

**ARTIUM**  
Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo  
Vitoria-Gasteiz

## Exposición

### Jaime Davidovich. *Morder la mano que te da de comer*

Sala Norte, desde el 2 de octubre de 2010 hasta el 9 de enero de 2011

### Superficies, espacios y ascetismo electrónico. Los *tape projects*<sup>1</sup>

Rodrigo Alonso

Los *tape projects* conforman una etapa particularmente significativa de la obra de Jaime Davidovich. A través de ellos comienzan a perfilarse los lineamientos más sobresalientes de su producción artística, a lo largo de una serie de instancias que lo llevan a desplazarse desde la pintura hacia la práctica conceptual, de la expresión y la subjetividad al interés por el entorno y la investigación sistemática, de los objetos a la performance y los procesos, de la preocupación formal a la historicista<sup>2</sup> y política.

En menos de diez años, su obra se transforma profundamente, en concordancia con la época y con sus búsquedas personales. El contexto norteamericano donde estos cambios tienen lugar es especialmente propicio para tal desarrollo. Sin embargo, hay una remisión permanente a los años de formación argentinos, a los problemas políticos de su tierra natal, a su paisaje y su situación, que funciona como una suerte de filigrana que se filtra en ciertos recursos y posicionamientos, como el uso de materiales *low-tech*, la preferencia por los espacios marginales, el eco de las extensiones ilimitadas de la pampa o las metáforas de la resistencia.

Gestados en el ámbito de la pintura, los *tape projects* derivan rápidamente hacia las intervenciones *site-specific*, las instalaciones, las performances y los vídeos. El amplio espectro de estas presentaciones descansa en la variedad de las cintas (*tapes*) utilizadas, que van desde las adhesivas (en sus múltiples tamaños y materiales) a las magnéticas (el vídeo). Cada una impone un trabajo y un análisis específico: las adhesivas proponen una reflexión sobre el soporte, las texturas, los espacios arquitectónicos, la indeterminación formal; la magnética debe lidiar con la imagen figurativa, la duración, las imposiciones técnicas, la pulsión visual. En la travesía de una a otra se despliegan los principales problemas sobre los límites del arte que animaban las investigaciones visuales y conceptuales de esos mismos años, los sesenta y setenta.

La introducción de las cintas adhesivas en la obra de Jaime Davidovich procede del terreno pictórico. De ser un material accesorio, una herramienta para asegurar las pinturas a la pared y evitar el distanciamiento de los bastidores, pasan a convertirse en las protagonistas de una verdadera investigación sobre los límites de la obra artística en relación con su entorno espacial y su ámbito institucional. Al comienzo, la adhesión de las pinturas directamente sobre el muro fue una forma de eliminar las fronteras artificiales impuestas por los marcos, y de cuestionar el espacio ilusionista que éstos determinan. Admirador de la obra de su compatriota Lucio Fontana,<sup>3</sup> Davidovich emprendió su propio camino hacia la abolición de la representación, la incorporación del espacio circundante y la anulación de la separación entre la tela y el entorno.

Las cintas adhesivas le permitieron andar ese camino con comodidad, con el aliciente de que constituían, además, un nuevo material que explorar en cuanto a sus posibilidades plásticas y formales. Para esto, Davidovich utilizó cintas de diferentes dimensiones, sustratos (de tela, de papel, plásticas), grosor, color y opacidad. Al recurrir a un elemento de fabricación industrial, eliminó la impronta subjetiva y artesanal de la producción de las piezas, uniéndose a los artistas que en esos años relativizaron la supremacía de la realización manual mediante una relectura del *ready-made* duchampiano.

<sup>1</sup> Para completar la información y el análisis sobre esta y otras etapas de la producción artística de Jaime Davidovich, consúltese: RODRIGO ALONSO, «Identidad quebrada», en *Jaime Davidovich. Video Works. 1970-2000*. Nueva York: The Phatory Gallery, 2004; disponible online en [www.roalonso.net](http://www.roalonso.net)

<sup>2</sup> En el sentido desarrollado por Benjamin H. D. BUCHLOH en «Formalismo e historicidad», publicado en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

<sup>3</sup> En una entrevista, Davidovich comentó la impresión que le causó la obra de Fontana cuando la vio por primera vez en la Galería Bonino de Buenos Aires.

