebe além da instalação em si, que as pessoas que iam para ver a obra acabavam fazendo parte da composição. Fazendo com que a ideia da obra se complementasse com a interação do público ao ir assisti-la. Essa ação em conjunto, do público e obra, mesmo sem intenção ou

com ela, nos mostra que as ideias de Paik estavam permeadas pelas questões da arte contemporânea.

Paik transita em um momento onde os artistas estão, assim como ele, experimentando cada vez mais as possibilidades da arte e, da mesma forma, toma diferentes caminhos para tornar palpável suas obras. Fazendo seu caminho ter possibilidades quase ilimitadas, permitidas pelo contexto no qual se encontrava, consequentemente dando a ele o caminho até a linguagem que o tornaria mais reconhecido, a videoarte e a videoinstalação.

A escolha de Paik pela tecnologia, para apresentar e tornar viva suas ideias, traz o diferencial que mais tarde o faz ser um dos precursores da videoarte, e por muitos ser chamado de “pai da videoarte”.

Arte visual ainda é visual até mesmo quando é invisível ou visionária. A mudança de ênfase da arte como produto para a arte como ideia libertou o artista de limitações presentes – tanto econômicas quanto técnicas. Pode ser que trabalhos de arte que não podem ser realizados agora por falta de meios serão concretizados em alguma data futura. (Lippard; Chandler, 2013. p. 160)

Acompanhando agora o pensamento dos escritores e críticos de Arte, Chandler e Lippard (1968), vemos que Paik, outros artistas de sua época, além de artistas anteriores, tiveram acesso a essa grande liberdade de métodos. Permitindo Paik experimentar a tecnologia em suas obras, o que em outro momento seria difícil de ser executado e visto como arte por conta de contextos históricos anteriores.

A liberdade que Paik desfruta o ajuda a se desprender da responsabilidade de ter que se manter fiel a qualquer molde. E provavelmente influenciado por John Cage e seu trabalho com o acaso e outros elementos do zen budismo, ele dá vida as suas obras partindo de uma ideia como veremos em Paik (2002, p. 98 apud Hendricks, 2002, p. 98). Ao pensar sobre a obra, Paik inverte o processo, o que é incomum, geralmente temos a ideia do que queremos e depois buscamos solucionar os problemas e achar meios para construir, o que seria o processo de criação. Contudo, nas mãos de Paik o processo vem antes da própria ideia e durante esse processo e soluções é que a ideia se faz clara.

Normalmente eu não tenho ou não posso ter qualquer VISÃO de pré-imagem antes de começar a trabalhar. Primeiro eu busco o “CAMINHO” e não posso vislumbrar para onde ele me leva. O “CAMINHO” ... isto significa: estudar o circuito, tentar vários “FEEDBACKS”, corta alguns trechos e alimentar as diversas ondas, mudar as fases das ondas, etc.. (Paik, 2002. p. 98).

A partir de agora apresentarei o texto do crítico, Arthur Danto e o curador, Jon Henricks, que se trata de um catálogo chamado “O que é Fluxus? O que não é! O porquê” (2002), já mencionado no capítulo 3, página 24, formado por falas de diferentes artistas do grupo *Fluxus*, e focaremos nas falas de Paik para analisarmos o seu modo de criar e não fugirmos do objetivo

deste trabalho. Então, nesse momento as falas a seguir são de Paik sobre a sua obra *TV Magnet* (1963) em seu processo de produção, por meio de conceitos que ele insere para conceber a obra até ser devidamente apresentada como será visto a seguir.

Nas obras de Paik, nota-se, que há um trabalho complexo, mas não procurando trazer o fator estético intrínseco, mas a mensagem em primeiro lugar. Não podemos nos enganar, não é como se não houvesse valor estético, no entanto, mais importante é a mensagem a qual ele quer transmitir. Ainda que, algumas vezes, a interpretação no qual o próprio Paik idealizou não seja alcançada. Ele expressa isso quando faz uma crítica quanto sua obra com as 13 TVs:

Na *Galerie Parnass*, uma cabeça de touro causou mais sensação do que 13 aparelhos de televisão. Talvez sejam necessários 10 anos para que as pessoas possam perceber a diferença delicada entre 13 “distorções” diferentes (?), como era o caso de se perceber a diferença delicada entre tantos tipos diferentes de “ruídos” (?) na área de música eletrônica. (Paik, 2002. p. 102).

Paik nesta obra (Figura 14), a *TV Magnet* (1963), na qual ele utilizou 13 televisores, ainda que em seu início de carreira. Nos mostra uma obra complexa, que adentra um novo campo, a tecnologia, e com seus experimentos entrega novos horizontes para a arte.

Em suas experimentações, como nesta obra, Paik nos mostra sua vontade clara de nos apresentar algo tão inovador que buscou em outros campos do conhecimento aquilo que faltava para trazer fisicalidade a obra. E o que vislumbrou, só pode ser alcançado por meio dessa busca e mescla entre áreas diferentes que mais tarde se torna comum no meio da arte.

**Figura 14 – TV Magnet**



Fonte: Nam June Paik Art Center

Nota: Nam June Paik, *TV Magnet*, 1963. (A imagem em questão é da obra em 1965 por não encontrar boas imagens da obra de 1963.)

