



# JAIME DAVIDOVICH

IN CONVERSATION WITH / EN CONVERSACIÓN CON

## DANIEL R. QUILES

---

introductory essay by / ensayo introductorio de  
John G. Hanhardt



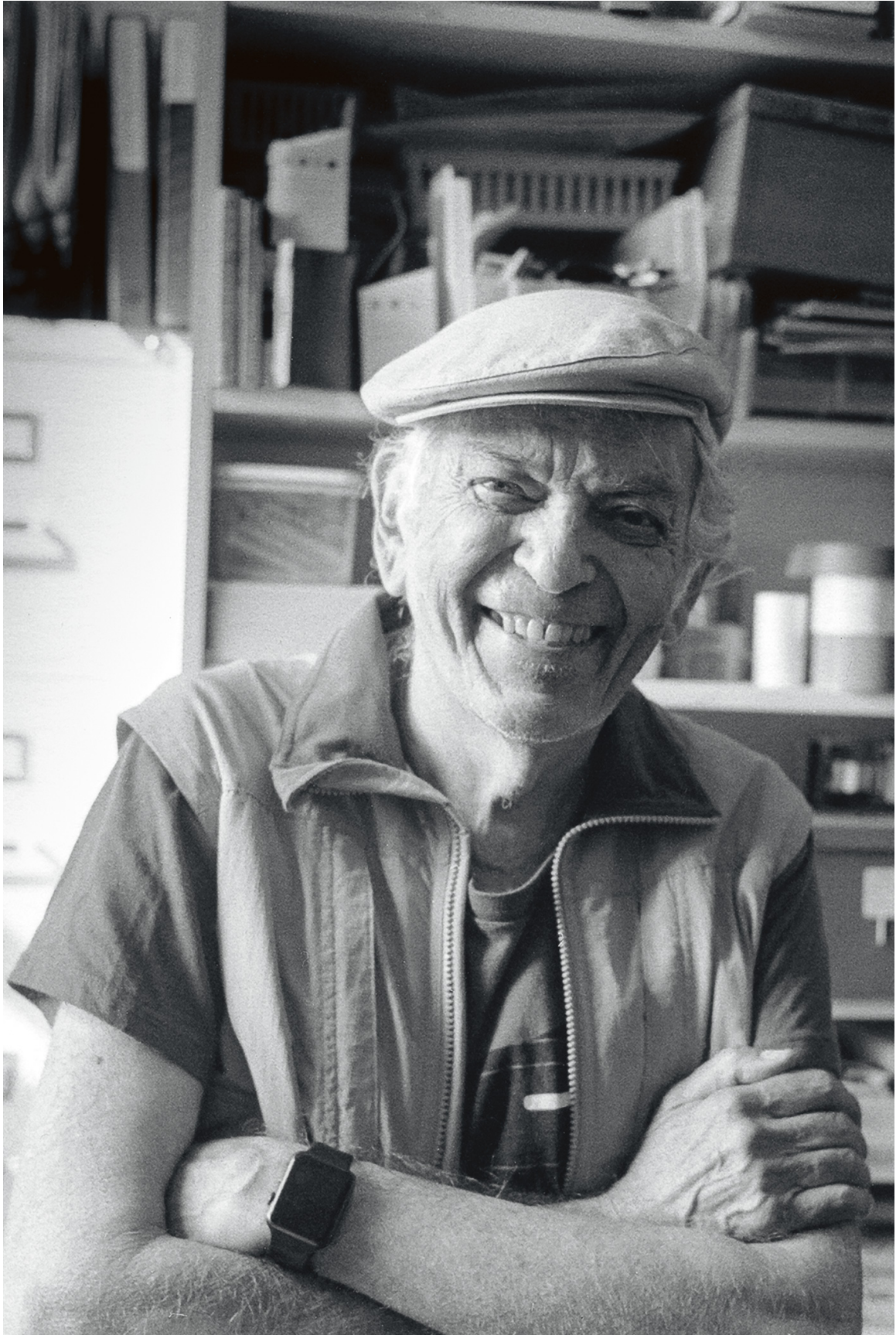
# JAIME DAVIDOVICH

IN CONVERSATION WITH / EN CONVERSACIÓN CON

## DANIEL R. QUILES

---

introductory essay by / ensayo introductorio de  
John G. Hanhardt





# JAIME DAVIDOVICH

IN CONVERSATION WITH / EN CONVERSACIÓN CON

## DANIEL R. QUILES

---

introductory essay by / ensayo introductorio de  
John G. Hanhardt



ENGLISH

ESPAÑOL

# CONTENTS

Introduction

*Introducción*

Strange Dislocations: The Art of Jaime Davidovich

*Dislocaciones extrañas: el arte de Jaime Davidovich*

Jaime Davidovich in conversation with Daniel R. Quiles/en  
conversación con Daniel R. Quiles

1. New Art

*Arte nuevo*

2. Art School

*Escuela de arte*

3. Emigrant Designer

*Diseñador emigrante*

4. The Tale of the Tape

*La historia de la cinta*

5. Estates Real and Fake

*Urbanizaciones reales y falsas*

6. Historical Intermissions

*Entreactos históricos*

7. Live from New York!

*¡En vivo desde Nueva York!*

8. New Contexts

*Nuevos contextos*

About the Authors

*Sobre los autores*

Colophon

# GUIDE

1. Start Reading
2. Cover
3. Title Page
4. Foreword
5. 1. New Art



# INTRODUCTION

This conversation between Jaime Davidovich and Daniel R. Quiles is the result of a heartfelt collaboration between our two institutions, the Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC) and the Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA). It was our great pleasure to work with Quiles and Davidovich on this volume, the tenth in the CPPC's *Conversaciones/Conversations* series. Sadly, Jaime Davidovich succumbed to a serious illness before the book's publication, but he did see the book's layout and, indeed, worked closely with us until very shortly before his death, as the project was as important to him as it is to us.

Throughout a career spanning six decades, Davidovich remained at the avant-garde, and as he remarks in his interview with Quiles, "...the avant-garde is always a small group of people." A membership in that tiny corps, whose huge influence is often understood only retrospectively, can be isolating. But as demonstrated by his drive to work with us even during his illness to create this book, Jaime Davidovich was a consummate collaborator who built many connections through his collective inventions and gift for friendship. We dedicate this book to his memory.

ISLAA helped support the Bronx Museum's 2015 exhibition *Jaime Davidovich: Adventures of the Avant-Garde*. The friendship that developed between ISLAA and Davidovich led to ISLAA's appointment as the repository for all of the artist's meticulously kept archives—an important resource for scholars. Jaime Davidovich was well-known to the CPPC, too; in 2012 he was the honored guest speaker at one of its small salon-style gatherings in New York convened to discuss contemporary art.

ISLAA saw the need for a monographic publication devoted to Davidovich's brilliant, seminal contributions to video and conceptual art. Quiles, who knew about the CPPC's bilingual publication series, *Conversaciones/Conversations*, recognized that Davidovich would be an apt subject for the series. He suggested the possibility to ISLAA, who enthusiastically proposed a collaboration with the CPPC to produce the book, with Quiles as interlocutor. Our two institutions are united in the shared commitment to serve as catalysts for bringing under-represented artists into clearer light, and the CPPC accepted with pleasure.

Although far from obscure, Jaime Davidovich's work resisted commodification and therefore gave the art market little reason to champion him. He wasn't against its attention, noting, "If there is a museum or market interest, sure, why not? But I don't adapt to the interest. . . . I think that the best work that an artist can do is when he or she is unknown, when you can do whatever you want and there are no restrictions . . . and you can take chances. . . ."

Working on his own terms allowed Davidovich the freedom to follow his inclinations, but did, perhaps, prevent his work from being more widely known, and it is now easy to see that he deserved more critical attention during his lifetime. But the network he built for himself set into motion the possibility for that attention to grow, and we hope that this volume will promote further research and consideration of his inspirational career.

ISLAA and the CPPC would like to thank those involved in the production of this book: above all, the witty, wonderful, and greatly mourned Jaime Davidovich. Thanks to his insightful interviewer, Daniel R. Quiles; to John Hanhardt for his introduction to the volume; to Henrique Faria and Eugenia Sucre for their assistance; and to the many people who contributed to this project, including Judith Henry, Jaime and Judith's daughters Carla Davidovich and Nina Litvak, the team at Lucia | Marquand, Donna Wingate, Ileen Kohn, Mariana

Barrera Pieck, Carrie Cooperider, María Esther Pino, and Sara Meadows.

*Patricia Phelps de Cisneros*

*Colección Patricia Phelps de Cisneros*

*Ariel Aisiks*

*Institute for Studies on Latin American Art*

# STRANGE DISLOCATIONS: The Art of Jaime Davidovich

*The TV gallery only exists in a series of TV transmissions, that means TV gallery is more or less a mental institution, which comes only into real existence in the moment of transmission by TV.*

Gerry Schum, letter to Gene Youngblood, 1969<sup>1</sup>

*Today I want to pretend to be someone else or something else.*

Jaime Davidovich, “Hand Colored Sketches”

*Dr. Videovich, The Live! Show*<sup>2</sup>

This is a personal reflection on and appreciation of Jaime Davidovich’s singular place in New York’s contemporary art world.<sup>3</sup> Davidovich had a vision for a new form of television that reflected the avant-garde. I often visited with him at his loft on Mercer Street in New York City, where he was developing his ideas. The 1970s was a time of possibilities, and Davidovich was motivated by a belief in the power of a good idea—namely, an art practice that could extend to television. He saw no resistance, only possibilities, so I sought him out to hear about his ideas and his mission to make the art community he loved a part of the discourse of television. Television was part of his complex of interests, from Fluxus to design. Fluxus, which embodied the anarchic spirit of its founder George Maciunas, shaped Davidovich’s vision of what was possible, just as it influenced so many artists in this remarkable period of change in New York City.

Davidovich’s artistic practice embraced a variety of media, but I will focus on his Tape Projects and his experimental works for

television, which he saw as related. The tape projects were an intervention into public spaces through the application of adhesive tape to architectural surfaces in- and out-of-doors. This was a hands-on approach to marking a space by drawing our attention to its forms and functions. In a sense, his projects created for cable television turned the TV studio into a public space for the viewer to explore as well. As - Davidovich notes, “In 1975, I heard about this new system that had been established in New York called cable television, and I was immediately interested. Remember, I had already been going outside the white cube, using adhesive tape to highlight spaces outside the context of art and Wooster Enterprises to reorient ephemeral and anti-art practices for mass consumption. Now I saw the chance to really access another audience. . .” There is an interplay between his application of adhesive tape to specific surfaces, from hallways to television screens, and the medium of videotape and live television, which played out through his public programming on cable television. At a presentation he made at New York University’s Fales Library in 2016, Davidovich held up in one hand a ½-inch open-reel videotape and in the other a roll of black duct tape and likened the two,<sup>4</sup> an action that echoed his statement in a previous interview that “. . . for me videotape was similar to packing tape. The reel, going on and on, the sense of time . . . I got involved in video because of the tape.”<sup>5</sup>

An intuitive and playful understanding of the televisual that invited innovation allowed Davidovich to shift and change his style of television production depending on the topic. Over the course of his television project, from the creation of the Artists’ Television Network and his production of *SoHo TV* (1977) to the *The Live! Show*, which was launched in 1979 and ran until 1984 on Manhattan Cable Television, Davidovich treated television as an open forum for an intimate, virtual art form that could play on the viewer’s own television set. In its small scale, television recalls the historical antecedent of the

“closet drama,”<sup>6</sup> a theatrical tradition of plays created not for public performance but for private reading among an intimate gathering. Davidovich’s onscreen persona and his mini-narratives express a deep understanding of television not as the “institution” of a mass medium but as an intimate visual art form that appeared and instantly disappeared. Gerry Schum’s early insight into the immaterial presence of television, as quoted in the first epigraph of this essay, found its freest - expression in Davidovich’s television practice and ability to remake himself within the studio and the space of the TV screen.

Video and television played a significant role in reshaping the landscape of artmaking over the course of the late twentieth century. Through the modalities of cinema, television, video, and the expanding digital media culture of today, the moving image has exerted an enormous impact on all forms of artmaking, from literature to architecture. Those modalities have also become art forms themselves. Davidovich understood the expanding potential of video and television in the art world as well as in public and private life. However, rather than using television in a way that was codified along the lines of network television, Davidovich invented a new approach that anticipated the interconnected networks of today’s virtual universe, where YouTube videos and satirical riffs, onscreen performances and outrageous opinions are played out before millions of viewers. The array of programs Davidovich realized stand out in this history as a remarkable achievement in the late twentieth-century art world.<sup>7</sup>

Davidovich’s early life in Argentina shaped his view of being in the world as an outsider even in his homeland, but an outsider who was critically aware of the forces affecting the political, social, and cultural climate of his time. As Nam June Paik often said, it is those from outside who have settled in the United States who inspire and alter our civic and cultural landscape. Davidovich’s vantage point as an outsider, his identity as an Argentinean, and what he was attracted to in the culture

of the United States led to a distinctive approach to art making. His understanding of the avant-gardes, including Fluxus, and his grasp of the extraordinary power of popular culture created a particular sensibility that shaped his public art. The tape projects are emblematic of Davidovich's capacity for innovation. In articulating a public art practice that moved outside of the white cube into public and private architectural spaces, he performed the now-commonplace idea of "intervention" as an art practice. The tape projects acknowledged place through the application of tape that resurfaced and altered our recognition of the everyday structures—floor boards, billboards, windows, hallways, and staircases—that shape our daily life. In the videotape *Blue/Red/Yellow* (1974), Davidovich's placement of tape in primary colors on the surface of TV screens filled with nothing but the "snow" of electronic noise altered that most pervasive surface of our mass media culture. In covering the screens, Davidovich acknowledged television's potential as an artistic medium, a place he could occupy and transform.

The transformation of what the camera records and how it is framed on the monitor informed *Baseboard* [1975]. Here, the baseboards of a room were recorded on videotape and seen on the monitor, which was placed on the floor, creating a tension between this architectural detail and how and where we see it represented on the monitor. I would argue that Davidovich's *The Live! Show* played a similar role, as it displaced and reflected back on commercial television programming. Davidovich makes us aware of this tension and in the process makes TV look strangely dislocated from itself.