Por otra parte, la colocación de las cintas pasaría a convertirse en un momento central de la propuesta y derivaría hacia el terreno de la performance, siguiendo –seguramente sin saberlo– aquel sendero abierto por Jackson Pollock (pero también por Lucio Fontana) que Allan Kaprow señalara en su famoso ensayo «El legado de Jackson Pollock».<sup>4</sup> No obstante, el camino que emprende Davidovich se diferencia notoriamente del abordado por los artistas de la performance de esos mismos años. Su accionar no tiene nada en común con la exploración de la identidad o la autoafirmación narcisista que podemos encontrar en la producción de Vito Acconci, Joseph Beuys o Carolee Schneemann, por sólo mencionar algunos nombres. Por el contrario, el artista argentino basa su trabajo en una ejecución sistemática, repetitiva, mucho más afín a la práctica conceptual de artistas como Sol Lewitt, On Kawara o Daniel Buren.

Los primeros *tape projects* consisten en aplicaciones ordenadas de cintas adhesivas directamente sobre la pared del espacio expositivo. La colocación puede ser vertical u horizontal, pero siempre sigue los lineamientos de la arquitectura. Tras colocar el primer tramo de cinta, los siguientes se agregan a éste de forma paralela, produciendo un plano casi homogéneo, a no ser por las imprecisiones a las que da lugar la resistencia del material. En algunos casos se alternan las cintas con rollos de papel, que también crean extensiones lineales pero de mayor grosor. El uso de cintas de diferentes materiales genera múltiples texturas, que a veces se acompañan por la aplicación de pintura sobre su cara exterior.

*Four Board Piece* (1971) mantiene todavía los límites ortogonales de la pintura, aunque la eliminación del motivo pictórico y su reemplazo por la grilla encintada rompe con toda pretensión ilusionista y la transforma, más bien, en una presencia objetual que interfiere en el muro. Aunque a primera vista, la repetición de cuadrados pareciera remitir a la producción minimalista, las texturas que conforman sus superficies desestiman dicha remisión y hacen pensar, en todo caso, en las desviaciones posminimalistas que se encuentran en la obra de los artistas de la abstracción excéntrica,<sup>5</sup> por ejemplo.

Pero rápidamente, Davidovich descarta todo vestigio pictórico y comienza a ocupar paredes completas y otros sitios arquitectónicos, generalmente marginales, anulando por completo la aplicación de pintura para concentrarse en la materialidad propia de las cintas. Éstas forman ahora una piel sobre el muro y, muchas veces, se mimetizan con éste, hasta el punto de ser prácticamente invisibles. En estos casos, los elementos que llaman la atención son las supuestas imperfecciones, las burbujas de aire, los estiramientos o el polvo que se deposita sobre las cintas; éstos se perciben a través de las modificaciones lumínicas inducidas por el desplazamiento frente a la obra del espectador, que comienza a ser una parte cada vez más importante en el diseño de los proyectos.

Precisamente, el paso siguiente es el desplazamiento fuera de la galería, hacia los espacios de uso, que buscan al espectador allí donde éste no espera encontrarse con la obra. Ya en 1971, Davidovich realiza una intervención en las escaleras de la John Carroll University de Cleveland con el patrocinio de E.A.T. (Experiments in Art and Technology), la asociación de artistas y técnicos fundada por Robert Rauschenberg y Billy Klüver a finales de los sesenta, a la que Davidovich pertenecía. Al año siguiente, despliega sus cintas sobre la acera que conduce desde el Cleveland Museum of Art hacia la New Gallery, la institución peticionaria del proyecto, y allí estuvieron hasta que las inclemencias del tiempo se encargaron de destruirlas.