Paik segue utilizando a obra, *TV Magnet* (1963), para nos guiar com um olhar mais analítico quanto a sua forma do fazer artístico e entender suas motivações em suas ideias. Para esta obra, de acordo com Paik (2002), ele precisou buscar ajuda para executá-la. E encontrou esse suporte com, Hideo Uchida (Presidente do Instituto de Pesquisa em Rádio Uchida) que segundo ele, era um especialista genial e vanguardista na área da eletrônica que descobriu o princípio do transistor 2 anos antes dos americanos. E seu próximo colaborador era Shuya Abe, um politécnico. Contudo, Paik não começou sua obra sem nenhum conhecimento nesta área, em 1961 havia iniciado estudos na área da eletrônica.

Segundo Paik (2002, p. 98), ele estudou a fundo os circuitos dos televisores e percebeu que modelos antigos, como os de 1952, geravam ondas distintas, diferentes das dos televisores modernos, possibilitando mais opções. Esse cuidado com o conhecimento técnico se assemelha ao esforço dos artistas contemporâneos que buscam novas formas de expressar suas ideias. Paik estava comprometido com a inovação, com o aprofundamento da parte teórica e prática. Isso mostra um pensamento que se alinhava com a arte contemporânea, onde a pesquisa é essencial.

Outro ponto em Paik é o conceito de “ideia”, que ele trata de forma específica e prática, diferente da noção filosófica clássica.

“(…) mas enfim, o que eu preciso é o mesmo tipo de ‘IDEIA’ que uma agência americana de publicidade usava... somente um caminho ou uma chave para chegar a algo NOVO. Esse uso ‘moderno’ (?) de ‘IDEIA’ não tem muito haver com ‘VERDADE’, ‘ETERNIDADE’. ‘CONSUMAÇÃO’, ‘IDEIA ideal’, de Platão - Hegel atribuiu a essa celebre terminologia clássica ‘IDEIA’.” (Paik, 2002, p. 98)

Essa ideia, para Paik, é como uma ferramenta, um meio para atingir um objetivo. Assim como a publicidade usa a criatividade para alcançar o público, ele também usa a ideia como ponte para a inovação. Ele buscava distanciar sua proposta do conceito de “ideal” de Platão. Esse pensamento é muito próximo ao da arte conceitual, que valoriza o conceito por trás da obra mais do que sua aparência. Cristina Freire (2006, p. 8), pesquisadora do MAC-USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo explica:

“A Arte Conceitual problematiza justamente essa concepção de arte, seus sistemas de legitimação, e opera não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos. Questões levantadas desde o final dos anos 60 e ao longo da década seguinte, período abrangido pela Arte Conceitual, são ainda pertinentes e mobilizam crítica da produção, recepção e circulação artísticas no panorama atual.” (Freire, 2006. p. 8)

Essas ideias também lembram Duchamp e seus ready-mades, que questionavam o que realmente poderia ser considerado arte. E com as palavras da Graduada em Cinema e Audiovisual e mestra em Sociologia pela UFPEL - Universidade Federal de Pelotas, Carolina Monteiro Alves (2013, p. 170):

“Paik, neodadaísta, e outros artistas do seu meio, tinham a compreensão da arte pela exploração e descobrimento do uso de ferramentas diferente do objetivo para o qual foram feitas, e o interesse nas consequências dessa forma de exploração – aqui está o ponto onde a videografia encontra seu berço.” (Alves, 2013, p. 170).

Paik, portanto, segundo Alves (2013), rompe com a tradição e ajuda a abrir caminho para novas formas de expressão artística. A tecnologia, em especial, se torna um diferencial em sua obra. No caso de “TV Magnet” (1963), ele cria uma experiência sensorial ao conectar 13 televisores diferentes, cada um transmitindo movimentos diferentes, uma percepção de simultaneidade, indeterminação, variabilidade que se aproxima da busca mística pela compreensão da eternidade.

“...e sem treinamento místico, permanece sem resolução. E SE BEM TREINADO... ele não precisa nem de 13 televisões, nem televisão, nem coisas eletrônicas, nem música, nem arte... o suicídio mais feliz da arte... a antiarte mais difícil que já existiu... eu não sei quem poderia atingir essa consumação platônica e estéril da arte, porque se alguém REALMENTE conseguiu atingir essa consumação, eu não devo saber seu nome. Eu não posso saber seu nome.” (Paik, 2002. p.100)

A busca sobre a qual ele fala é uma busca utópica, um ponto de transcendência total, corpo e mente além do comum, e leva essa ideia de transcendência para sua obra para inserir o próximo conceito.

O conceito a seguir, é o de “êxtase”, no qual Paik explica primeiro o sentido comum, sendo a consciência em seu estado anormal, um estado fora de si. E em suas palavras:

O uso normal dessa palavra é um frenesi de inspiração poética, ou transporte mental, ou embevecimento como consequência da contemplação de coisas divinas. (A.C.D) \* Em outras palavras... \*tempo totalmente preenchido\*\* a presença do presente eterno \*\*\*um tipo de situação anormal da consciência \*\*\*inconsciente - ou superconsciência (...) (Paik, 2002. p. 100).

