

Del otro lado de la pantalla: Douglas Davis

Bertolt Brecht señalaba, en su ensayo *Teoría de la radio* (1932), que la radiofonía se había desarrollado como medio unidireccional más por decisión política que por cuestiones económicas o tecnológicas, y proponía en consecuencia la transformación del medio de distribución en medio de comunicación.

En 1957, en una mesa redonda titulada «The Creative Act» y organizada por la American Federation of Arts, un «pobre artista» llamado Marcel Duchamp señaló la contribución del espectador como parte integral del proceso artístico.

La obra de Douglas Davis se hace eco de esas cuestiones, por otro lado esenciales para un arte que trabaja sobre los actuales sistemas de comunicación.

Douglas Davis es crítico de arte (ha escrito para *Newsweek* y *Artforum*, entre otras publicaciones) y autor de algunos libros de gran interés informativo y polémico (como *Art and the Future: A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art*, de 1973, y *Artculture: Essays on the Post-Modern*, de 1977). Además, como artista trabaja con distintos medios y es especialmente conocido por sus propuestas en el campo del vídeo y la televisión.

En la Bienal del Whitney de 1985 nos sorprende con un film que a su vez hace referencia a otros tres, a tres clásicos de distintas épocas del cine (*M/Lang*, *Psicosis/Hitchcock*, *Hiroshima, mon amour/Resnais*). No conozco esa cinta, pero, a juzgar por lo que escribe su autor, cabe esperar una total coherencia con su obra anterior, desde programas como *Electronic Hokkadim*, *Talk Out!* y *The Austrian Tapes* hasta las más recientes experiencias de telecomunicación y bidireccionalidad instantánea.

Davis ha contado que su reflexión sobre la televisión empezó un día en el que, estando bebido en una fiesta, se puso a mirar un televisor por detrás, con la luz de la emisión reflejada en los rostros de quienes lo veían por delante. Posteriormente, el artista materializaría esa imagen en una escultura/ready-made: un televisor «de cara a la pared» en el espacio de una galería. ¿Castigo simbólico-conceptual para el medio de comunicación más poderoso de nuestros tiempos o arte lumínico minimalista y chorra?

El arte de D. Davis está enraizado en la encrucijada entre los distintos movimientos inmaterialistas y la explotación de nuevos medios y tecnologías. Sus primeros trabajos en vídeo estudian formalmente las posibilidades y las cualidades de la imagen electrónica, pasando de una experimentación densa y colorista con el

videosintetizador de su amigo Nam June Paik (*Numbers*, 1970) a unos más austeros *Studies in Black and White* y *Studies in Color Videotape*, realizados en los años 1971-1972.

De esa época son también dos emisiones televisivas en directo, *Electronic Hokkadim* (WTOP-TV, Washington, 1971) y *Talk Out!* (WCNY-TV, Siracusa, 1972), abiertas a cierto grado de participación de los espectadores mediante las líneas telefónicas. Según algunas fuentes, *Electronic Hokkadim* fue el primer programa bidireccional en directo presentado por una televisión.

Los siguientes vídeos de Davis examinan distintas propiedades, elementos inmateriales y características del medio, al tiempo que intensifican la utopía hipotéticamente posible de una comunicación directa e inmediata. Pero suscitan también una serie de contradicciones en torno a la virtualidad y la realidad de las capacidades e incapacidades de los medios audiovisuales electrónicos. La negación y la contradicción se entienden como parte de un proceso de reflexión e investigación. En ese sentido, el artista escribe: «Al ponernos en contra de algo, o de alguien, forzamos la aparición de unos atributos que de otra forma no habríamos tenido presentes».

Con los trabajos del periodo 1973-1974 (*Studies in Myself* y la serie *Tapes*, que realiza en Santa Clara, Austria, Colonia y Florencia), Davis establece una ambigüedad dialéctica que oscila entre la dimensión íntima, personal, del vídeo y el instinto gregario del comportamiento social, y entre cierto fetichismo de los elementos materiales del vídeo y la televisión (la cámara y el monitor o receptor) y su desmistificación.

Una cinta clave de ese periodo es *The Austrian Tapes* (1974), que se emitió en la ORF-TV austríaca y donde Davis invitaba al espectador a participar (desde su hogar) en una serie de acciones corporales que constituían un desafío simbólico a la pasividad y la distancia del público. («Acérquese al televisor. [...] Ponga las manos sobre las mías. [...] Apriete los dedos contra la pantalla. [...] Piense en lo que eso significa.»)

La pantalla como mediación-barrera y la pantalla como mediación-comunicación directa, ese es el contraste que se subraya en *The Austrian Tapes*. Posteriormente, Davis ha reincidido en numerosas ocasiones en ese concepto, de formas similares o análogas. Además de *The Florence Tapes*, secuela directa de *The Austrian Tapes*, se reencuentra en las distintas experiencias de Davis con la televisión por cable y por satélite: *Three Silent and Secret Acts* (1976) y *Four Places, Two Figures, One Ghost* (1977), ambas en Manhattan Cable TV; *The Last Nine Minutes* (1977), parte del programa televisivo inaugural, retransmitido por satélite, de la exposición Documenta de Kassel, y el título más provocador y

significativo entre los mencionados, *How to Make Love to Your TV Set* (1979), realización presentada originalmente a través del primer sistema de televisión por cable con capacidad bidireccional instalado en el mundo, el Qube System de la ciudad de Columbus (Ohio).

Entre los trabajos más recientes de Douglas Davis cabe mencionar *Double Entendre* (1981), presentado originalmente como una doble performance simultánea en el Centre Pompidou de París y el Whitney Museum de Nueva York, mediante la interconexión y el intercambio por satélite de ambas ejecuciones. En ese caso, Davis partió de uno de los textos más brillantes de Roland Barthes (los *Fragmentos de un discurso amoroso*) y estructuró la performance como un largo diálogo entre un hombre (él mismo) y una mujer, cada uno en una ciudad distinta y expresándose en su propio idioma. Aunque la pieza se basaba principalmente en el lenguaje verbal (pero no solo en un aspecto semántico, sino también como sonoridad y símbolo de distancia —y, a la vez, posibilidad de comunicación— espacial, idiomática, sexual), su clímax se traduce en una imagen en la que podemos advertir el ingenio y el fino sentido del humor subyacentes en la obra de Davis: cuando la fuerza de la pasión hace ya irresistible el deseo de ir al encuentro del otro, ¡Davis emprende el vuelo como un Superman cualquiera!

Y es que, como decía Jean-Paul Fargier a propósito de Paik, pese a su etimología latina la palabra *vídeo* no quiere decir *yo veo*, sino más bien *yo vuelo*...