A pesar de sus dimensiones, la utilización de lugares periféricos y fuera de las instituciones pone de manifiesto el carácter antiespectacular de estas intervenciones. Las cintas suelen pasar inadvertidas, pero cuando se hacen evidentes, llaman más la atención sobre el entorno arquitectónico que sobre ellas mismas. No existe sacralización alguna ni de la obra ni del trabajo del artista. Por el contrario, la ubicación de las cintas en el piso da por sentado que serán pisadas, deterioradas o destruidas por el público, los transeúntes ocasionales o las variaciones climáticas.

En esa misma época, Jaime Davidovich empieza a trabajar con el vídeo, una tecnología que comenzaba a hacer su aparición en el circuito del arte. Pero su acercamiento al medio es bastante particular. A diferencia de las producciones de Nam June Paik o Wolf Vostell, que se apropiaban –aunque irónicamente– del espectáculo televisivo o de la euforia de los grupos de Guerrilla TV, con su confianza utópica en las capacidades revolucionarias del nuevo invento, Davidovich elige una vía analítica que indaga en la especificidad del medio, en sus propiedades y limitaciones estéticas, en sus posibilidades formales y sus implicancias conceptuales, en su visualidad y sus derivaciones semánticas. Al igual que en las instalaciones, su aproximación es antiespectacular, ascética, reflexiva y crítica. Constituye una suerte de *teoría directa*, en el sentido acuñado por Edward

<sup>4</sup> Allan KAPROW, «The Legacy of Jackson Pollock», *Art News*, LVII, 6, Octubre de 1958.

<sup>5</sup> Véase Lucy LIPPARD, «Eccentric Abstraction», *Art International*, 10, 9, Noviembre de 1966.

Small para referirse a las producciones que, por la forma en que experimentan y exploran las propiedades de un medio, pueden considerarse verdaderas aportaciones de teoría no escrita.<sup>6</sup>

Su primera producción, *Road* (1972), se relaciona íntimamente con la intervención en la acera de ese mismo año. En ella, la cámara recorre la línea de separación central de una calle a un ritmo constante, generando un patrón visual de franjas verticales que repite la estructura lineal de sus aplicaciones de cintas. Sin embargo, la introducción del encuadre, el tiempo y el sonido (los ruidos del ambiente registrado) trastoca por completo la percepción. Aquí, el artista controla la duración de la observación, mientras el registro aurál remite a un universo de acontecimientos que el recorte de la cámara no permite captar. Se establece así una tensión entre la fragmentación del encuadre y la continuidad de un espacio sugerido por referencias indirectas, pero al que es imposible acceder visualmente. Esa tensión concentra el interés en la cinta, a pesar de su imagen invariable. Por otra parte, la continuidad homogénea del *traveling* a lo largo de la calle relativiza la pulsión narrativa del medio audiovisual (su implacable organización lineal con principio, medio y fin) para insinuar la posibilidad de un registro interminable, más allá de los límites establecidos por la tecnología de la grabación.

La fragmentación visual impuesta por el dispositivo electrónico encuentra su equivalente en los *tape projects* de esta época, en particular, en el realizado para la Bienal del Whitney Museum of American Art de 1973. En esta oportunidad, en lugar de ubicarse en las salas centrales, Davidovich decide realizar su obra en el agujero lateral de la escalera que comunica los pisos del museo. Una extensión de cintas de más de doce metros de largo atraviesa el edificio, pero curiosamente casi no llama la atención, ya que está situada en un espacio no sacralizado por el immaculado ascetismo del cubo blanco. Ese mismo año, el artista realiza una intervención en el Akron Art Institute de Ohio, en la que cubre una pared de dieciocho metros de largo y tres de altura con cinta vinílica transparente. Nuevamente, y a pesar de sus dimensiones, la pieza busca pasar desapercibida. Aquí, la pared ha perdido su exclusiva función de soporte y se ha transformado en la protagonista de la pieza, por cuanto las cintas la cubren pero no la ocultan. Más aún, y aunque resulte paradójico, la cobertura es la que la pone en evidencia, exaltando este elemento arquitectónico relegado con frecuencia por la neutralidad expositiva.