E em contra ponto ele traz o conceito de “êxtase” por Jean-Paul Sartre (1980), onde Paik explica que essa consciência transcendida, fora de si, em seu sentido comum sendo anormal. Na verdade, é a nossa consciência em seu estado natural. Em suas palavras:

De acordo com Sartre, nossa consciência (cogito) está sempre *Tetre pour soi*, numa espécie de estar/ser, que não pode se unificar consigo mesmo. Estamos condenados a pensar e isto significa que estamos condenados a perguntar. Isto significa nas palavras dele: “EU SEMPRE SOU O QUE NÃO SOU e E NUNCA SOU O QUE SOU”. Essa incessante ÊX-TASE (sair de si próprio) é o caráter “NORMAL” numa situação normal de nossa consciência (Paik, 2002. P. 100-101 apud Hendricks, 2002. p. 100-101).

Paik vai utilizar de algumas características que se apresentam tanto nesse conceito quanto na forma que ele trabalhou os circuitos e distorções em sua televisão, já que segundo ele, ambas parecem, em um primeiro momento, não ter nenhuma ligação. E dessa forma não comunicam nada. Ele então nos guia mostrando que as partes, eletrônica e o conceito filosófico,

se tocam no ponto em que ambas estão no estado indeterminado, variável, portanto são relativas. E em suas palavras:

Mas (bb), (a percepção de fluxos paralelos de vários movimentos independentes simultâneos), e (zz), (êxtase no sentido de Sartre..., ou seja, o procedimento perpétuo de nossa consciência em estado normal), parecem ser completamente diferentes. Mas há pontos importantes em comum entre estes dois ((bb) e (zz)). Tanto (bb) quanto (zz) desconhecem a estação final, conclusão, momento absoluto de parada, consumação, ascensão. Em outras palavras, são relativos, em suspensão, claros e comuns, móveis, variáveis... (...) (Paik, 2002, p. 101).

Nesse sentido a variabilidade que há nas distorções da televisão de Paik, são tão indeterminadas quanto a nossa consciência segundo Sartre, ou seja, nesse sentido, as distorções, os comprimentos de onda, as percepções simultâneas, a interação do público, os pontos de vista, tudo na obra é relativo. E para finalizar a construção que ele fez por meio desses conceitos para abordar invariabilidade e relatividade. Paik insere um último conceito, o Zen.

Por meio do Zen, ele mostra como essa relatividade está atrelada ao nosso cotidiano, ou seja, os diversos acontecimentos que vemos diariamente, as nossas ações e reflexos delas, que independente do resultado tudo continua, a vida é justamente essa inconstância, sem nunca parar. E independente do momento ou modo, tudo continua relativo, sem conclusão, dessa forma devemos aprender a viver essa relatividade. E nas suas palavras:

Mas, de qualquer forma, Zen consiste em duas negações, a primeira negação: O absoluto É o relativo, a segunda negação: O relativo É o absoluto. A primeira negação é um fato simples que todo mortal encontra diariamente; tudo segue adiante... mãe, amante, herói, juventude, fama..., etc, A segunda negação é o ponto CHAVE de Zen. Significa. "O AGORA é utopia, o que pode vir a ser. O AGORA em 10 minutos também é utopia, o que pode vir a ser. O AGORA em 20 horas também é utopia, o que pode vir a ser. O AGORA em 30 meses também é utopia, o que pode vir a ser. O AGORA em 40 milhões de anos é utopia, o que pode vir a ser. Portanto, devemos aprender, como ficar satisfeitos com 75% Como ficar satisfeitos com 50% Como ficar satisfeitos com 38% Como ficar satisfeitos com 9% Como ficar satisfeitos com 0% Como ficar satisfeito com 1000%..." (Paik, 2002, p. 101).

Paik mostra que mesmo o presente é incerto e relativo. Tudo depende da forma como se percebe. Essa filosofia se reflete em sua obra, que exige a participação ativa do público e desafia o modelo passivo de observador, que por meio da tecnologia usando o televisor, subvertendo a função desse objeto e explorando mesmo, vem a ser um dos legados desse artista.

Sua obra não é só uma crítica à cultura de massa e à televisão, mas também uma proposta nova de como pensar e vivenciar a arte. Ao transformar a tecnologia em linguagem, ele cria algo único e revolucionário, que ainda hoje provoca reflexão.

Paik nos mostra sua versatilidade como artista, pesquisador e experimentador. Através da obra, "*TV Magnet*" (1963), podemos ver seu empenho em suas pesquisas, a complexidade de suas ideias e engajamento com suas críticas, além de seu interesse constante em aproximar

o público de suas obras por meio da tecnologia. Colocando-os como parte da obra, sendo agora retirados da posição de apenas apreciadores, telespectadores, trazendo um novo meio de subverter o modo de inserir o público como parte da obra.