The form of television that Davidovich realized spoke to the time in which it was created while also looking ahead to what the mass medium would become. The concept of the "public sphere" took on new meaning in the 1960s and 1970s, as television became a means of shaping the perception and representation of daily life. His *SoHo TV*

programs and *The Live! Show* turned television inside out as Davidovich reflected back on the means of production and brought that playful reflection on art practice to viewers. His “primary agent” on screen was a fictional character he created, Dr. Videovich, an Argentinian psychoanalyst who specialized in “television therapy.” He created an interactive television that made the audience aware of the artifice, the illusion, of what they were watching. The productions were a distinctive mix of the playful spirit of Fluxus together with a rigorous conceptual treatment of process: Fluxus meets the tape project on TV. The result was a brilliant adventure that informed the wonderfully strange dislocations that happened in the TV studio and unfolded on the home viewer’s television set. These strange dislocations came about through Davidovich’s determination to follow a path that was of his own making. While Davidovich and his cable television projects and videotapes are part of the history of how artists transformed the electronic medium of video and the institution of television into a contemporary art form, he was not identified with the video art world of the TV Labs, which flourished in the 1970s. That does not mean he did not influence those artists. I can see how *The Live! Show* might have inspired Nam June Paik’s global live satellite transmission pieces such as *Good Morning, Mr. Orwell* [1984], in which the element of chance, the unselfconscious breakdowns of transmission, the studio-based high jinks, the linking of different sites, the guest performers, all play out in Paik’s anarchic use of television.

Davidovich also shared with Paik a sense of optimism, and I always admired that outlook and the passion Davidovich expressed for what he was doing and what he believed in. I recall an important gathering at the University of Iowa in 1982 on “The Artist and Television,” where the possibilities of artists’ access to television were being discussed and advocated. I still remember Davidovich’s optimistic voice and his



passionate belief in the independent spirit of the artist.

Moving through places and creating inventions based on what he saw and experienced, Davidovich approached art and television as a bricoleur. He was also a catalyst for change. When I was curator at the Whitney Museum of American Art and expanding the film exhibition program to embrace video, Davidovich put together a gathering of video artists for me to meet. The year was 1975, and the place was Davidovich's loft on Wooster Street. The artists were Bill Beirne, Francesc Torres, Rita Myers, and Davidovich. They were all friends of Davidovich, and he brought them together to meet me. It was an informal afternoon gathering, but a serious opportunity for the artists to show me work and discuss their ideas. It made a big impression on me. Davidovich's video was shown the following year at the Whitney Museum; all of the artists were included in the museum's exhibition program; and all of them became good friends. It was an important example of how essential it was—and is—to visit artists' studios and hear and see firsthand their ideas and art practice.

With an eclectic and open approach that engaged a variety of art practices, Davidovich's interest was not only in video art or a particular approach or school. His television program was like the alternative spaces that were important to the New York art community—including Franklin Furnace, The Kitchen, 112 Greene Street, and Anthology Film Archives, each of which had a distinctive approach to engaging artists. It was not about the marketplace or commerce but the creation of open sites of visionary and free expression. That comes across in Davidovich's *SoHo Television* and *The Live! Show* and distinguishes them from the experience of other cable initiatives that had specific, although very useful and important, political and cultural agendas.

Dr. Videovich was, as I mentioned, Davidovich's magical double, the person who would dress up as a TV, conduct on-air interviews, and

be a pitchman for his TV products. The beauty of this alter ego to Davidovich was that Dr. Videovich could become any number of characters. A true Fluxus invention, Dr. Videovich could analyze the television set as well as the viewer. One of the striking features of Davidovich's television show was that he didn't worry about pleasing the audience. He wanted to please himself and satisfy his intention of remaking TV by placing himself within his invented stage. Davidovich created an uncanny sense of both engagement and detachment in his performance, which we see in his on-the-street interviews, in which a flicker of anticipation on his face suggests that the unexpected might happen. His voice had an ironic quality, inflected with the cadences of his native Argentina, unlike the standard English heard on radio and mainstream television or commercials. He created an atmosphere of unpredictability, as when he answered a "viewer's" phone call and looked distractedly at the receiver, eliciting in the process affection from those watching, who hoped he'd find his way across the set to his next encounter. Memorable scenes include his demonstration of painting on velvet, in which he spoke with a determination that conveyed the sense that this was really good, worthwhile, and interesting, when what we saw, in fact, was nothing but a mess. That parody of onscreen expertise and art-world fashion is also a statement about the contradictory nature of the false consciousness that is produced by the illusion of the mass media. Davidovich pierced that bubble with ironic expertise and an adroit understanding of the medium in which he performed. In Davidovich's intervention in TV, he also acknowledged the playful origins of television in such products/programs as *Winky Dink and You*, a 1950s interactive TV show made for children that he referenced in his show. Parents could purchase a kit that included a sheet of clear plastic, which was placed on the TV screen, allowing children to use crayons to "complete" the cartoon's plot. Davidovich and his collaborator Judith Henry inserted their own subplot of merchandise, which was on display

on his show, that played brilliantly with the material culture that television created through advertising.

There is a wonderful follow-through to all of Davidovich's art projects. The tape applied to a surface maintains its place through the logic of the frame that the tape is marking and filling. So, too, with the television shows, in which the anarchic spirit is held together by the frame of the TV set. We know each show will end, but we're not sure how. This is live TV as it could only be in Davidovich's hands.

I was recently revisiting Davidovich's TV programs and tapes, and two pieces stood out. One was *3 Mercer Street* [1975], a 30-minute, black-and-white, silent piece that was shot at Ronald Feldman's gallery at 3 Mercer Street and was structured as a continuously rotating 360-degree pan. The camera moved steadily on a tripod, continually returning to mundane scenes, except when it passed over performance artist Stuart Sherman working on one of his tabletop performance pieces.



3 Mercer Street, 1975, video still. [More ►](#)

Over the course of the running time, Sherman comes and goes, appears and disappears. It is a perfect expression of the incidents that pass us by, visible and invisible, in time and space. Here the formalism of a structural film, the conceptual rigor of the tape pieces, and the playful happenings of a Fluxus performance all play out in unison. The other exemplary videotape is entitled *Outreach: The Changing Role of the Art Museum* [1978], which features the critic Gregory Battcock playing an unflappable wine connoisseur and host to a conversation between museum professionals, among them Marcia Tucker, then director of the New Museum.



*Outreach: The Changing Role of the Art Museum*, 1978, video still. [More ►](#)

A strategically placed vase of flowers obscures the face of one of the guests, and the “panel discussion” devolves into a freewheeling gossip-fest about museum stores, and what sells best, and how to attract audiences. Produced by Davidovich and directed by Steve Lawrence, it is perfect in the way it tries to maintain a composure while at the same time everything is out of control. It gives expression to Davidovich’s prescient critique of an art world rushing headlong into consumerism.

As Davidovich remarks in the conclusion of the conversation that this volume records: “I am an Argentinean artist working in New York, in a context of an international world and ideas. That’s what I am, and that’s the way I will be until I die.” Davidovich’s words capture the language of the bricoleur who is proud of his cultural origins but who

remains resolutely open to new contexts, places, and cultures. It is Davidovich's genius, determination, and imagination that combine to create a remarkable body of artwork and a unique contribution to art history.

*John G. Hanhardt*

1. Ursula Schum-Wevers and Gerry Schum, *Land Art: Fernsehgalerie Gerry Schum*, TV Germany, Channel 1, April 1969 (2nd ed., Hannover: Hartwig Popp, 1970), 4–5.↵
2. Jaime Davidovich, *The Live! Show* “Hand-colored Sketches,” New York: The American Museum of the Moving Image, exhibition catalogue, 1989, n.p.↵
3. Daniel R. Quiles's interview with Davidovich is a fascinating document and offers extensive information on Davidovich's life and career. I would also recommend the essays and documentation contained in the exhibition catalogue *Biting the Hand that Feeds You*, exh. cat., Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, Spain: Artrium, D.L. 2010).↵
4. Reported to me by Rebecca Cleman. For an insightful essay on Davidovich's tape project, see Rodrigo Alonso, “Surfaces, Spaces, and Electronic Asceticism in *Biting the Hand that Feeds You*, 25–36.↵
5. Kathleen MacQueen, “In Sight/In Mind: 3 Artists Discuss Surface,” June 4, 2015, <http://shiftingconnections.com/2015/06/04/in-sight-in-mind-3-artists-discuss-surface/>. ↵
6. See Nick Salvato, *Uncloseting Drama: American Modernism and Queer Performance* (New Haven: Yale University Press, 2010).↵
7. Leah Churner has written excellent essays on Jaime Davidovich and public access television. See “Television Therapy: Jaime Davidovich and Manhattan Cable Access,” in *Biting the Hand that Feeds You*, 65–81.↵

## NEW ART

### Buenos Aires, 1936–1960

---

DANIEL R. QUILES It makes sense, for me, to start from the beginning. When and where were you born?

---

JAIME DAVIDOVICH I was born in 1936 in Buenos Aires, but my story really begins, I would say, in 1944. When I was eight years old, I contracted rheumatic fever, a very serious infectious disease that affects your heart. In those days it was not treatable; it was before the invention of antibiotics. I had to lie down much of the time because my heart was not functioning properly. I was not able to go to school or do any of the activities that a child that age would normally be able to. So, since I was in bed all the time, my parents brought me paper and color pencils, and I started drawing and making art. As a result, I began painting very early.

When I was twelve, I began studying with my cousin, Simón Feldman, who was an artist. He's well known in Argentina today, because he created the cinematography major at the University of Buenos Aires. He was a painter, and had just returned from two or three years of study in Paris. At that time, in 1948, many Argentinean artists went there to study Cubist ideas with André Lhote before coming back to Argentina and developing their careers. Simón is the one who first got me interested in "contemporary art," meaning Picasso, Matisse, Cézanne, the Cubists; all of the artists that you learn about in Paris. I studied with him for maybe one or two years, and then continued with a Hungarian Cubist named Aurel Kessler for a couple more. Then I was involved in some of the artists' *peñas*, groups of artists that got

together once a week to exchange ideas and opinions. I had my first show with them when I was fourteen years old, in 1950. I still have some pieces from that period. I was influenced by some of the first *tachistes* working at that time in France, such as Pierre Soulages.

---

<sup>DRQ</sup> What do you remember of the early days of Argentinean television?

---

<sup>JD</sup> At that time, televisions were very expensive and very rare. It was not like today, when you go to the store and choose from a thousand TVs. It was very expensive. If you had a TV, all of your neighbors and relatives would come to your house to watch it. We were the first family on our street to have a television set. We lived in a very small apartment and the television was placed up high, as if on an altar—we put it on top of a cabinet where my mother kept the dishes.





Davidovich family living room with their first television, Buenos Aires, c. 1963. [More ►](#)

It was at the center of all our activities. We would sit at a big dining table, and everyone's eyes would be fixed on that television set—I remember that very clearly. On a Sunday afternoon, the apartment would be full of people watching the soccer game. We had the television on from the moment transmission started at six in the evening until the end, which was around midnight. The television was always on because we didn't want to miss anything.

---

<sup>DRQ</sup> President Juan Domingo Perón's second inauguration was broadcast on Canal 7 on June 9, 1952, when the station was less than a year old. It was one of the first major televised events in Argentina.<sup>1</sup>

---

<sup>JD</sup> Yes, I also watched Evita's funeral procession.<sup>2</sup> After Evita died, they would stop the evening news every night to say: "It is 8:25 p.m., the time when Eva Perón entered immortality." They would start every transmission with the Argentinean flag and, if I remember correctly, the *Marcha Peronista* [Peronist Party anthem].



*Evita: A Video Scrapbook, 1984, video still. [More ►](#)*

It was at this time that they passed a law that when the president wanted, he or she could take over ENTel (Empresa Nacional de Telecomunicaciones) and talk to the country. All the stations were part of that.

---

DRQ So there was centralized control over the media?

---

JD Yes.

---

DRQ What was your family's political affiliation?

---

JD My parents were anti-Peronist, but at that time you had to keep it very quiet. There was no risk of persecution or disappearance, but you could experience subtle inconveniences. I was beginning my first year of high school, and in order to be part of the Unión de Estudiantes, or UES, you had to be affiliated with the Peronist Party. If you were a member, you had a lot of perks, like being automatically elected *preceptor*, whose job it was to keep the room under control before the teacher comes in; to take attendance; to organize who would get to play or go on special trips. The parents' organization at that time would give the *preceptor* food, like croissants, while they were in school. If you were not a member of the UES, they wouldn't beat you up or put you in jail; you just wouldn't have preferred status. So a lot of kids signed up for the UES because they wanted to get all those perks.

There was a lot of corruption. If you traveled overseas, when you came back you had to put fifty dollars in your passport. Everything was like that. If you wanted to get an ID, and knew somebody who worked in the police department, you could pay and get it right away. If you didn't pay, you had to wait days in long lines; that's the way the system was. It was very important to have connections; you accepted it as a way of life. And when the Peronists called for a big rally, this meant that everybody—the UES, the workers—had to go. That was part of the deal. Every few blocks, there was a branch of the Party. According to the rumors, these branches had people who would go to everyone's house and

make sure there was a picture of Perón or Evita hanging in their living room.

---

DRQ Did your parents have one, just to keep up appearances?

---

JD No. They would only say, we don't talk politics in public—in public places, cafes, and restaurants. You only talk like this with very close friends, at home.

---

DRQ Was your family Jewish?

---

JD Yes. There was some anti-Semitism, but it was not the kind that would get you beaten up. At that time, after World War II, there were a lot of people coming from Europe; people were paying to get residency, to get passports. That was part of the system. Perón and others were sympathizers with the Nazi regime. I remember that as a little kid, we lived five blocks from one of the most famous art supply stores in Buenos Aires, which was owned by Germans. During the War, one time I went there and saw a huge Nazi flag—nobody said anything. You were told at home not to get in any conversations. Just do your thing and that's it.

I should say this, too, however: it was a period of great prosperity because everybody was doing well. Europe was starving. We had agriculture, dairy, meat, booming theaters, and nightlife. We had the Fundación Eva Perón. You could go there and buy olive oil or rice at one-third of the grocery store price. Children got to go on special vacations organized by the Fundación. So, that was the good part, and the good part is all true. This is what makes the whole thing very complicated. The workers had paid vacations and one month's salary at the end of the year so they could go on vacations and buy their own homes. I'm talking about the first term

of Perón from 1946 to 1952. The second one is when trouble started—in 1952, after Evita died. The whole thing went to hell, and then there was the revolution.