El juego de cubrir para descubrir reaparece en el vídeo *Interior* (1976), donde una mano reviste con cintas la superficie de la pantalla, que muestra el interior de una habitación, mientras otro sector de la misma habitación se inserta simultáneamente sobre las cintas por *chroma-key*. Pero en realidad, podríamos decir que es característico al conjunto de los *tape projects*. En todos los casos, la acción de tapar una superficie la pone en evidencia, llama la atención sobre su presencia muda, obliga a reconsiderar su existencia, tanto física como semántica o estructural.

Este hecho es altamente significativo en el caso de *Blue, Red, Yellow* (1974). En este vídeo, el artista cubre con cintas de color azul, rojo y amarillo la pantalla de un televisor que emite ruido electrónico de manera secuencial. El encuadre de la cámara que graba la acción, plasmada en tiempo real, coincide exactamente con los bordes de la pantalla del televisor sobre el cual ésta se realiza. De esta forma, a medida que se cubre el monitor registrado en el vídeo, también se cubre el que exhibe a éste, trasladando el efecto de la acción performática a la grabación.<sup>7</sup> Al inicio, el ruido electrónico captura la mirada del espectador y lo introduce en su universo chato e indefinido. Pero al entrar la mano del artista en primer plano, aparece un espacio inadvertido hasta el momento: el espacio que media entre la cámara y el objeto registrado. Este suceso reintroduce la imagen en perspectiva de la representación ilusoria que el vídeo reproduce en su estructura tecnológica. En un tercer momento, el recubrimiento del campo visual con las cintas vuelve a mostrar una superficie lisa: la superficie de la pantalla. De esta forma, *Red, Blue, Yellow* se propone como una reflexión sobre la representación y sus condiciones de posibilidad, a la vez que renueva el interés del artista por escapar de la imagen ilusionista pictórica (la referencia a la pintura se halla en la elección de las cintas, que adoptan los colores primarios de ésta y no los del vídeo: verde, azul y rojo). Al mismo tiempo, no se puede pasar por alto la reflexión sobre el propio medio del vídeo y su hermana la televisión, en tanto continuadores frecuentemente acrílicos de una tradición formal que hunde sus raíces en la historia de la imagen occidental.<sup>8</sup>

Durante algún tiempo, las intervenciones y los vídeos se alternan en el seno de los *tape projects*. Y como era de esperar, su cruce no tarda en llegar. En una instalación realizada en el Lorain County College de Ohio en 1973, Davidovich monta un rectángulo de cintas sobre una pared y coloca un monitor con un vídeo que registra la acción de encintar en un sitio cercano

<sup>6</sup> Véase Edward S. SMALL, *Direct Theory. Experimental Film/Video as Major Genre*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1994.

<sup>7</sup> Para un análisis de la relación entre la performance y el registro en esta pieza, consúltese mi ensayo «Performance, fotografía y vídeo. La dialéctica entre el acto y el registro», en *Arte y recepción*, Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1997; disponible online en [www.roalonso.net](http://www.roalonso.net)

<sup>8</sup> Este cuestionamiento se hará más evidente en los programas que Jaime Davidovich realizará en los ochenta, en el seno de la propia televisión.

del mismo recinto. Sin embargo, el registro no corresponde al trabajo real de producción de la pieza, sino que se relaciona con aquél genéricamente: no pretende ser una ilustración sino una referencia conceptual. Cuatro años más tarde, en el Everson Museum of Art de Syracuse de Nueva York, el artista instala tres televisores con registros de la labor de encintar en un sector del museo, y realiza los encintados en otros sitios, como las salas de exposición y la tienda de regalos.