A linguagem da arte de Paik, a videoinstalação e videoarte, é impossível de ser separada de seu nome. Vemos que isso aconteceu também pelo Portapak ser inserido no mercado em 1967, onde Paik consegue dar novos panoramas ao seu modo de levar arte ao público. Todavia, vemos em “*TV Magnet*” (1963) que os meios tecnológicos já eram experimentados em suas obras mesmo antes do “Portapak” vir a existir. A videoarte no trabalho de Paik é um caminho natural ao que já era proposto. Uma resposta ao contexto histórico vivido, aos anseios dos artistas contemporâneos à sua época e que já buscavam novos modos de trabalhar suas ideias fugindo do que era apresentado como arte. Pouco antes de Paik e também contemporâneo a ele, por exemplo, temos Andy Warhol (1928-1987) que fez diversos trabalhos, entre eles trabalhos multimídia, e era famoso por suas ideias e críticas a cultura de massa. Entre os trabalhos de Warhol temos o *Exploding Plastic Inevitable* (1966-1967), que segundo o portal na internet do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), um trabalho (Figura 15) contemporâneo a Paik que se tratava de uma série de apresentações, shows, com a participação de uma banda chamada “Velvet Underground e Nico” que se apresentavam com filmes de Andy Warhol sendo projetados em suas telas e essa apresentação era composta por shows de luzes, além das coreografias performáticas de dança. Este momento pode ser visto como um outro acontecimento precursor da videoarte. Visto que, a ideia de fugir dos padrões não era um pensamento exclusivo de Paik, logo se faz necessário perceber que isto acontecia em diferentes lugares, de diferentes formas.

**Figura 15** – Exploding Plastic Inevitable



Fonte: JOSEPH, Branden W. My Mind Split Open: Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable  
 Nota: Andy Warhol. *Exploding Plastic Inevitable*, 1967.

A videoarte permite a Paik usar como instrumento as ferramentas das quais ele critica, subvertendo o seu uso e inserindo, além disso, um eletrônico que estava presente no convívio comum do público em sua maioria. E também, com a inserção da televisão, Paik permite que o distanciamento entre o público e a obra diminua ao ponto de não haver somente a posição de apreciador. Ou melhor, Paik cria mais um método de aproximar-se de quem contempla. Isso acontece porque a televisão atua como um elemento de rompimento, ou seja, nesse momento a televisão deixa de ser um simples eletrodoméstico e passa a dessacralizar a obra, deixando a obra mais próxima da realidade do público e reforça isso com a necessidade da interação.

Paik trazendo essa nova forma de usar a televisão, além do vídeo, ajuda a possibilitar esse novo caminho para outros artistas que ainda virão e que irão, também, reinventar à sua forma toda essa dinâmica permitida por ele e outros artistas que também foram precursores.

Através da videoarte é suprido também, ou melhor, é agregado a ela os ânimos dos artistas em trazer a sua marca, seu diferencial para a arte. E, no período em que Paik atuava, isso era algo comum em diversas linguagens dentro da arte. A videoarte vem ser palco para novos trabalhos performáticos, conceituais, entre outras linguagens que se mesclam a ela e a enriquecem. Segundo o autor:

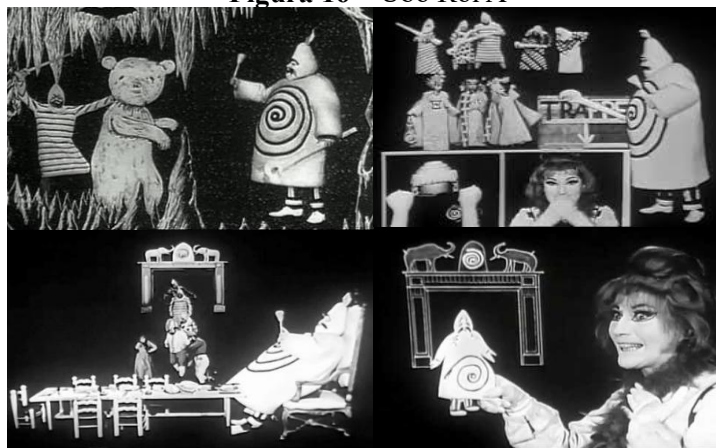
“(...) O contexto é o conteúdo, o conteúdo é o contexto. Isso significa que a arte pura sempre se interessou nos novos horizontes das possibilidades. Quando Picasso criou o Cubismo, ele o fez porque estava cansado do Impressionismo. Monet criou o Impressionismo porque estava cansado do Academicismo. Os artistas estão sempre interessados nas novas sensibilidades - em explorar novas possibilidades. E já que a partir de hoje nós temos satélites, queremos usá-los., descobrir o que nós, artistas, podemos fazer com eles. Nós queremos tentar algo novo, em tradição a Monet e Picasso. (...)”. (Paik, 1988 apud. Alves, 2013. p. 170.)

As palavras de Paik em sua entrevista com Eduardo Kac (1988), traduzem um pouco sobre como a vontade de inovar move o artista. E trazendo esse anseio para a linguagem contemporânea apresentada por Paik, a videoarte e a videoinstalação, percebemos que é resultado das transformações causadas pelos contextos sociais unida a inovação artística percebida, e trabalhada, através do olhar artístico de quem foi um de seus precursores, ligado ao fato de ser um experimentador. E em Alves (2013), o escritor Guy Debord (1997) nos fala que a constante luta entre o novo, as transformações que vem através das diferentes inovações, e a tradição é necessária. Debord (1997) chama esse conflito de “princípio de desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas”. Que explica em suas palavras: “A luta entre a tradição e inovação, que é o princípio de desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas, só pode prosseguir através da vitória permanente da inovação. (...)” (Debord, 1997 apud Alves, 2013).