---

DRQ What are your memories of the immediate post-Perón period: the so-called *Revolución Libertadora*?

---

JD 1955 is when Argentina opened up to the rest of the world economy, and we started getting magazines from all over. I remember there was a small gallery, Galería Alcora, in the Calle Florida area, that would cut art reproductions out of magazines and sell them, magazines like *Cimaise*, *Cahiers d'Art*, and *Art d'aujourd'hui*. They were from France, not the United States; this was before *Artforum*. We would go and buy the reproductions because we didn't have any other contact with international trends.

---

DRQ The reproductions were in black-and-white?

---

JD Sometimes in color—those were more expensive.

---

DRQ What was your knowledge of the Argentinean abstraction movements of the immediate postwar years, such as Tomás Maldonado's *Arte Concreto-Invención*, or *Madí*?

---

JD By 1955, Maldonado had already left for Germany to work with Max Bill. I knew Grupo *Madí*. I had some friends, Eduardo Mac Entyre and Rogelio Polesello, who were associated with them and later became part of the *Asociación Arte Nuevo*.<sup>3</sup>

---

DRQ I've always been interested in Polesello's Op-inspired painting and sculpture.

---

<sup>JD</sup> I was less interested in the Constructivist approach. I was interested in art that was more atmospheric, fluid, open; that could take up big spaces. In October 1956, I had my first one-person show in Galería Alcora.

EXPOSICION

DAVIDOVICH

PINTURAS Y DIBUJOS

16 AL 31 DE OCTUBRE DE 1956



"ALCORA"  
GALERIA DE ARTE

FLORIDA 753

LOCAL F 16

BUENOS AIRES

From then on, I didn't study anymore. I started trying to make my own work, to leave behind André Lhote's influence. In 1956, I received a grant to go to Rio de Janeiro. When I traveled there, I visited the Museu de Belas Artes in Rio.



Davidovich at Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brazil, 1956. [More ►](#)

I literally went crazy; I couldn't believe it. It was my first contact with the Abstract Expressionists, my first exposure to Mark Rothko, Karel Appel, Jackson Pollock, Robert Motherwell. I said to myself, "Oh my God, this is the work I'm interested in." When I returned to Buenos Aires, I had a show at Galería van Riel.

---

DRQ Your second solo exhibition?

---

JD Yes. After that, I had a show in Galería Lirolay. I became part of what you would call the "avant-garde"—a member of Arte Nuevo



and the Asociación de Arte No Figurativo.

**agrupación**

AEBI HANS  
BANDES GORLERO RAMON  
BLUMENCWEIG INES  
DAVIDOWICH JAIME  
ESPAGNOL ROSA  
GAETA JUAN  
GAETA PEDRO  
GIOIA CESAR  
GONDLER MINA

desde el 11 al 25 de julio

**arte nuevo**

GRECO ALBERTO  
IONESCO GINA  
JUAREZ LIDIA  
LOPEZ ANAYA JORGE  
MATTIELLO ROBERTO  
NOVOA JOSE  
PUCCIARELLI MARIO  
SOLARI PARRAVICINI BENJAMIN  
SVANASCINI OSVALDO  
TARASIDO ELENA  
VIDAL MIGUEL  
VILLA OLGA  
ZAVATTARO VELIA

**1960**

Catalogue for *Arte Nuevo*, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, 1960.

That was what you might call <sup>More ►</sup> my first period, which led up to 1957. I was in a lot of group shows, I became aware of the work of Yves Klein and the Gutai group, international artists like that. And I became friends with Alberto Greco when he returned from Europe with Informalist painting in 1959. I was very active with Greco. We were both in the Asociación de Arte No Figurativo.<sup>4</sup>

At that time I was making what I call the *Pizarrones negros* [*Black Chalkboards*], large paintings made of burlap covered with black, with one or two horizontal lines to suggest a landscape.



Audience in front of *Pizarrones negros*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, c. 1962. [More ►](#)

They were in part a response to Alberto Burri, who at that time was experimenting with burning burlap and exploring its surface and color. These were included in the first international exhibition

at the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires. When it first opened, they had an international show that featured Willem de Kooning and other big names in the avant-garde at that time (there were also a lot of Argentinean artists). Rafael Squirru was the director and founder, and my work was included in several shows there. Greco and I showed in a room together—I showed my *Pizarrones negros*, and next to them Greco showed a rag that you use to clean the floor. In Spanish it's called *trapo de piso*, a square piece of recycled cloth—junk.

---

DRQ Did he paint over it?

---

JD No. It was not a painting, it was a take on a Duchamp-style readymade.

---

DRQ You have often mentioned Lucio Fontana as an important reference point.

---

JD Yes.

---

DRQ When did you first encounter his approach to the monochrome?

---

JD In Buenos Aires in 1956. The Spatialists, the whole group, had an exhibition at Galería Bonino. I was also aware of Yves Klein's experiments with blue and gold, and Kazimir Malevich, long before he was part of the conversation. I was fascinated by an idea of his, "alogism," from before he went abstract. The idea is to combine two things that have no logical relationship with one another. For example, he would create a recognizably Cubist composition with a violin, and on top of it add a completely realistic cow. Together, these two elements weren't "illogical," they

were *a*-logical—they were outside of logic, they produced something new. Francis Picabia was interested in this idea as well.

---

DRQ It sounds like you were assimilating ideas from both prewar and postwar avant-garde experiments. Were you able to visit Paris during the Arte Nuevo years?

---

JD No.

---

DRQ So your knowledge of Nouveau Realisme, New Tendencies and other such “Neo-Dada” movements in late-1950s Europe and the United States came primarily from newly available reproductions in international art magazines?

---

JD Reproductions, yes.

---

DRQ Klein apparently “signed” Greco at one point in Paris.<sup>5</sup>

---

JD Yeah. Greco, he was able to do that. You have to put everything in context. I had a family and other responsibilities, I didn’t have the money; I couldn’t just go to Paris.

---

DRQ But given what you are saying, this kind of information was not limited to those privileged enough to travel. You have convinced me that Arte Nuevo remains neglected by scholars, particularly in terms of the transition between Geometric Abstraction and Informalism.

---

JD It was a very interesting period, before the Di Tella.<sup>6</sup> The Di Tella was important, and I respect and understand its significance. Between the *Revolución Libertadora* in 1955 and 1963, however, was a period that made the Di Tella possible. You have to consider the

artists: what we were doing there, what we were thinking. You're talking about artists who, in the late 1950s, were aware of the Zero Group. This was very advanced. I remember in 1961, the critic Aldo Pellegrini came back from New York and began discussing the interesting work of these artists who had taken elements from popular culture and transformed it so that it could be shown in a gallery—Pop artists. People would travel, and they would bring back news—and this was in 1961, 1962. All the Di Tella artists had a frame of reference that dates to 1961; the later ideas came from that earlier period. I remember it as a big transformation, just as, for me, going to Rio had a big impact. When I returned to Buenos Aires, I would tell people, “How can it be possible that Rio has [Mark] Rothko, Picasso, Jackson Pollock, [Alberto] Burri, and [Lucio] Fontana in their collections, and we don't have anything?” We were not exposed to actual works, only reproductions.

1. Canal 7 began officially broadcasting on October 17, 1951. ↩

2. “Evita” is the popular nickname for María Eva Duarte de Perón, First Lady of Argentina. The funeral procession was televised on August 9, 1952. ↩

3. Artist Carmelo Ardén Quin and critic Aldo Pellegrini founded the Asociación Arte Nuevo in 1955 as an umbrella organization for a variety of abstraction groups in Argentina. The organization held its first *Salón* that year at Galería van Riel in Buenos Aires and continued to host group exhibitions into the early 1960s, incorporating along the way newer formations such as Informalism. See Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001). ↩

4. The complexity of avant-garde affiliations in Buenos Aires in this moment is illustrated by a catalogue for *Exposición de arte no figurativo* [*Exhibition of Non-Figurative Art*] at the painter Raúl Lozza's studio, which lists Davidovich as a member of Arte Nuevo and Greco as a member of Grupo Informalista. See *Exposición de arte no figurativo*, exh. cat. (Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1960), ICAA Document 762859, online at <http://icaadocs.mfah.org>. ↩

↩

5. See Jorge López Anaya, “Alberto Greco: The Legend of an Artist and the Poetics of Chaos,” *ArtNexus* 88, no. 42 (Nov 2001–Jan 2002): 68–73. ↵

6. Founded by the industrialist Di Tella family in 1958, the Instituto Torcuato Di Tella was designed to facilitate multidisciplinary intellectual production and international exchange in fields such as economics, music, theater, and the visual arts. Its Centros de Artes Visuales and Experimentación Audiovisual, situated on Calle Florida from 1963 until the institute’s closure in 1970, were crucial platforms for advanced art throughout the decade. See John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985) and Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*. ↵

# ART SCHOOL

## Bahía Blanca, 1960–1962

---

<sup>JD</sup> In 1960, I moved out of Buenos Aires. Arturo Frondizi, who was in power at the time, was a very progressive president. His great ambition was to develop the oil industry. He said: “The oil is ours, but we need investment to get it out.” He was interested in opening the doors to foreign ideas that would help the country join the twentieth century. In contrast, Perón rejected foreign countries and the dollar; for him, we were in a “third” position, neither Soviet Union nor the United States. Frondizi wanted to get involved with ambitious development projects, dams and bridges.

In Buenos Aires Province, Frondizi installed a very progressive governor, who in turn appointed a very progressive minister of culture, Luis di Paola. Di Paola wanted to change the curriculum of all the fine art schools in provincial cities like Bahía Blanca and La Plata. If you wanted to be an artist, you went to study at these schools. In 1960, Argentinean arts education was still very traditional. The first year, you would copy from plaster models (that was the drawing class), then you would paint from a live model for the painting class, an art historian would come to teach art history, and so on. Di Paola wanted a completely new program for the visual arts. So he came to me and said, “I want to give you the job of superintendent of art schools; you will be based in Bahía Blanca, and teach there.” At this time, I was twenty-four. So I went there with a new curriculum based on constructivist ideas. I still have the original notebooks with my lesson plans.

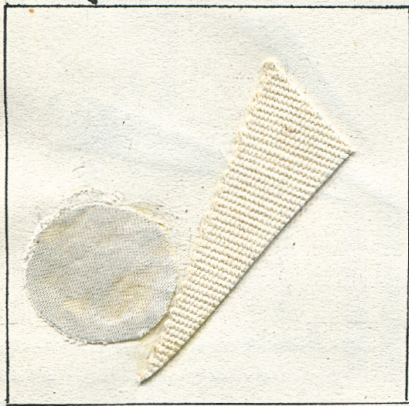


Lámina N°

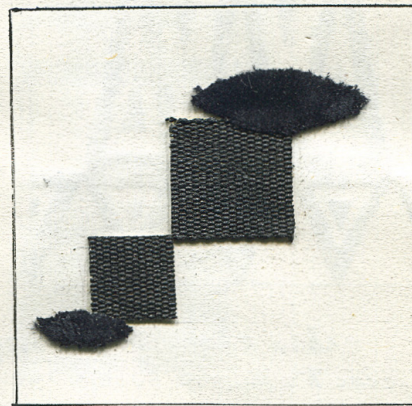
# TEXTURA

TEXTURA VISUAL (Opaco-Brillante)      TEXTURA TACTIL (Aspero - Suave)

(Cartulina blanca 19x19)



Con igual material -  
Con dos formas en contraste

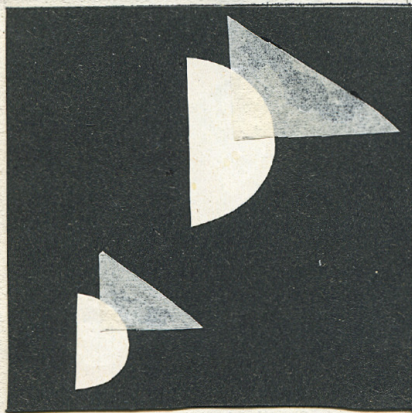


Con dos formas en contraste  
Distinto material.

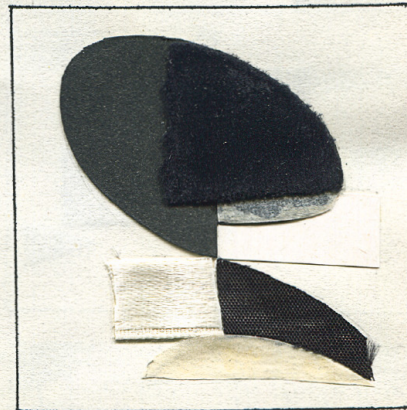
Lámina N°

Con dos formas superpuestas  
crear un ritmo

Con varias formas superpuestas  
crear una composición libre



Mismo material - Igual color -  
Distinta textura -



Distinto material -  
Blanco y negro .

Lámina N° TACHISMO - Paleta Dada  
Dos fríos y un cálido

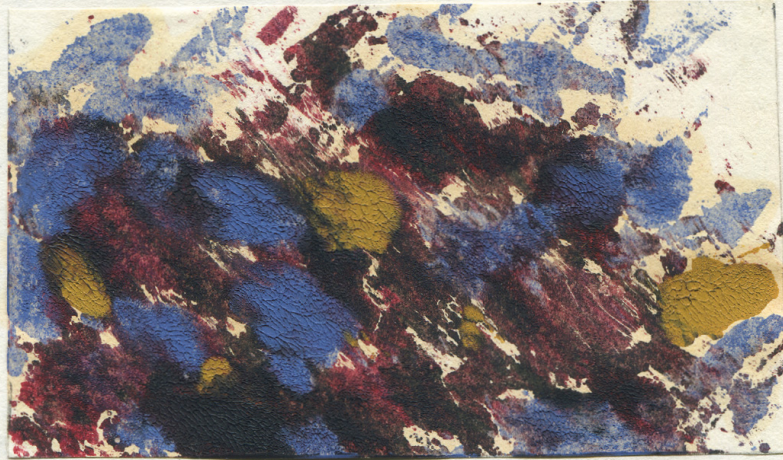


Lámina N° TACHISMO - Colores Análogos



DRQ What do you mean by “<sup>1960-62 More</sup>constructivist” exactly?