El interés espacial se traslada, a mediados de la década de 1970, hacia la traducción videográfica de ciertos ámbitos arquitectónicos. Simultáneamente con las investigaciones similares realizadas por artistas como Dan Graham,<sup>9</sup> Davidovich explora la transformación espacial que surge de la mediatización electrónica de los lugares cotidianos. Sin embargo, a diferencia del artista norteamericano, el argentino dirige su atención a unos sitios marginales: los zócalos. Su primera realización en este sentido se llama, precisamente, *Baseboard* y es de 1975. En ella, un televisor colocado en el piso, delante del zócalo de una habitación, exhibe un recorrido incesante a lo largo de él. La confrontación entre el desplazamiento en la pantalla, fragmentado por el encuadre, y el estatismo del zócalo fuera de ella, cuya visión no se encuentra obstaculizada salvo por el televisor, genera una fuerte tensión y un alto grado de ambigüedad. Excepto cuando aparece alguna referencia residual a ciertos elementos que componen el entorno (cortinas, tomacorrientes, interrupciones en el zócalo), es prácticamente imposible saber dónde está la cámara en cada instante. Para orientar al espectador en esta tarea, una versión posterior de esta instalación, presentada en la Galería Corroboree de la Universidad de Iowa en 1979 (*Taped Project*), incluyó sectores del zócalo pintados de color en tres partes del recinto. De esta forma, cuando la cámara pasaba por uno de ellos, el espectador era capaz de identificar el sitio correspondiente, y podía lentamente reconstruir el espacio en el que se encontraba a partir de la imagen fragmentaria del vídeo.

Aun en la simplicidad de su propuesta conceptual, estos proyectos inducen a cuestionar la autoridad del audiovisual electrónico en relación con la realidad que mediatiza. Promueven, asimismo, el desarrollo de una observación crítica, e incentivan la reflexión sobre los límites de los medios cuando transforman el universo cotidiano en información. Estas preocupaciones encontrarán su momento álgido en la ironía de *The Live Show!*, pero comienzan a perfilarse por esta época en piezas de apariencia simple pero de profundidad contundente.

Estas piezas coinciden con momentos sociales y políticos muy particulares de la Argentina, con la cual Jaime Davidovich jamás dejará de estar vinculado. Las postrimerías del peronismo y el ascenso del estado de violencia generalizada que resultarían en la dictadura militar de 1976 encontrarán finalmente un eco en su obra dando lugar a un conjunto de producciones, todavía dentro de los *tape projects*, donde la crítica medial, la indagación sobre la traducción audiovisual de la realidad y la preocupación por la situación sociopolítica de su país se unirán, potenciándose mutuamente.

En *Libertad de Prensa* (1974), un proyecto presentado en el marco de la exposición «Arte de Sistemas en América Latina» (realizada en el Centro Cultural Internacional de Amberes), Davidovich presenta la página de un diario latinoamericano cubierta con cintas hasta eliminar por completo su información. Al año siguiente, el artista produce un vídeo casi documental, basado en la entrevista a un exiliado argentino en Nueva York (*La Patria Vacía*, 1975). Aquí las cintas aparecen como comentarios políticos específicos. Por ejemplo, en una de sus escenas una mano cubre con cintas adhesivas la franja central de la bandera argentina exhibida en un televisor; en un cambio de toma hacia el rostro del entrevistado, la franja de cintas se transforma en una mordaza que se ubica directamente sobre su boca.

Por todo esto, los *tape projects* constituyen un cuerpo de obra medular en la producción artística de Jaime Davidovich. La flexibilidad de sus manifestaciones le ha permitido transitar desde la exploración formal a la conceptual, de la imagen pictórica a la electrónica, de las preocupaciones estéticas a las políticas. En franco diálogo con su tiempo, este período consolida las bases creativas de un artista todavía joven, sumido en los procesos de aguda transformación del arte que caracterizaron a las décadas de 1960 y 1970. Sobre estas bases firmes, Davidovich ha erigido un trabajo singular que continua despertando interrogantes.

---

<sup>9</sup> Véase Dan GRAHAM, *Video-Architecture-Television. Writings on Video and Video Works 1970-1978*, Halifax: Nova Scotia College of Art and Design y Nueva York: New York University Press, 1979.