O que Debord (1997) fala tem sentido e relação direta com as transformações causadas pela inserção e novo papel da televisão trazido por Paik, que muda completamente a função do objeto dando-lhe nova característica. Além disso, conversa diretamente com as transformações trazidas pelos contextos históricos, ou seja, se estamos falando de transformações resultadas de um contexto histórico e social, logo estas são resultados de transformações também culturais. E a mudança da função desse eletrônico, até então, principal da cultura de massa, vem trazer consigo um novo momento para a televisão e a tecnologia como um todo. Deixando em vista, novas formas de criar o vídeo, novas óticas quanto este objeto, traz um novo caminho para os artistas, além de trazer uma nova perspectiva para quem cria e para quem contempla como um novo caminho para explorar, o que acompanha e resulta no anseio pelo novo mais uma vez.

A transformação do objeto feita por Paik não é algo apenas superficial e é explicada por Alves (2013). A televisão está inserida de acordo com a Teoria dos elementos da Comunicação segundo Alves (2013), como um de seus cinco elementos que são: o emissor, canal, código, mensagem e receptor. Dentre estes, a televisão assume o papel de Canal que emite a mensagem por meio do código, o código audiovisual. Contudo, Paik coloca a televisão como código ao trazer a mensagem através das distorções feitas nas telas dos aparelhos de TV para nos comunicar algo, e assim subvertendo a função da televisão dentre os elementos da comunicação. A inovação trazida através da linguagem usada por Paik se mostra, de fato, na mudança da função do objeto, essa subversão feita por ele e outros precursores, como Wolf Vostell (1998) que produziu obras com o vídeo como *Sun in your Head* (1963) (Figura 16) e Jean Cristophe Averty (2017) com obras como *Ubo Roi* (1965) (Figura 17) que fazem desconstruções não somente na função, mas também no conceito aplicado em seu uso.

**Figura 16 – Ubo Roi A**



Fonte: Youtube, 01/07/2024

Nota: Jean Christophe Averty, *Ubo Roi*, 1965.

**Figura 17 – Sun in your Head**

Fonte: Transmediale archive, 05/01/2025  
 Nota: Wolf Vostell, *Sun in Your Head*, 1963.

E em Dubois (2004, p. 120 apud Alves, 2013, p. 172) nos mostra que, tal subversão trazida pela nova aplicação do vídeo era ligada à destruição da própria imagem, atenção com o uso da televisão e aos programas, era uma ferramenta para ir contra a própria televisão. E nas palavras de Dubois:

Nascido na primeira metade dos anos 60 (com Paik, Vostell e Averty, seus pais fundadores), o vídeo se definiu de início, antes mesmo de recorrer a uma câmera ou a um videocassete, como uma arma contra a televisão. Ao longo da sua primeira década de existência, o único objetivo do vídeo foi sua obsessiva teleclastia. Destruir o aparelho de TV, atacar a instituição, denunciar o dispositivo, manipular os programas, desviar o fluxo eletrônico, triturar a própria imagem. Isto durou até meados dos anos 70, em sintonia com os movimentos radicais de crítica social e artística da época. (...) (Dubois, 2004, p.120 apud Alves, 2013, p. 172).

As palavras de Dubois vem reforçar a desconstrução da televisão em sua função principal feita na atividade de Paik. Subvertendo esse eletrônico, Paik molda, transforma e traz um novo sentido para o vídeo como era entendido até ali. E nessa interferência feita por Paik, é que mora seu diferencial e legado, onde se constroem o início da video arte e a vídeo instalação, sedimentando o caminho para os artistas das gerações seguintes.

A troca da função do objeto, esse repensar, é o que torna tão interessante e transgressora a obra de Paik. E a linguagem que permite isso, tanto o uso da videoinstalação quanto o uso da videoarte, em seu nascimento já foi transgressora e muda a forma de criar em diferentes níveis como vimos por Alves (2013), já que, segundo ela, vai muito além da função básica e cria diferentes e inúmeras possibilidades de conceitos, além de unir a si outras linguagens da arte.

A videoarte e videoinstalação são o testemunho da visão inovadora de Paik. E ao utilizar a tecnologia como ferramenta para experimentar elementos como, a imagem, o som e o tempo ele é destacado como um precursor de uma linguagem única que desafia fronteiras.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paik em sua trajetória como vimos por Mendonça (2013), que nos ajudou a seguir uma linha do tempo interessante e nos mostrou importantes momentos que inovaram e contribuíram para o mundo da arte, através das videoinstalações utilizando televisores, além da videoarte. Essa trajetória evidencia que a linguagem utilizada por ele não foi apenas um resultado do contexto histórico no qual os artistas estavam inseridos. Mas também, mostra que estas transformações tem um ponto em comum, que segundo Debord (1997), é a superação da inovação sobre a tradição. Onde através dessa luta nasce sempre aquilo que trará o que os artistas estão sempre em busca, o novo. E que, necessariamente a inovação precisa vencer as tradições, como no caso de Paik, o novo uso da televisão em vista sua função básica. O que proporcionou um novo olhar sobre a aplicação dos conceitos através da tecnologia.

As inovações trazidas pela inserção da tecnologia, no mundo da arte, nos proporcionaram diferentes e incríveis novos olhares de conceitos permitidos por precursores como Nam June Paik. E sua trajetória, segundo Mendonça (2013), nos mostra seus diferentes usos da mesma para trazer à tona suas ideias. Em obras como, *“The More, the Better”* (1988), proporcionando a criação de uma obra colossal que uniu diversas culturas em um único lugar pela proposta ligada às Olimpíadas em Seul, ou mesmo em *Capela Sistina* (1993), em que Paik brincou trocando as figuras religiosas por famosos da cultura pop.