---

JD Well, all of the things that I knew about: Malevich, Kandinsky’s *Concerning the Spiritual in Art*, Paul Klee.

---

DRQ You included elements of Bauhaus pedagogy, which dates to a moment in the 1920s when abstraction became teachable.

---

JD Yes, of course.

---

DRQ How old were the students?

---

JD Maybe seventeen, eighteen. And don’t forget—this was *Tachisme*, the monochrome, in 1960, in Bahía Blanca.

---

DRQ So they were letting you teach what, at that time, was up-to-the-minute contemporary art.

---

JD Correct. On the orders of the minister of culture. He was very, very forward-thinking. These kids, they had never heard of Malevich or Paul Klee, or any artists like that.

---

DRQ It looks like what you were doing was creating monochromatic reproductions. Bauhaus principles seem to be mixed in with newer trends, such as kinetic art. The figuration even resembles Isotype, Otto Neurath’s “universal picture language.”<sup>7</sup>

---

JD Yes, that’s right.

---

DRQ Out of all the Arte Nuevo artists, why do you think this opportunity came your way in particular?

---

<sup>JD</sup> Di Paola used to run a weeklong workshop at the university in Bahía Blanca, and they would invite different artists from Buenos Aires: Kenneth Kemble, Alfredo Hlito, and many others. When I went there and conducted the workshop, the students went crazy because I brought new ideas.



Davidovich lecturing students at the Escuela de Artes Visuales, Bahía Blanca, 1962. [More ►](#)

They sent a petition to the minister of culture to see if there was some way they could hire me to come and live there. So that's how it came about. I really miss Dr. di Paola. Daniel, he gave a guy like me, twenty-four years old, the authority to change the entire curriculum and do whatever was necessary to teach current art and ideas, and he did the same thing with music, theater, and all the

disciplines in the province of Buenos Aires, which was the richest in the whole country.

---

DRQ Looking at your notebooks for the curriculum you devised, I think of Greco's handwritten letters to Hugo Parpagnoli and others during this period, which I have seen in the MAMBA archives. They're written with this incredible gestural energy that I associate with Expressionism. Your lesson plans, by contrast, are so meticulous, so organized.

---

JD Yes, I did that for the students, not for me, so they could understand what I was talking about. Another thing that I incorporated, in a very primitive way, of course, because it was 1960, was audiovisual presentation. I would use a slide projector to show slides of, say, Notre-Dame in Paris, and play music from that period on an old-fashioned 78-rpm record player. So I would show slides with music. I would pair Monet with Debussy, Picasso with Stravinsky. The students had never seen anything like that. They were very excited.

---

DRQ This makes me think of your later television projects: the idea of clear communication. It's experimental, but still accessible. This educational dimension is striking for me. And of course, television is an audiovisual mode of presenting information. It's all there, even at this stage.

---

JD This was 1960. The slide projector I used was not a carousel. You had to insert one slide at a time. We had to improvise a screen, too.

---

DRQ What you were doing was like a rudimentary form of television.

---

JD Yeah. Sometimes I would add poetry or essays as well.

---

DRQ I hadn't previously associated this kind of pedagogical activity with Arte Nuevo, with the possible exception of Rafael Squirru's *Exposiciones Culturales Rodantes* [*Roving Cultural Exhibitions*] in 1960 and 1961.<sup>8</sup> I normally think of the Argentinean artists of this moment—Kenneth Kemble, Marta Minujín, and many others—as very driven in their careers, striving to get on board with new institutions like MAMBA and the Di Tella.

---

JD My priorities were different. I was not a “networker.” I was interested in ideas. I was interested in creating new ways of teaching, creating new ways to see the world, creating new ways of looking at things. But becoming part of the scene? No. The fact of the matter is that I went to live there. I lived in Bahía Blanca for two years. It's not like I was there for just a couple of days.

---

DRQ What kind of contact did you have with Buenos Aires after 1960?

---

JD I continued to show in Buenos Aires while I was in Bahía Blanca. I had a lot of shows there, like one at Galería Lirolay with Marta Minujín, in 1960 or 1961. Marta was making work like Antoni Tàpies in those days, and later she destroyed all those things. Whenever I had a show, nothing happened—no reviews or discussions.

---

DRQ Was the Arte Nuevo group self-identified as an “avant-garde?” Was this term in circulation with the artists involved? Was there really this explicit claim, “we are the avant-garde?”

---

<sup>JD</sup> For Arte Nuevo, yes. The scale and quality of artistic activity was unbelievable when I was there from the 1950s until 1962. This is a contradictory aspect of the Argentinean scene. Internationally speaking, it was on the same level; there were a lot of experimental artists. But the system—the museums and galleries—was not able to absorb all of it. The only artists who sold their work were traditional painters like Vicente Forte, Bruno Venier, and José Antonio Fernández-Muro. Today, a lot of young people don't even know who they were. They were not artists like [Joaquín] Torres-García, who made an impact. There were many other artists who didn't have any infrastructure, teaching positions, or gallery representation. They had to give it up and do something else; they abandoned art.

---

<sup>DRQ</sup> What sorts of developments were taking place in your own practice at this time?

---

<sup>JD</sup> For my final show in Argentina, I used the wall as a canvas, as part of the composition. The paintings covered the whole wall. They were roughly 8 feet high and 12 feet wide. I was interested in eliminating the subject/object divide; I wanted people, when they saw the work, to be part of that work. They would have to physically walk the extent of the work to experience it. In some cases, I used the material without the stretcher, without its furniture; there was just the fabric attached to the wall. The last pieces I did in Buenos Aires were called *Rescolores*. The concept was: how can you put on paper the image that you have when you close your eyes and see nothing?

---

<sup>DRQ</sup> If what you say about a lack of reviews is true, your teaching in Bahía Blanca could have constituted a completely different career

track for you. You might have become a full-time pedagogue.

---

<sup>JD</sup> Yeah. But instead this is what happened: In 1962, the cultural attaché of the American Embassy in Buenos Aires, who was interested in art, came to Bahía Blanca on a business trip. They told him, “Go to this school of visual arts, they are doing something completely different.” He visited and was impressed, and he sent a letter to Herbert Read, who at that time was a top art connoisseur, the number-one advisor to Peggy Guggenheim. In those days, everyone studied Read’s books in school. He contacted me and invited me to participate in the World Congress of the International Society for Education through Art that was taking place in 1963 in Montreal, Canada. The rest is history.

---

<sup>DRQ</sup> It was a pedagogical conference?

---

<sup>JD</sup> Correct. I presented, and had conversations with Herbert Read and with other people. I was there for a week, at the end of 1963.

---

<sup>DRQ</sup> And you didn’t return?

---

<sup>JD</sup> I didn’t return. Why? I was supposed to go for three weeks in total. While I was in New York, there was a coup d’état in Argentina. The military arrested Frondizi and he said: “I will not resign, I was democratically elected.” So they said, “We’ll just remove you from power.” And that’s what happened. He was ousted. Everybody who worked under Frondizi, including the governor of the province of Buenos Aires and the minister of culture, they were out too. I sent a letter of resignation. I really felt badly that I let the students down, but I had no choice. I couldn’t go back because everybody was fired, and there was actually an army general in charge of Buenos



Aires Province. In all of these educational institutions, captains or other army officials took over.

---

<sup>DRQ</sup> Did you feel certain that this military intervention wasn't going to be temporary?

---

<sup>JD</sup> It was very complicated, like all things in Latin America. In retrospect, Frondizi was a very good president. He thought that Argentina should be part of international culture, and not relegated to the Third World. His ideas were very ambitious and demanded a lot of foreign investment, and many compromises. He had created a new party, the Unión Cívica Radical Intransigente, which split with Ricardo Balbín's Unión Cívica Radical. To get elected, Frondizi made a secret pact with Perón, who the military had banned from the ballot. So I saw it written on the wall. Peronism was a force that could not be denied or crushed. As soon as the coup began, I said: "Unless they accept Perón as a political force or unless there is a very strong military presence, this will never end."

7. Austrian philosopher of science, sociologist, and political economist Otto Neurath (1882–1945) developed the International System of Typographic Picture Education (Isotype), in which iconic and graphic images are used to create a Universal Picture Language in order to break down the borders between cultures and languages. ←

8. The founder of MAMBA organized exhibitions that traveled to remote Argentinean provinces in la Pampa, Patagonia, and Tierra del Fuego using trucks donated by General Motors; Greco participated in the project. See Francisco Rivas, ed., *Alberto Greco*, exh. cat., IVAM Centre Julio González (Valencia: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991), 280. ←

# EMIGRANT DESIGNER

New York, 1964–1969

---

<sup>JD</sup> I began in New York, in early 1964, at “point zero.” In Bahía Blanca, I was Superintendent of Schools. I was a professor of different subjects, and could change the curricula as I liked. It was exciting. I had a studio, made work, and I had a very good salary. If I wanted to go to Buenos Aires, I could take a bus overnight and arrive the following morning. It was initially very tough for me in New York. I had left all my belongings in Bahía Blanca at that time: all my paintings, all my personal things, everything. My parents, who were still alive and in Buenos Aires, were able to recover some of the materials and kept them at their house. I would visit at least once a year from then on. Every trip, I would bring back one suitcase full of this material that had been saved from my apartment in Bahía Blanca.

---

<sup>DRQ</sup> Your own television show, *The Live! Show*, would make frequent references to early US television programs such as *Winky Dink and You*, an interactive children’s program in which viewers were encouraged to draw on sheets placed directly on the screen. What did you watch in your early years in New York?

---

<sup>JD</sup> My first encounters with American television included programs such as *The Ernie Kovacs Show*, *Sing Along with Mitch*, *The Honeymooners*, and all the variety shows. Mitch Miller’s show was very important, because the words of the lyrics would jump up and

down at the bottom of the screen. It was a good way to learn English.

---

DRQ How did you first attempt to integrate into the New York art world?

---

JD My first contacts were the galleries on Third Avenue. At that time, they were the avant-garde galleries. I came to New York with a grant from the Di Tella Foundation and a lot of letters, from Jorge Romero Brest and others, to introduce me to certain artists and organizations.

---

DRQ The Di Tella had only just moved to its space on Calle Florida.

---

JD I got the letters even before that. They helped me to meet some very important people at that time. I became friendly with Martha Jackson Gallery and its artists, and one introduced me to the next. I used to see Sam Francis a lot, who had a studio in Union Square, and Larry [Lawrence] Calcagno, a very good artist who lived on the Bowery (a second-generation Abstract Expressionist). There were people like [Michael] Goldberg, another artist with the gallery, and Milton Resnick. There was also an informal group that met once a week on the Upper West Side, in Jackie [Jacqueline] Barnitz's little apartment. At that time, she didn't know much about art, but she was deeply interested in Latin America. Later, she went to Texas.<sup>9</sup> Every week, she would have a party with drinks and hors d'oeuvres, and invite all the Latin American artists working here. [Fernando] Botero was there, along with the Argentinean artists Marcelo Bonevardi, Sara Grilo, and José Antonio Fernández-Muro. But after going there a few times, I said to myself, "These are not the people I'm interested in; we don't have anything in common."

Bonevardi was an excellent human being, however. I was going through a very difficult, harsh period, economically speaking, and he had me over for several dinners at his house on Perry Street in the West Village. He was very kind to all the Argentinean artists that were coming to New York.

The person I really found something in common with was Zulema Damianovich. She was a character—like Peggy Guggenheim, but with no money. She fit the whole persona—artist friend, artist entrepreneur, artist mistress. She was into the avant-garde of the avant-garde. She was making the kind of conceptual work I was interested in. We're talking about 1963 or so. She was making little installations with the kinds of magnets you could attach to refrigerators or metal surfaces. She was really ahead of her time. Her problem was that she didn't have any funds. She was a friend of Marcel Duchamp, and sometimes she would dress up after his work; for example, she would come to an opening dressed as Rose Sélavy. She took Greco to all sorts of different places to sign objects and people.



Alberto Greco, *¡Qué grande sos!* [*How Great You Are!*], Buenos Aires, 1961. [More ►](#)

She's the one who arranged for a meeting between Marcel Duchamp and Greco, so that Greco could sign him. Every time Marta Minujín came to New York, Zulema was her chaperone. She had a little Fiat with three wheels. It was very difficult to get in for someone as tall as me!

---

<sup>DRQ</sup> So she was an important and overlooked advocate for Spanish-speaking artists in New York?

---

<sup>JD</sup> She was a reference for artists when they arrived. She was close with Hélio Oiticica. When Leandro Katz came to United States, she became friends with him. She was twenty years older than most

of us—we were in our twenties, she was in her forties. She passed away last year.

---

<sup>DRQ</sup> You're describing two groups of Latin American artists: the circle you were only briefly involved with around Barnitz and Bonevardi, and what you're calling "the avant-garde of the avant-garde": younger artists, many of whom had just arrived in the city.

---

<sup>JD</sup> Yes. Luis Felipe Noé told me something I remember. He said that in the early 1960s, all the avant-garde, experimental Argentinean artists were supposedly going to France, but that when he got there he realized that all the interesting artists were going to New York! Paris was passé. I saw him when he came to New York. He was a good friend of Josefina Robirosa on Wooster Street. Many artists in the early days of the development of SoHo were foreigners. There were more foreigners than Americans.

---

<sup>DRQ</sup> It also sounds like a moment in which there was overlap between artists who had begun their careers before the war, who had connections with people like Marcel Duchamp and other figures in the prewar avant-garde, and a whole generation of new artists that was beginning to be established in New York.

---

<sup>JD</sup> Yes, that was New York at that time—and it was very difficult financially. I had to do all kinds of menial jobs, like cleaning department stores, stocking supplies—really low on the scale. Then I caught a break. I became involved with a big publishing house, Stechert-Hafner. Their headquarters were on Tenth Street and University Place, just one block from the center of the avant-garde on Tenth and Third Avenue. This publisher signed a contract with the US government that was called the Latin American Canadian

Arts Project, or LACAP. It was a program instituted by President Kennedy as part of the Alliance for Progress. The idea was to get copies of any books published in Latin America by Latin American authors. These books would come to New York, and LACAP would donate them to the Library of Congress, the New York Public Library, certain universities such as Harvard, Berkeley, UCLA, and so on. I became LACAP's archivist.