Todas estas características unidas à vontade de trazer algo inovador, marcaram por meio da linguagem da videoarte uma nova forma de unir linguagens, de construir conceitos e assim expandiu-se mais a gama de formas de criar arte.

Como visto na análise da forma de criar de Paik, através de *“TVMagnet”* (1963), em Hendricks (2002). Vimos que Paik (2002) nos mostra em seu exercício da pesquisa, que buscava muito além do próprio campo da arte para dar vida às suas obras. Indo tomar conhecimento em cursos para ter acesso aos meios e conhecimentos básicos para manipulação do material, com amigos como Hideo Uchida e Shuya Abe, onde conseguiu enxergar o seu caminho para trazer à tona sua ideia. Segundo Paik (2002) podemos ver toda a complexidade de seu pensamento e sua proposta para *“TV Magnet”* (1963).

“Minha televisão experimental não é sempre interessante, mas nem sempre é desinteressante como a natureza, que é bela não porque ela se modifica de forma bonita, mas simplesmente porque ela se modifica” (Paik, 2002 apud Hendricks, P. 97). A fala de Paik (2002) evidencia a preocupação em não estar estagnado. A mensagem se traduz em inconstância. Uma inquietação em não se manter da mesma forma. O que conversa bastante com o que é trazido juntamente com a videoarte e a videoinstalação. Se ambas vem ser mais um meio de sair do que

era repetido, um meio para a inovação tão procurada. O que Paik fala apenas confirma sua função como uma nova linguagem.

Por fim, este trabalho vem mostrar, como Paik usou essas linguagens, a vídeo arte e videoinstalação, para traduzir seu pensamento quanto artista inquieto. Em constante busca pelo novo. No qual percebeu que a beleza da arte morava na mudança. E por seus trabalhos vemos que cada hábito de busca, de pesquisa, vem ser uma nova força dentro da arte que nos leva, cedo ou tarde, a encontrar um novo caminho que abre novos outros caminhos. E que, para isso, é necessário que na luta entre o novo e o anterior, as formas antigas, não necessariamente precisam desaparecer, mas dar a oportunidade para as novas ideias criarem seu caminho.

## REFERÊNCIAS

ALFRED Jarry, "Ubu Roi". Direção: Jean Cristoph Averty. França, 1965. Duração: 90 min. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_vuzhkEkNSQ](https://www.youtube.com/watch?v=_vuzhkEkNSQ). Acesso em: 01 jul. 2024.

ALVES, Carolina M. A resignificação em Nam June Paik. **Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL**, Pelotas, v. 2013, p. 168-173, 2013. Disponível em: [periodicos.ufpel.edu.br](http://periodicos.ufpel.edu.br). Acesso em: 20 jan. 2026.

ALLAN Kaprow: Propriedade Allan Kaprow. **Hauser & Wirth**, [s. d.]. Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/artists/2811-allan-kaprow/>. Acesso em: 24 set. 25.

ALMEIDA, Karina Campos de; OLINTO, Lidia. A experimentação como território: o legado indisciplinar de John Cage. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 28, jul. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017015>. Acesso em: 14 maio 2025.

AS Obras Essenciais de Nam June Paik. **Art asia pacific**, 2021. Disponível em: <https://artasiapacific.com/people/the-essential-works-of-nam-june-paik>. Acesso em 19 nov. 2024.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde performance e corpo efervescente**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BORTULUCCI, Vanessa Beatriz. Arte como Catarse: As performances de Joseph Beuys e a resignificação do mundo. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 9, 2013. **Anais eletrônicos...** Campinas: Academia, v. 1, n. 1, out. 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/10896351/Arte\\_como\\_catarse\\_as\\_performances\\_de\\_Joseph\\_Beuys\\_e\\_a\\_resignifica%C3%A7%C3%A3o\\_do\\_mundo](https://www.academia.edu/10896351/Arte_como_catarse_as_performances_de_Joseph_Beuys_e_a_resignifica%C3%A7%C3%A3o_do_mundo). Acesso em: 18 maio 2025.

CAGE, John. **John Cage: Declaração autobiográfica (1990)**. [s. d.]. Disponível em: <https://www.johncage.org/>. Acesso em: 05 jun. 2024.

CAROLINA, Isa. **Ready-mades duchampianos e a reprodução de ideias**. Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/ready-mades-duchampianos-e-a-reproducao-de-ideias/>. Acesso em: 24 set. 2025.

CENTRO DE ARTE MODERNA GULBENKIAN. **Wolf Vostell, Leverkusen, 1932 – Berlim, 1998**. Lisboa, 2016. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/cam/artist/wolf-vostell/>. Acesso em: 05 jan. 2025.

CYPRIANO, Fabio. Joseph Beuys e o abandono à arte. **Arte Brasileiros**, 15 jun. 2021. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/beuys-centenario/>. Acesso em: 08 fev. 2025.