---

DRQ Were they translating them?

---

JD No, we were not. My job was to enter them into the Dewey system and write a Spanish blurb about each book. Someone else oversaw distribution. They had these little cubby holes for different universities. There were books in Portuguese, Spanish, and some older books in French.

---

DRQ What about critics, like Romero Brest?

---

JD Yes, anything that was written in Spanish. Through Stechert-Hafner, I was able to meet people who were very interested in art, some of whom worked there. Again, this was Tenth Street. For lunch, I would go to McSorley's. It's still there; they have a big sign saying, "We were here before you were born." At this time, no women were allowed in McSorley's—this was a rule from the 1800s. It was a men's bar. McSorley's was in the center of these Third Avenue galleries (this was before SoHo). The avant-garde artists' studios were there. De Kooning was on Tenth Street and Fourth Avenue; Rothko was on the Bowery; Sam Francis was on Fourteenth Street; Marisol was on Tenth Street and University

Place; Duchamp was on Fourteenth Street and Sixth Avenue. It was the center of ideas.

---

DRQ This wasn't only US abstract artists.

---

JD No, it was international. There were new people coming in, like George Maciunas and Jonas Mekas. The rents were very cheap. It was very raw, very dirty. Near Calcagno's studio on the Bowery, I had to pass hundreds of homeless people because the Salvation Army was there, where the New Museum is now. Some people were starting to venture a little bit towards SoHo, but not quite inside—more like LaGuardia Place. It was the time of minimalist art, and galleries like Paula Cooper—1965 or so. Once I had a job, I was able to slowly get my expenses covered. I became involved with the associate director of Martha Jackson Gallery and she became my partner. I moved in with her at her brownstone on Ninety-Fourth Street and Madison Avenue.

---

DRQ So, you ended up living all the way uptown?

---

JD It was the fringes of the Upper East Side—a very interesting neighborhood. When I was there, Rothko lived on Ninety-Fourth Street. If you walked down the street at night, you could see all the Rothkos hanging on the walls. Robert Motherwell and Helen Frankenthaler lived in that neighborhood. There was a group of artists, and at that time they were becoming stars. They were living there but working on Third Avenue downtown. It was easy to go from Ninety-Fourth Street to Third Avenue on the number 6 subway line. Gradually, I became more involved with international artists arriving from Lithuania, Spain, and elsewhere. I was very friendly with Antoni Muntadas, [Antoni] Miralda, and Francesc



Torres, who had just arrived. We were all part of the “Hispanic thing.”

---

DRQ When did you first set up a studio?

---

JD Late 1964. My studio in New York was part of my girlfriend’s apartment. She had a nice place with a garden, which I fixed up as a workspace; I put down a wooden floor. When it was not too cold, I would bring some tables and work there. I would invite people and show the pieces in the living room.

At that time, I was still trying unsuccessfully to get involved with other Latin American artists. I invited the people associated with Galería Bonino and there was no response at all. After that, I became disconnected from the current scene in Buenos Aires—with the Di Tella and all that. I had my girlfriend, my apartment, and my work. I had a job here. It was in the right location. I was meeting a lot of people. And I have to be honest with you, I had some very bad experiences, beyond the lack of interest in my work, in Buenos Aires. When I resigned my position, I wrote a letter to Romero Brest, who had been my mentor. I told him that I had resigned my position and asked if there was a way the Museo Nacional de Bellas Artes could store my paintings. And he declined. The paintings were lost.

---

DRQ This is when he was transitioning into his position as director of the Di Tella? Before 1963, when they secured their own space, they were doing their shows at MNBA.

---

JD Yes, that’s right. I was personally hurt, and I said to myself, what’s the point of continuing to pay attention to them? I started to find

them less interesting. I cut my contacts there and I started making them here.

After living together for a few months, my girlfriend and I split. She went to London, and I moved into a small apartment above a butcher shop on Lexington Avenue and Ninety-Fourth Street. During this time, a mutual friend introduced me to Judith Henry, a young artist living in New York. It was an immediate attraction. In 1965, we got married, and would eventually have two daughters, Nina and Carla. We lived in Hell's Kitchen, on Forty-Sixth Street and Ninth Avenue. I liked the apartment because it opened onto a hallway, with rooms off both sides; it was perfect for a studio. It was here that I began to use adhesive tape to keep the canvas attached to the wall.



*Painting Tape Collage, 1965–68. [More](#) ►*

From there, I began making works entirely out of adhesive tape, layered together in vertical or horizontal lines. I could roll these pieces up when they were not on the wall. These got some attention—dealers began coming over to check them out.

---

DRQ These works taped directly onto the wall were for the most part monochromes or variations thereof, and the adhesive tape-based pieces that you would make later were monochromatic even if they were no longer paintings. Why the monochrome? In the past, you have likened certain tape pieces to the gray bars on Argentinean television prior to broadcast at 6:00 p.m.—television in a kind of resting state.

---

JD Yes, I was always fascinated by that. The reason I was interested in monochromes was the question of how far you can take a single visual element. How far can you take it, eliminating elements, until it just becomes nothing? The line between something and nothing fascinates me. I used monochromes to influence the surroundings. You are not involved in the regular composition of one color against the other, so the composition becomes the whole environment.

---

DRQ Your work in the late 1960s has been linked to Minimalism and Post-Minimalism. I'm wondering if there were any specific exhibitions or interactions that really stood out for you as points of departure.

---

JD I would see the minimalist shows at Dwan Gallery on Fifty-Seventh Street, but I felt that they were too cold. The adhesive tape that I began using—the material itself is more human. The resistance and irregularities of the tape make it more interesting. I

was not interested in Donald Judd. The minimalists were important artists, but I felt that the work was too mechanical, too machine-made. The tape projects, for me, were handmade. You can see the hand. You can see that they are not finished. You can see that they are not technically perfect, and I like that aspect. This is why I was more interested in Yves Klein: his blue was not technically perfect; his monochromes are unfinished works. The same is true for Fontana. I also admired Agnes Martin.

---

<sup>DRQ</sup> Artists such as Agnes Martin and Robert Ryman were trying to reconcile the monochrome—in which one might assume individual authorship disappears—with the distinctive gesture, and by extension the body itself. Were you aware of Eva Hesse?

---

<sup>JD</sup> Yes, I saw a big show of hers. I did not find Eva Hesse all that experimental. She was an interesting artist, but kind of formalist in her use of materials and the way that she organized the space. Another interesting artist of that period was Dorothea Rockburne. She used sheets of grease paper, laying them directly on the floor. A lot of the Fluxus artists also made monochromatic work; not just George Maciunas, but many others. I was interested in the artists of the Gutai Group, what they were doing.

---

<sup>DRQ</sup> It being New York, everything was passing through there, right?

---

<sup>JD</sup> That's right. It was the right environment. People would ask me, don't you miss home? I would say, "Look, the opportunities that I have here, I don't have anyplace else." In 1966, I got in touch with Mr. Jacobs, a collector who was interested in the avant-garde. At that time he was collecting Burri, Fontana, Pollock. He was a vice president in charge of production for Alfred A. Knopf (a division of

Random House). I went there with the intention of showing him some work, and he was interested, he bought a piece. I don't know where it is now. He asked me: "Would you be interested in working here? Because you have a certain taste. You understand a little bit about publishing." And I said, "yes, that could be interesting." The salary was maybe five or six times higher than what I was making at Stechert-Hafner. I accepted the job. I became a designer for Knopf with an office on Madison Avenue and Fifty-First Street. I worked with a lot of very popular writers. I worked on their first translation of [Julio] Cortázar. I designed the book and the whole project.

---

<sup>DRQ</sup> For *Rayuela*?

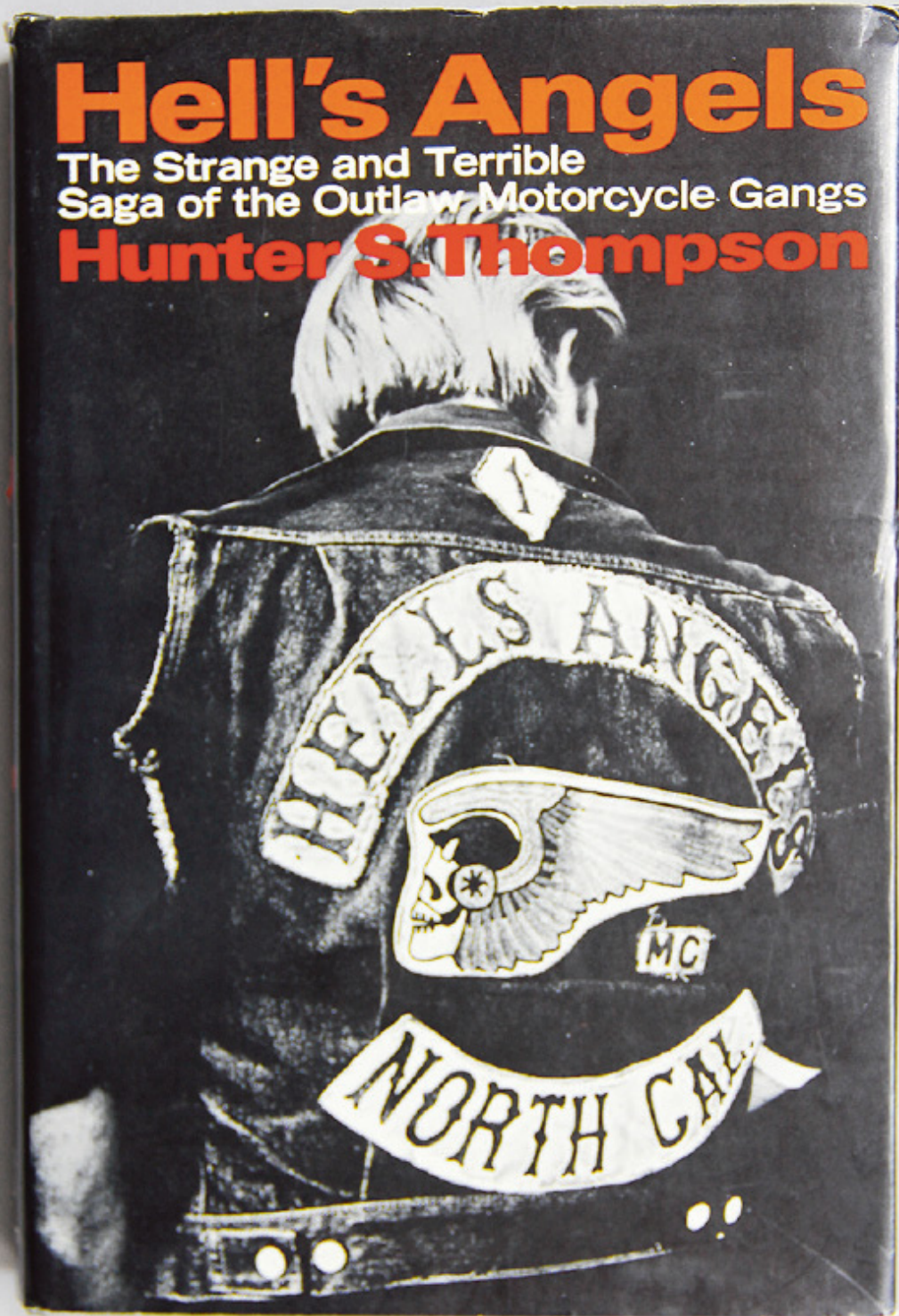
---

<sup>JD</sup> Yes, *Hopscotch*, and *In Cold Blood*, by Truman Capote. I designed Hunter S. Thompson's first book, *Hell's Angels* .

# Hell's Angels

The Strange and Terrible  
Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs

Hunter S. Thompson



Hunter S. Thompson, *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw*

I have a copy that's packed away, and I just found out three months ago that it's worth a lot of money! Suddenly, it was working—I was established.

9. Jacqueline Barnitz is one of the progenitors of the field of Latin American art history. In 1969, she began teaching a course on Modern Latin American Art at SUNY Stony Brook that she subsequently taught at the University of Pittsburgh. In 1981, she began working at the University of Texas, Austin, where she designed the school's pioneering graduate program in Modern Latin American Art. See Jacqueline Barnitz, *Twentieth Century Art of Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2001). ↩

# THE TALE OF THE TAPE

## Cleveland, 1968–1973

---

<sup>JD</sup> In 1968, I got an offer to work in Cleveland, Ohio, as a graphic designer for a company called National Potteries. I moved from New York to Cleveland and started working there, with a plan to rent my own studio. I got a building that used to be a frame shop, which had gone out of business. I was able to make work there and also display it as if it were a gallery. This was my studio from 1969 to 1973. I moved to Ohio the same month as Nina Sundell, the daughter of Leo Castelli and Ileana Sonnabend. Nina opened The New Gallery in Cleveland, and immediately we hooked up. I became the gallery's graphic designer, doing all their work between 1970 and 1972, and they also represented me. There was a whole movement going on in Cleveland; a lot of people were going there. Every month, another artist would visit: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, all the people who were involved with the Castelli Gallery in New York would come.

---

<sup>DRQ</sup> How did this new context affect your work?

---

<sup>JD</sup> The first thing I did in my studio when I arrived in Cleveland was to cover all the walls with adhesive tape.





*Tape Project*, artist's studio, Cleveland, 1970. [More ►](#)

On different walls, I would use different types and colors of tape, so they could react with each other. It was almost like a three-dimensional canvas in different colors, but one that would take up entire walls of a space. In truth, I was continuing the final experiments I had done in Argentina with the *Rescolores*, for which the bottom line was: how do you eliminate the “furniture” of the painting? How do you subtract all of the elements to reach the equivalent of what you see when you close your eyes, and what’s the element that you see? I also wanted the environment to affect this experience of color. When I was in Cleveland, I experimented with this—I would go to an abandoned warehouse and cover one wall with white tape. Later, I did it on the sidewalk.

---

DRQ So this new space that you had access to in Cleveland increased the scale of your tape works, and their interaction with the architectural features of the spaces they were installed within. What I find fascinating, however, is that I had never thought of these pieces as *retinal*, as you’re describing them now. It sounds as if you were manipulating the environment to affect optics—to “burn” certain colors into the retina—in ways that are conditioned by the surrounding environment. That would mean that this work is as much about vision and the image as it is about tape as a material substance that can be layered to cover a surface. The latter would be a more sculptural description, whereas you’re really narrating a development from painting.

---

JD That’s a connection, yes. I was also adding the aspect of time. It was evident how the tape shifted when it was applied. You had to move to see it. I had to move to make it. The tape records time, and takes time to see. So it was a logical step for me, in 1970, to go from investigating the physical properties of adhesive tape to those of

magnetic tape. In this sense, I'm "video" to the core. Video is not film—it gives you a continuous take, and you can see the replay immediately. I was interested in a "moving image" on two levels: the viewer could create this effect by walking in front of the painting, activating it, and could also watch it on a television screen.

I started making video art in Cleveland in 1970. At the Cleveland Clinic, a major hospital, there was a new center for experimental cardiovascular surgery. This is where they started heart bypasses, heart transplants, all of these groundbreaking procedures. One of the surgeons in that department was an Argentine, Dr. René Gerónimo Favaloro. He had this vision to make television shows so that the students studying to become heart surgeons could learn the latest techniques. The Cleveland Clinic also sent color video recordings of experimental surgeries to major health centers around the world. I became friendly with the technicians and I was able to access the equipment there, making my tapes on Saturday night or Sunday morning, or whichever days they were not using the operating room. I would buy the tape and use the equipment for free. I had access to color video equipment before it became available as a Sony Portapak option.

---

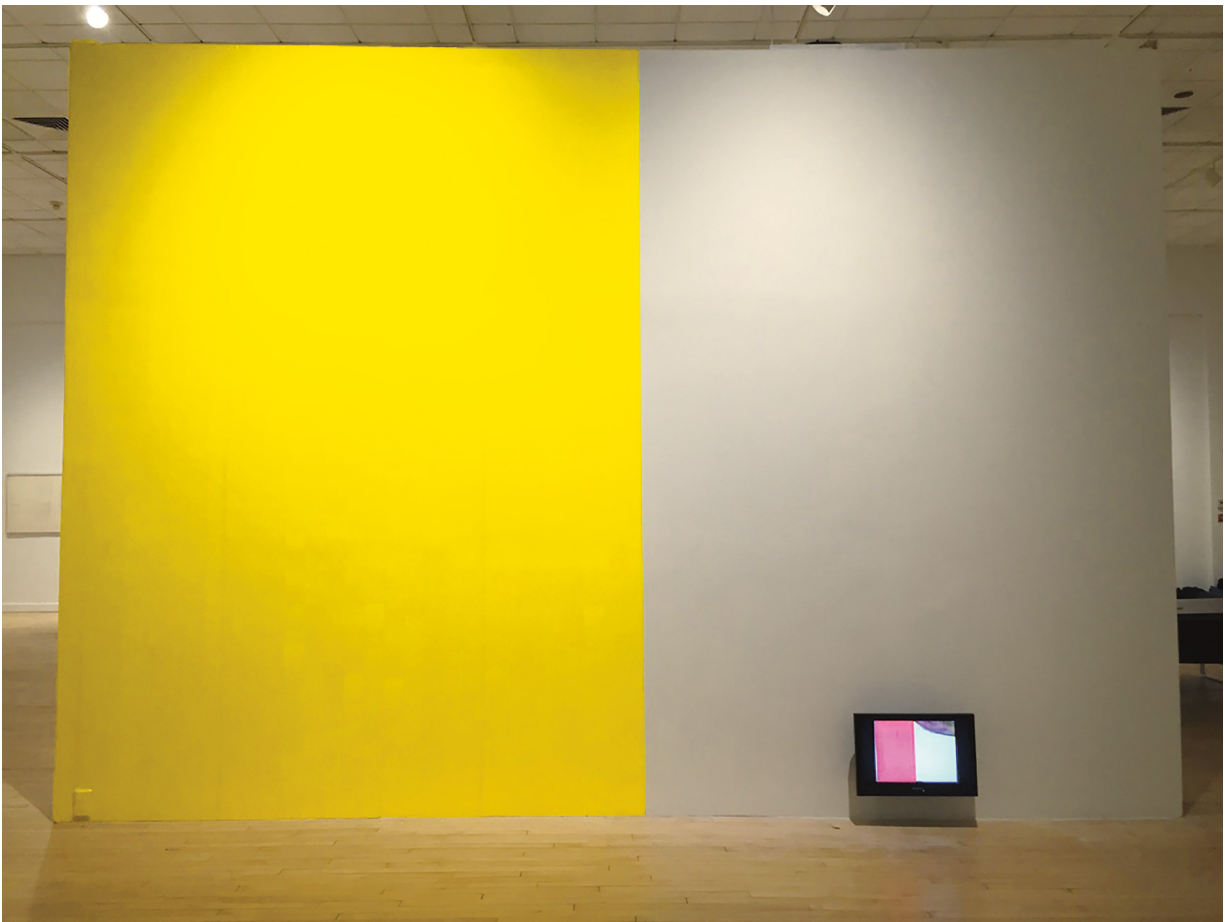
<sup>DRQ</sup> This seems like a central objective for you from that period all the way to at least 1984, and perhaps beyond, into the 1990s and your Internet work: to try to be one step ahead with the technology, to be among the first artists to use new devices before or when they first appear commercially.

---

<sup>JD</sup> In the 1960s, one of the problems was that everyone was talking about the mass media, interactivity, and television, but they were using film to do it. Video was not accessible until 1967, and even

then it was prohibitively expensive for most artists; that was why I got involved with the hospital. In 1970, a Portapak cost the equivalent of a brand new Mustang. It was about \$2,700, so it was out of the question. The operating room was basically my broadcast studio. Whenever it was not in use, the person in charge of maintenance would find me and say, “you can come now and use it.”

My involvement with video came from the direction of the peculiar qualities of videotape, from my interest in replay, and ultimately from the fact that you could broadcast video to a lot of people. My first video installation was *Tape and Video Project*, 1970.



*Tape and Video Project*, 1970/2015. [More ►](#)

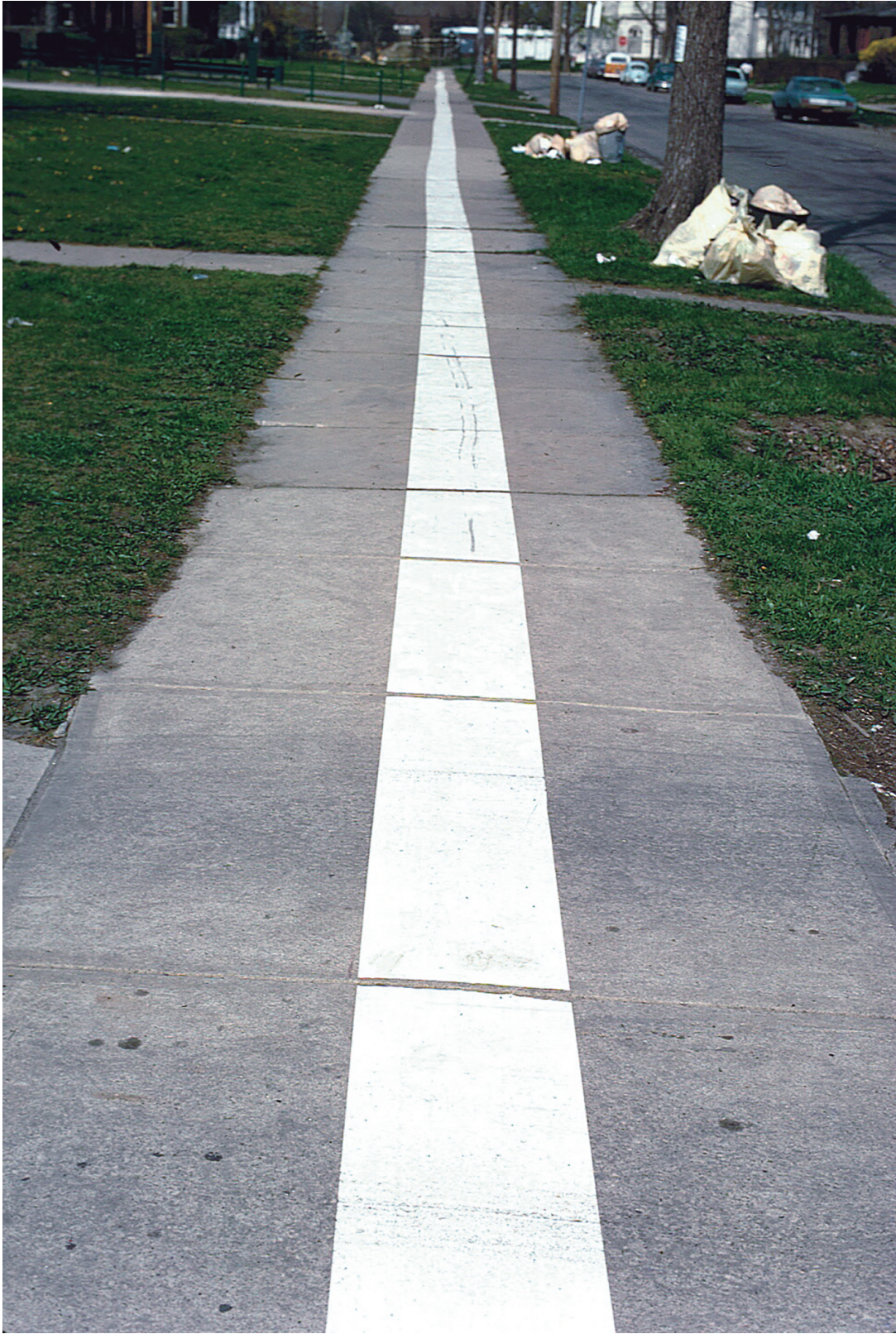
It was part of an installation in my studio. I covered one wall in vertical lines of yellow adhesive tape. Sitting on the floor next to it in front of a blank wall was a television, with footage of my hands gradually creating a red adhesive tape piece, laying down strip after strip in vertical lines. I was using the monochrome to draw attention to context.

---

<sup>DRQ</sup> So video—and maybe your adhesive wall pieces as well—turns the monochrome into a *relational element*, and not a discreet autonomous artwork. The monochrome becomes a way of creating relationships with the surrounding environment.

---

<sup>JD</sup> From that point of view, it was a logical transition from the adhesive tape projects to magnetic tape and video, and from video to television. It was logical because I was trying to get outside of what was considered art—this was the hot topic that we discussed in bars during the early 1970s. What is unique about video is its ability to be mass-produced and to reach many people, but instead of doing that, many artists were placing video in the context of traditional art venues like galleries or museums. Sometimes people ask me why I wasn't included in the first video show at Howard Wise Gallery [*TV as a Creative Medium*, 1969]. One factor was that I was not living in New York at the time, but I also wonder if it was because I was using spaces that, at that time, were not traditionally used to display artworks. I would cover walls with adhesive tape—but these were not necessarily art gallery walls. I wanted to do it on any wall. It could be outside. It could be on the sidewalk.



*Tape Project: Sidewalk 1, 1971.* [More ►](#)

DRQ And indeed one of your first videos is *Road*, 1972.



*Road*, 1972, video still. [More ►](#)

It treats the median strip of a road as a thick vertical line, while street noises play on the soundtrack.

---

<sup>JD</sup> This piece was part of an installation at the Akron Art Museum. The main space had a large adhesive tape work, and at the entrance to the exhibition, there was a monitor on the floor showing a 20-minute video of the road outside of the museum. It was like bringing the outside space into the inside space.

---

<sup>DRQ</sup> Overall, it sounds as if your temporary move away from New York was fruitful, for both your practice and your artistic career.

---

<sup>JD</sup> It was very good, although I was not involved in the Howard Wise show because I was not in New York. I decided to move back because of two visitors. In 1972, Marcia Tucker came to Cleveland. She had recently been appointed curator of the Whitney Museum [of American Art].

---

<sup>DRQ</sup> Later she would help found the New Museum.

---

<sup>JD</sup> Yeah. She came to my studio and was very impressed with the adhesive tape walls. She invited me to be in the Whitney Biennial, and I said yes. But I was not interested in showing a little segment of a piece, hanging it on the wall. I told her I needed to have a space that was outside the exhibition but inside the museum. She invited me to come to New York and see what they had, and I chose the stairwell.





*Whitney Project, 1973. [More ►](#)*

In the old Whitney, as you would go from floor to floor, there was this Brutalist stairwell. So I created the piece and we came to install it, and it was part of the 1973 Whitney Biennial [the very first to shift from the “annual” format]. Now, when all the artists were there, installing their pieces, there was another artist who said: “I want to use that space, the stairwell.” He didn’t notice that I was already using it.

---

DRQ Who was that?

---

JD Carl Andre. He made a fuss, and they allowed him to share the space with me. He installed a piece with little metal rods at the

bottom of the stairs. That was his contribution to that Whitney Biennial. And then after the Biennial, Charles Simmons made that little landscape in one corner, which became a permanent part of the Whitney. This is an example of how one thing leads to another.

The last straw for my return to New York was when Leo Castelli came by my Cleveland studio one day in 1973. He told me: "You should move to New York right now." I had a very good situation in Cleveland. It was comfortable: a house, a two-car garage, a big building for my studio, assistants to help me produce monumental pieces. It was all very good. But Castelli said: "You have to get rid of everything and go to New York." And at that point I thought I had no choice.

# ESTATES REAL AND FAKE

## New York, 1973–1976

---

<sup>JD</sup> I had contacts when I returned to New York in 1973: Marcia Tucker, Klaus Kertess. So we went there full blast. We got a big loft in a George Maciunas building on 152 Wooster Street. It was the second of the Fluxhouses that Maciunas developed in the very beginnings of SoHo (Fluxhouse Number 1, the first building he renovated in 1967, was at 80 Wooster<sup>10</sup>).



Fluxus Cooperative Building Project, 1966. [More ►](#)

Maciunas' idea was to buy a building to divide up and rent to different artists, keeping one unit for himself. At 152 Wooster Street, he owned the ground floor. What ended up happening, since he didn't pay the maintenance or any other expenses, was that after a few years the building kicked him out.

---

DRQ How did you first get to know him?

---

JD He was very present in the neighborhood as one of the sponsors of buildings. The problem with George was that he was something of an anarchist. You could purchase a loft from him, but without any legal documents to prove you owned the place. So it was a cash transaction, very friendly, and very much against the system.

---

DRQ Why was it against the system?