EU gosto da América e a América gosta de mim: José Beuys - 1974. **Wikipédia**, [s. d.]. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/I\\_Like\\_America\\_and\\_America\\_Likes\\_Me](https://en.wikipedia.org/wiki/I_Like_America_and_America_Likes_Me). Acesso em 17 jul. 2024.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FUNDAÇÃO STOCKHAUSEN. **Biografia**: Karlheinz Stockhausen 22 de agosto de 1928 – 5 de dezembro de 2007. [s.d]. Disponível em:

[https://www.karlheinzstockhausen.org/karlheinz\\_stockhausen\\_short\\_biography\\_english.htm](https://www.karlheinzstockhausen.org/karlheinz_stockhausen_short_biography_english.htm). Acesso em: 30 set. 2025.

HAWLEY, Rachel. Como o compositor John Cage transformou o piano — com a ajuda de alguns objetos domésticos. **Revista Smithsonian Magazine**, 24 set. 2019. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/innovation/how-composer-john-cage-transformed-piano-with-help-some-household-objects-180973206/>. Acesso em 20 jan. 2026.

HENDRICKS, Jon (ed.). **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

JOHN Cage. In: **ENCYCLOPEDIA Britannica**. 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/John-Cage>. Acesso em: 05 jun. 2025.

JOSEPH Beuys. In: **ENCYCLOPEDIA Britannica**. 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Beuys> Acesso em 08 fev. 2025.

JOSEPH, Branden W. **My Mind Split Open**: Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable, 2002.

KAC, Eduardo. **Arte Satélite**: uma entrevista com Nam June Paik. 2000. Disponível em: <https://www.ekac.org/paik.interview.html> Acesso em: 16 dez.2024.

LIPPARD, Lucy R; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. **Arte & ensaios**: revista do ppgav/eba/ufrj. Rio de Janeiro, v.1, n. 25, p. 1-16, mar. de 2013. Disponível em: <https://share.google/YwAyShfFNFMtQJllz>. Acesso em: 22 jan. 2026.

MEE-YOO, Kwon. Recordando Paik, pai da vídeoarte. **The korea times**, 18 fev. 2016. Disponível em: <https://www.koreatimes.co.kr/lifestyle/travel-food/20160218/remembering-paik-father-of-video-art> Acesso em 03 dez. 2024.

MENDONÇA, Leticia. Nam June Paik - Ao longo da vida e carreira. **Comunicação e artes**, v. 1, 18 fev. 2013. Disponível em: <https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/18/nam-june-paik-ao-longo-da-vida-e-carreira/>. Acesso em: 17 set. 2024.

MOMA. **Captura da ligação de Good Morning, Mr. Orwell com Salvador Dali ao fundo de Nam June Paik**, 1984. Disponível em: <https://www.moma.org/magazine/articles/875>. Acesso em: 21 abr. 2024.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE BARCELONA. **Exploding Plastic Inevitable de Andy Warhol com The Velvet Underground and Nico**. MACBA, [s. d.]. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/obra/r2497-andy-warhols-exploding-plastic-inevitable-with-the-velvet-underground-and-nico/>. Acesso em: 03 jan. 2025.

NAM June Paik: “Becoming Robot” em Nova York. **Art Radar Journal**, 2014. Disponível em: <http://artradarjournal.com/2014/10/24/nam-june-paik-becoming-robot-new-york/>. Acesso em: 14 set. 2023.

NAM June Paik: unindo tradição e tecnologia- As Pas de Loup, 1990. **Arte que Acontece**, 28 maio 2020. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/nam-june-paik-unindo-tradicao-e-tecnologia/>. Acesso em: 25 mar. 2024.

NAM JUNE PAIK ART CENTER. **Nam June Paik**. Njpart, [s. d.]. Disponível em: <https://njpart.ggcf.kr/pages/njp-intro>. Acesso em: 21 dez. 2024.

NAM JUNE PAIK ART CENTER. **TV Cello**. 2002. Disponível em: <https://njpart.ggcf.kr/collections/135>. Acesso em: 21 dez. 2024.

NAM JUNE PAIK ART CENTER. **TV Bra for living Sculpture, TV as a Creative Medium, Howard Wise Gallery New York**. 1969. Disponível em: <https://njpart.ggcf.kr/collections/79>. Acesso em: 23 dez. 2024.

NAM JUNE PAIK ART CENTER. **Zen for Head**. [s. d.]. Disponível em: <https://njpart.ggcf.kr/collections/194>. Acesso em: 23 dez. 2024.

NAM JUNE PAIK ART CENTER. **Magnet TV**. 1965/1969. Disponível em: <https://njpart.ggcf.kr/collections/241>. Acesso em: 27 dez. 2024.

NAM JUNE PAIK ART CENTER. **Good Morning, Mr. Orwell 2024**. 2024. Disponível em: <https://njpart.ggcf.kr/books/56>. Acesso em 08 fev. 2025.

NAM JUNE PAIK ART CENTER. **Exposição e Cerimônia de Premiação do Pavilhão Alemão na Bienal de Veneza de 1993**. 2024. Disponível em: <https://njpart.ggcf.kr/events/99>. Acesso em: 13 mar. 2025.

NAM JUNE PAIK ART CENTER. **Moon é a tv mais antiga**. 1965/2000. Disponível em: <https://njpart.ggcf.kr/collections/215>. Acesso em: 14 jun. 2025.

NAM JUNE PAIK CENTER. **TV Magnet**, 1965. Disponível em: <https://njpart.ggcf.kr/collections/241>. Acesso em: 14 jul. 2025.