---

JD Everything was technically illegal. Number one: artists were not supposed to live there. Number two: it was impossible to get a home mortgage because you didn't have papers.

---

DRQ So he was buying up empty properties, and quietly rezoning them, against their official designation, to be residential?

---

JD Yes. The renovations were also illegal. You had to have \$100 or \$200 in the loft at all times to bribe the inspectors. The heating system (if you had one) and the water system were all improvised, with no knowledge of how to renovate them under code. Sometimes people would have electrical work done with pipes that were meant for heating, or a bathtub right next to the stove in the kitchen (which was very common). The whole concept was complete anarchy. No zoning. No guarantees of any kind. You

gave money to somebody without officially owning anything and knowing that you were living there illegally. Today it's a big residential center, but in those days, it was a no-man's land. Maciunas would ask artists like Philip Glass, Lee Lozano, or different members of Fluxus to do the maintenance work. They borrowed tools from him and did the work without any expertise or knowledge of the building—no architectural drawings, nothing. Maciunas was a very obsessive organizer, so he had a wall made of pegboard where he hung all the hammers, and on another wall he had all the saws, all the different tools. People came and borrowed the tools to go and work, and at the end of the day they brought them back. So you could buy these lofts at very inexpensive prices, but no lawyer would represent you because there were no papers, no deed, nothing. You took your chances.

---

DRQ It sounds like these apartments were somewhere in between conventional real estate and squats.

---

JD Maciunas was in a lot of trouble with the sheriff; the police would often go there. He installed a special system in his loft in the basement of 80 Wooster Street to avoid the sheriff. It was like a barricade. Because he was selling the lofts under such conditions, one of the buyers got really upset. I don't know the details. I was not involved. But he was beaten up so badly that he lost one eye.<sup>11</sup>

---

DRQ I didn't know that.

---

JD What he was doing was not only against the law; it was against all common sense. But that's the way SoHo came about. This idea or scam, he didn't do it to make money. That was the big controversy. People said that he was an entrepreneur and that he was taking

advantage of the artists. I don't believe that. I think he did it both as an anarchist project and as a Fluxus project. Sometimes he made a lot of money, because we're talking about huge buildings. 141 Wooster Street was a building that extended from Wooster to West Broadway. I don't know how many units were in it, but it was a big building. At that time, artists could get the lofts completely raw, at a very affordable price.

---

DRQ What was your level of contact with the larger Fluxus network?

---

JD Through George, I met other Fluxus artists. I also came up with the idea to create a company that would put artists' work in the context of the general public. As an artist, I believed that stores like Sears should sell editions by Jasper Johns; supermarkets should have Fluxus pieces on display. With that in mind, I created Wooster Enterprises.



Wooster Enterprises booth at the New York Stationery Show, 1977. [More ►](#)

My wife was my partner at that time and we started selling the items that George would give to me, which he designed. I would go door-to-door to the major department stores and chains selling these products that we were creating.

---

DRQ Do you think there might have been a relationship between time spent in the Midwest and this “art in the department store” idea?

---

JD Yeah, definitely. It was very successful. We sold a lot of things to J. C. Penney, Sears, Bloomingdales, all the stores. We had a booth at



the International Stationery Show with our products. This was 1976, 1977.<sup>12</sup>

---

DRQ At that point in Maciunas's career, did you have to, in a sense, be aligned with Fluxus in some official way in order to work with him? How invested was he in the idea of Fluxus as an institution?

---

JD He was very invested in it. In his last interview before he passed away, he said that I was the future of Fluxus, that I was taking the whole concept to the general public. Before George passed away, he bought a big estate in upstate New York on a big tract of land. He was going to create a new Bauhaus there, in the form of a commune. The plan was to leave SoHo and the urban version of Fluxus behind, and gather a group of artists in the country who would live there together. They would have their own performance space, cinémathèque, and exhibition gallery. Maciunas made up a list of participants for this new Fluxus chapter, and I was on it. The invitation is in my archives. I also videotaped his marriage one week before he passed away in 1978.

---

DRQ Was the New York that you returned to different from the one you left?

---

JD In 1964, I came with zero—and zero jobs. When we returned in the 1970s, I caught a good break and received some of the video grants that were being given to artists at that time. I got big grants from the NEA [National Endowment for the Arts] and CAPS [Creative Artists Public Service Program, funded by New York State Council on the Arts]. These grants were quite rare, and allowed me to buy the latest equipment. I bought the color

Portapak as soon as it came onto the market, and made *Views of SoHo*, 1977.



*Views of SoHo*, 1977, video still. [More ►](#)

---

<sup>DRQ</sup> This was also the moment of the first downtown alternative spaces. Were you involved with 112 Greene Street?

---

<sup>JD</sup> In 1975, I had a show at 112 Greene Street called *116 Greene Street*. I covered the whole space, including the art on view, with adhesive tape, as a way to draw attention to its volume, contours, and the fact that it technically reaches all the way to the 116 Greene Street building. I also made a videotape documenting the work. Within

the space, I showed a piece called *TV Wall*, which expanded on my Cleveland video installations. In general, I was very active. I showed in the Project Room at the Museum of Modern Art, the New Filmmaker Series of film and video at the Whitney, and 3 Mercer Street Store, where I was a regular. I had a one-person show at The Kitchen. I made an effort to show in both established institutions like the Whitney and MoMA, and completely alternative spaces.

---

DRQ To establish credibility both uptown and downtown?

---

JD That's right. In that respect, I was doing okay.

---

DRQ At this moment, did that sort of visibility in new media art translate into market success? Or was video, in essence, not on the map for galleries?

---

JD Video was not on the map. The only video artist who was known was Nam June Paik, more or less. Some of the artists affiliated with Castelli, for example, were working with experimental film, but not video. [Chilean artist] Juan Downey got involved in video distribution, but that didn't last too long because it didn't work out. It was not an income-generating proposition, although it did help artists to distribute their videos. Many artists tried video but stopped, like Richard Serra and Keith Sonnier. In the end, they were not interested in that medium.

---

DRQ Were you at all affiliated with the group around *Radical Software* magazine, Frank Gillette, Ira Schneider, et al.?

---

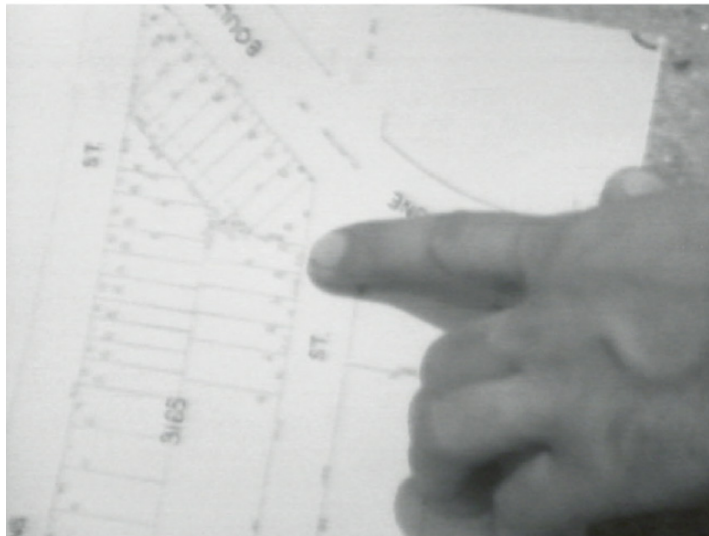
JD No. I knew them, but I was not a part of that group. This is why I was not included in the first *Video Art: An Anthology* publication.<sup>13</sup> Schneider didn't know about my work. Later on I became friends with Beryl Korot. I got to know Peter Campus because he gave me my big break—a grant from the NEA in 1974. He was the judge.

---

DRQ At this time, your work was alternating between the wall-based adhesive tape installations, video art, and hybrids of the two—as in the engrossing video *Interior*, 1976, in which strips of magnetic tape that have different angles of the interior recorded on them are gradually layered over a monitor, replacing one literal video feed with a conceptual one. How did you come to know Gordon Matta-Clark and begin working with him on *The Fake Estates*?

---

JD Gordon lived across the street. This is number one. Number two, he was half-Chilean; he spoke Spanish. Like me, he was going outside the gallery spaces. He was not showing photographs or drawings in galleries at that time. Instead, he was going to the piers and cutting pieces of the pier with a saw. It was very subversive, very anti-architectural work. When he learned that I was using video, he said, “I’m buying these slivers of land in Queens,” and I said, “I’m very interested in that.” He went and got the blueprints and he gave me three; they were maybe ten dollars each. He said, “Let’s go to Queens to find my pieces,” but the guy who owned the rest of the property would not let us in because the piece of land was inside his warehouse, in a corner. The size of that little piece was maybe one foot—he didn’t even know that it wasn’t his! It belonged to the city. In other places, however, we were able to go and see the pieces. I went there with my Portapak and made a video.



*Reality Properties: Fake Estates (Queens Project), 1975, video still. [More ►](#)*

---

DRQ Sarah Montross has argued that you have worked in what she calls “waste spaces”; I’m tempted to call them “minor” or “subordinate spaces.”<sup>14</sup>

---

JD With Gordon, those were the perfect spaces to use. He found somebody with a car, so we were able to go to Queens and make that video. And that piece, like many of my works, I put away someplace and I forgot about it.

---

DRQ Sadly, your collaborations with both Matta-Clark and Maciunas were cut short by their deaths.

---

JD Gordon and I talked about me working on a part of the pier that he had left untouched. And I went there but we never got around to finalizing that project. And then Gordon passed away. It was very, very fast.

With George, we were in the middle of doing business on the Wooster Enterprises project. He wanted to do more, but I didn’t want to make it a full-time job, and that is what it turned out to be. We started getting orders, and it was only my wife and myself, just two people. You have to pack. You have to produce. You have to bill. You have to collect. You have to deliver, because it was a real business. This is a way of working that has few equivalents with other artists or groups. The closest examples are [Claus] Oldenburg’s *Store*, and of course the Fluxus retail store on Canal Street. Maciunas did it—but he didn’t do it to the maximum.

---

DRQ In J. C. Penney.

---

JD Yeah, going to the masses, to the extreme of these possibilities.

---

DRQ That strikes me as a line that very few artists want to cross.

---

JD A line?

---

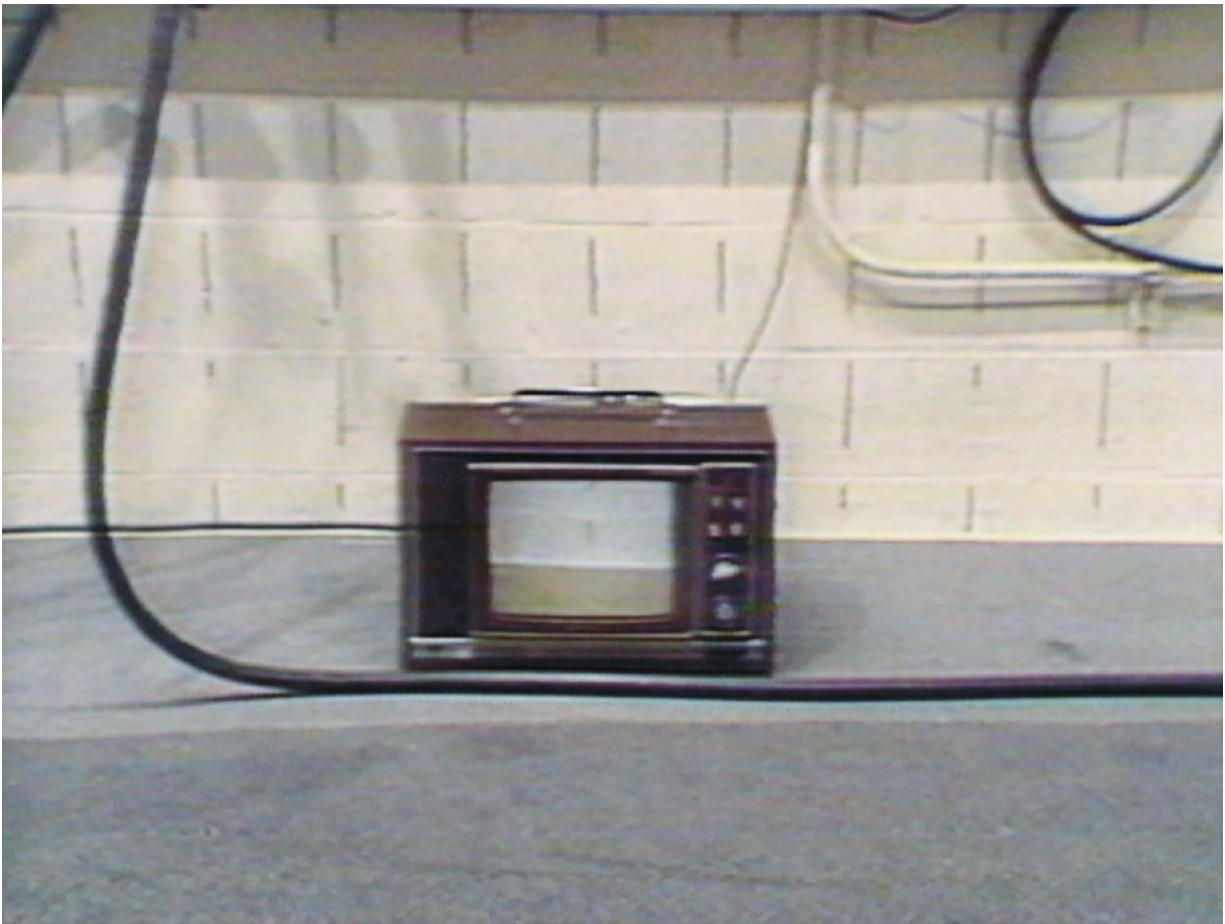
DRQ The line of commerce. It means compromising with a system instead of operating at a safe distance from it. This is something about your work that's unique. You were willing to work with larger structures or institutions to, as you say, insert the work of art as an intervention, rather than merely commenting on popular culture or popular consumption.