NAM JUNE PAIK ART CENTER. **Good Morning Mr. Orwell**: jul. 17, 2014 – jan. 21, 2015. Disponível em: <https://njpart.ggcf.kr/exhibitions/159>. Acesso em: 22 jan. 2026.

NAM June Paik: unindo tradição e tecnologia. **Arte que acontece**, 28 maio de 2020. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/nam-june-paik-unindo-tradicao-e-tecnologia/>. Acesso em: 03 fev. 2025.

NAM June Paik em entrevista a um jornal coreano. **Koream Journal**, v. 17, n. 1, p. 79 [s. d.]. Disponível em: <https://edition.pagesuite.com/html5/reader/production/default.aspx?pubname=&edid=e79bdd8a-7135-4371-9ad0-5e4889ed48f3>. Acesso em: 20 jan. 2026.

ÓPERA Sextronic – Yalkut Jud. **EAI: Eletronic Arts Intermix**. [s. d.]. Disponível em: <https://www.eai.org/titles/opera-sextronique>. Acesso em: 05 jun. 2024.

PAIK, Nam June. **Zen for Head**, 1962. Fotografia. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-head/images/3/>. Acesso em: 23 nov. 2024.

PAIK, Nam June; MOORMAN, Charlotte, **TV-Bra for Living Sculpture**, 1969. Fotografia. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-bra/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

PAIK, Nam June, MOORMAN, Charlotte. **TV Cello**. 1971. Fotografia. Disponível em: <https://artrianon.com/2019/12/10/obra-de-arte-da-semana-tv-cello-de-nam-june-paik/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

PAIK, Nam June, **Global Groove de Nam June Paik**, 1973. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7UXwhlQsYXY>. Acesso em: 15 fev. 2024.

PAIK, Nam June. Poslúdio para a Exposição de Televisão Experimental, março de 1963 na Galeria Parnass. *In: O QUE É Fluxus? O que não é! O porquê*. **Centro cultural Banco do Brasil**, Rio de Janeiro, 2002.

PAIK, Nam June. Após três anos de reparos, 'The More, The Better', de Nam June Paik, volta a funcionar. **Korea JoongAng Daily**, 15 set. 2022. Disponível em: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2022/09/15/culture/artsDesign/korea-mmca-nam-june-paik/20220915174757902.html>. Acesso em: 03 abr. 2023.

PAIK, Nam June. As Obras Essenciais de Nam June Paik: Capela Sistina. **Art Ásia Pacífico**, 29 set. 2021. Disponível em: <https://www.artasiapacific.com/people/the-essential-works-of-nam-june-paik/>. Acesso em: 11 mar. 2025.

POLLO, Beatriz. Arte e tecnologia: Conheça o artista sul-coreano Nam June Paik. **Revista koreain**, 29 out. 2021. Disponível em: [https://revistakoreain.com.br/2021/10/arte-e-tecnologia-conheca-o-artista-sul-coreano-nam-june-paik/#google\\_vignette](https://revistakoreain.com.br/2021/10/arte-e-tecnologia-conheca-o-artista-sul-coreano-nam-june-paik/#google_vignette). Acesso em: 08 set. 2023.

SEUNG-HYE, Yim. **Os rituais xamânicos de Jeju são explorados através de Nam June Paik**. **Korea Joong Ang Daily**, 14 jun. 2023. Disponível em: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2023/06/14/culture/koreanHeritage/gut-paik-nam-june-jeju-gut/20230614154901344.html>. Acesso em: 20 jan. 2026.

SORIA, Bruna Freitas. **Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable with The Velvet Underground and Nico: Linguagens, Performances e Intermedialidade**. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: UFRGS, 2016. Disponível em: [https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UFRGS-2\\_0c4566be72f83944d5e922ddb4cfb4b0](https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UFRGS-2_0c4566be72f83944d5e922ddb4cfb4b0). Acesso em: 13 out. 25.

SPINGEL, Lynn. The American Connection: Jean-Christophe Averty and his U.S. TV Contemporaries. **Cinemas: revue d'études cinématographiques**. v. 26. n. 2-3, 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/77879327/The\\_American\\_Connection\\_Jean\\_Christophe\\_Averty\\_and\\_his\\_U\\_S\\_TV\\_Contemporaries](https://www.academia.edu/77879327/The_American_Connection_Jean_Christophe_Averty_and_his_U_S_TV_Contemporaries). Acesso em: 07 out. 2025.

SUN in Your Head, Produção: Wolf Vostell. 1963. Duração: 8 min. Disponível em: <https://archive.transmediale.de/content/sun-in-your-head> Acesso em: 05 jan. 2025.

TECHNES ENCYCLOPEDIA DATABASE. **Câmera-gravadora Sony Portapak Video Rover II AV-3400 de 1/2 polegada - Digitalização 3D**. BDET; TECHNÈS em Tecnologia Cinematográfica, 2026. Disponível em: <https://encyclo-technes.org/en/base/57457x/2243> Acesso em: 20 jan. 2026.

THE CLEVELAND MUSEUM OF ART. **Global Groove**.1973. Disponível em: <https://www.clevelandart.org/art/2020.268>. Acesso em: 03 dez. 2024.

WARHOL, Andy. **Captura representando o Exploding Plastic Inevitable**, 1967. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Exploding\\_Plastic\\_Inevitable](https://pt.wikipedia.org/wiki/Exploding_Plastic_Inevitable). Acesso em: 22 jan. 2026.