---

JD My Whitney piece toes the same very fine line. It would have been much easier for me to say to Marcia Tucker, "I will include photographs of my taped walls in Cleveland, and maybe some collage proposals for adhesive tape installations in urban space—five works in total." I could have found a gallery to represent that, and perhaps a collector to buy the works. This would have been perfectly fine. Instead I said, "No, I want to do the piece in an area where you're not supposed to display art, which has never been used before." The concept of "intervention" that we take for granted now barely existed at that time. There were only [Daniel] Buren's stripes or Christo's wrapping. Christo would wrap a bridge, a building, even a coastline [*Wrapped Coast*, Sydney, Australia, 1968–69]—that was a real intervention. Other artists might have been using elements of popular culture, but generally they continued to work within the context of the white cube. Andy Warhol was doing little interventions, to some extent, as part of his empire: there was *Interview* magazine, and he also made some Hollywood, commercial-style movies that were not very successful. He made some commercials too, which are very well documented. But most artists, even the most avant-garde Fluxus artists, were

working within the confines of traditional venues. I was always going to other arenas.

<sup>DRQ</sup> Your videos from this period make clear shifts between indoor and outdoor locations—from the controlled, seemingly neutral studio environments of *3 Mercer Street* and *Baseboard*, both 1975, to the space of the city in *Walking SoHo*, 1975, *Sidewalk*, 1975, and *Two Windows*, 1976.



*Baseboard*, 1975, video still. [More ►](#)





*Walking SoHo*, 1975, video still. [More ►](#)

They analyze or investigate these spaces, tracing surfaces with straightforward camera movements. In *3 Mercer Street*, it is as if a street scene gets collaged within the space of the gallery when the artist Stuart Sherman periodically appears with his signature table, objects, and ambiguous movements, in this case performing his *5th Spectacle*.



*3 Mercer Street, 1975, video still. [More ►](#)*

---

<sup>JD</sup> George Maciunas and I were friendly. As far as art, we had a lot of things in common, but George was a very unusual character, very unique. Stuart Sherman, on the other hand, was a very close friend. He was close with my family. My kids knew him very well. I got to know Stuart because he was one of the participants in Richard Foreman's Ontological Hysterical Theater. Stuart didn't call his works "performances." He called them "spectacles"—the Stuart Sherman Spectacles.<sup>15</sup> He did a tape piece that was inspired by my work. He would get on stage and cover his shoes with masking tape, one leg and then the other. Sherman had hundreds of variations of these performances, but he always incorporated tape

into the Spectacles. And he was very interested in doing work outside the mainstream. He devised a very Duchampian thing with a little folding table, one of those cocktail tables you could find in SoHo. Anyplace on the sidewalk, he would open the table, take out all sorts of objects, and work with those objects.

---

<sup>DRQ</sup> From archival photographs and video, he looks like a con artist preparing a shell game or three-card monte.

---

<sup>JD</sup> We had all kinds of scams that we wanted to do in the context of subversive commercial television. Stuart became friends with Joe Franklin, a personality who passed away recently [in 2015]. Joe Franklin had the first talk show in the history of television, on Channel 5 [WJZ-TV, beginning in 1950; later WOR-TV from 1962 to 1993].<sup>16</sup> He talked to celebrities like Elvis Presley; all the big Hollywood stars were on his show. Franklin was a very special, very unique character. Stuart and I wanted to be on his talk show, *Memory Lane*. Our plan was for Stuart to do some things with the little objects, and for me to cover something with tape—it would be very interesting. We also planned to send a letter to Johnny Carson to be on *The Tonight Show*. Those are the kinds of crazy ideas we shared. We didn't say, what can we do to show our work in MoMA? No, we wanted to get on Johnny Carson. It would have been so great, so funny, to do these tricks in the context of commercial television. When I first started making videos, Stuart was the first one I invited to come and participate, because his interests also leaned in that direction. The thing with Stuart is that he didn't spend much time in New York. He was traveling. In Europe, he was very well known. He would have performances in Paris, Copenhagen, London. He would go on tour for six, seven months. He was a celebrity artist in the avant-garde circles in SoHo

at that time. Through Stuart, I met a lot of avant-garde filmmakers. Stuart was not a video artist, but he made films. He was close with people like Ken Jacobs, Babette Mangold, members of the Richard Foreman group, many of whom are still my friends. These were people who were only making avant-garde work—they were not part of the mainstream art scene—the avant-garde of the avant-garde. Stuart was not a Fluxus artist, but when George made the list for the artists in residence upstate, Stuart was part of that group. Later he appeared on an episode of *The Live! Show*.

---

DRQ How about Douglas Davis?

---

JD Douglas Davis lived at 80 Wooster Street, which is the same place that George Maciunas used to live. George was in the basement and Doug was on the third floor, if I remember correctly. We would have dinner together with his wife, Jane Bell, who at that time was an art critic (she has also since passed away). Doug was more of a task-oriented person. He was the architecture critic for *Newsweek* magazine. He was writing big books—monographs. He was also making assemblage objects, working as a performance artist, and making interactive work in video and television. He was close with Joseph Beuys and Nam June Paik; they did a [satellite telecast] piece [in 1977 at *documenta 6*] in which Doug was in New York and the others were in Düsseldorf, and they were trying to reach each other through the television screen. Doug was also one of the few artist pioneers of cable. He helped a lot because he used *Newsweek* as a platform. He wrote several editorials for *Newsweek* about the future of cable television, arguing that cable could be like the telephone; that it could produce two-way communication; that everybody should have access to television and be able to participate; unlike the one-way television of that time. So Doug

was working in many directions. There was a new article by him in *Newsweek* almost every week. He had an important, high-pressure job. And sometimes he wrote art reviews too, but mostly it was architecture—and monographs. He lived close by, and we shared the same concept of interactive television. It's a very subversive idea, to be able to talk back to the television.

With all my friends—Stuart, George, Doug—the goal was to get outside of the box. Doug, for example, literally went outside the box when he physically cut through televisions. He really did it. He was a major figure in extending discussions about cable beyond artists, to regular people, because in the art world, it didn't make a dent.

10. Maciunas organized fifteen Fluxhouse Cooperatives on behalf of his company Good Deal Realty. See Debora Duez Donato, "Fluxus: Now You See It – Now You Don't. Perhaps You Never Will," *dialogue*, no. 4 (Jan–Feb 1994); and Peter Frank, "Fluxus in New York," in *SoHo: Downtown Manhattan*, ed. Rene Block (Berlin: Akademie der Künste – Berliner Festwochen, 1976), 151–60. My thanks to Katie Fahey for these sources. ↩

11. The assailants were rumored to have been from the electricians' union, and Maciunas may have owed them money. Donato, "Fluxus: Now You See It," 10. ↩

12. After 1978, once Wooster Enterprises had already shut down, MoMA continued to produce wrinkled paper products (envelopes, cards, sheets of paper) designed by Jaime Davidovich and his wife Judith Henry. For many years they were bestsellers in the museum's store. ↩

13. Beryl Korot and Ira Schneider, eds., *Video Art: An Anthology* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976). ↩

14. Montross used this term in her presentation at the "Jaime Davidovich: Pioneer in Video and Conceptual Art" panel at the Institute of Fine Arts in New York on May 11, 2015; see <https://vimeo.com/127724335>. See also Sarah J. Montross, *Cartographic Communications: Latin American New Media Artists in New York, Juan Downey and Jaime Davidovich (1960s–1980s)*, Ph.D. diss., Institute of Fine Arts, New York University, 2012. ↩

15. Robin Deacon's remarkable 2013 film *Spectacle: A Portrait of Stuart Sherman* remains perhaps the best resource on the artist. See also Jonathan Berger, ed., *Nothing Up My Sleeve: An Exhibition Based on the Work of Stuart Sherman*, exh. cat., Participant, Inc. (New York: Regency Arts Press, 2010). ↩

16. For a comprehensive history of postwar intersections between modern art and network television, see Lynn Spiegel, *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television* (Chicago: University of Chicago Press, 2009). ↩

# HISTORICAL INTERMISSIONS

## Buenos Aires, 1970-1980s

---

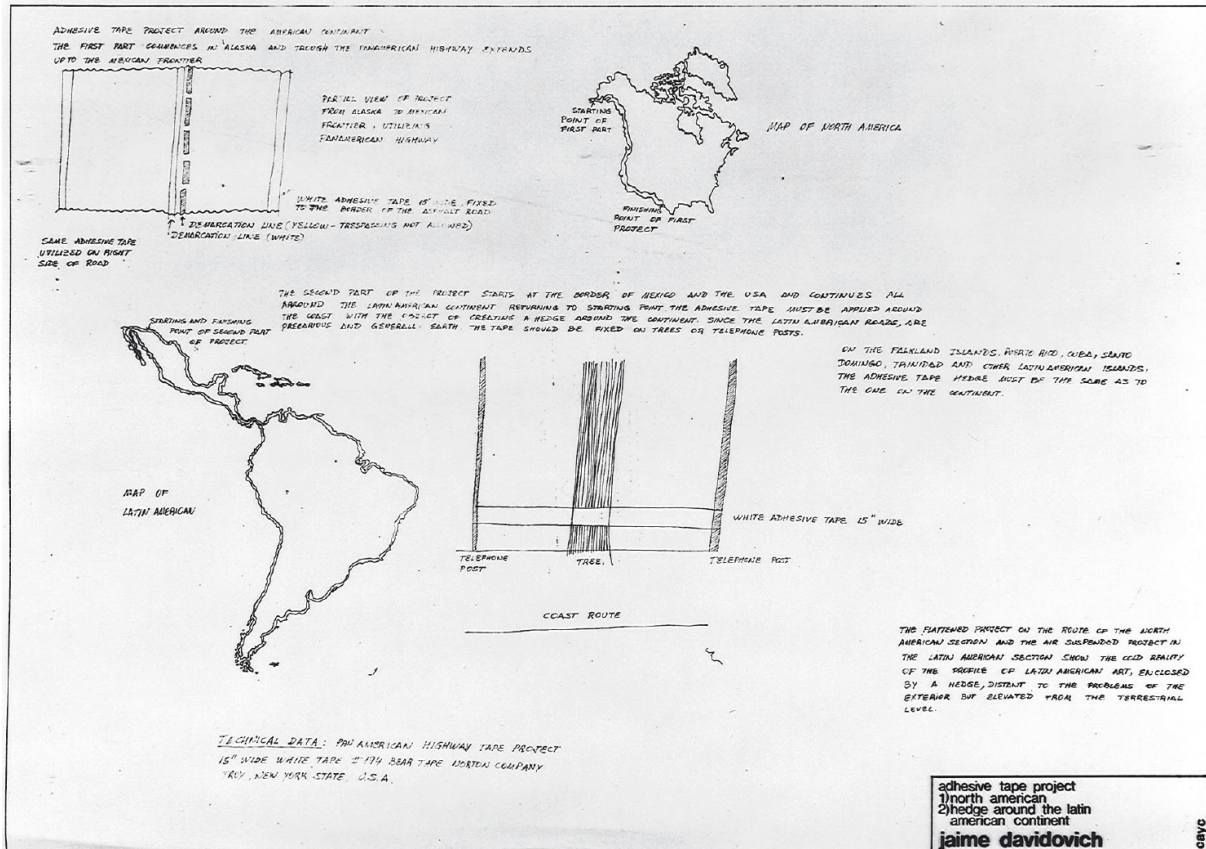
DRQ When and where did you first encounter Jorge Glusberg?

---

JD He came to Cleveland in 1971 when I was there because his sister lived in Chicago. He would fly from Buenos Aires to New York and from New York to Chicago. I told him, “when you go to Chicago, stop in Cleveland, it’s on the way.” He came to my studio. We had a long talk, and from then on, we started working together. After I moved to New York, we continued working on projects through the 1980s.

---

DRQ You have told me before that when you lived in New York in the 1960s and 1970s, you would frequently visit Argentina, sometimes as often as once a year. In 1972, you were included in *Hacia un perfil del arte latinoamericano* [*Towards a Profile of Latin American Art*] at the Centro de Arte y Comunicación (CAyC), which Glusberg directed from 1969 into the early 1990s.<sup>17</sup>



Adhesive Tape Project: 1.) North America 2.) Hedge Around the Latin American Continent, 1972. [More ►](#)

JD I was included in many group shows there.<sup>18</sup> CAyC was on Viamonte Street, I remember clearly. I also visited Glusberg in his offices at his lighting company, Modulor, and later when he was the director of the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires. I maintained close contact with him over the years [Glusberg died in 2012].

DRQ He is a controversial figure. At a conference on Latin American Conceptualism at Hunter College several years ago, you likened him to Ernesto “Che” Guevara.<sup>19</sup> Could you expand on that?



<sup>JD</sup> I think Glusberg warrants an interview session exclusively about him, because of everything he accomplished. It was guerrilla warfare, in the sense that he would come to New York or Paris and organize these incredible events with local people, and pay for it himself. He did unbelievable things—very advanced—and incorporated the most important people in the art world into those events. He would organize panel discussions with people such as John Cage, Jean Baudrillard, and Pierre Réstany, on that level, and he would include some Argentinean or other Latin American artists. History should pay homage to what he did. He did incredible work with CAyC. He brought everybody to Buenos Aires; everybody in the avant-garde was invited to go to CAyC, all expenses paid. He would organize a series of discussions on avant-garde art at the Guggenheim Museum with the top people from every country around the world, and pay for it. Nobody, in any other country in the world, would do something like that.

At the same time, he was making a lot of money and facilitating all this work through the generosity of government contacts during the *Guerra Sucia* [Dirty War].<sup>20</sup> I never talked with him about the source of his money. That was not my business. His company, Modulor, was awarded big contracts from the Argentinean government. So, as a subject, he's very controversial, to put it mildly, but he was acting like he was waging guerrilla warfare. He would negotiate deals, stage exhibitions, and send works in a completely disorganized way. Artists would send their work and never get it back. It wasn't very precise. There was no organization. You would go to Modulor and it was his secretary and him; that was the total staff of CAyC. It was insane to organize such big events and exhibitions that had maybe a hundred artists; it was unmanageable to keep a ledger of how many pieces were coming in. How do you get the work back? Forget about having it

returned to you. I knew that if I sent a work, I would never get it back. I never sent originals, only copies of videotapes, photographs, and drawings that could be duplicated.

Even so, he was the one—probably the first in Latin America to give conceptual artists a forum. There was nothing before or after him. So it's a very difficult subject. Even in the last years of his life, I would go to Buenos Aires to visit my family and he was in the same category as Perón: either you loved him or you hated him, nothing in between. Can we talk about all the good things that he did *and* all the bad things? No, it has to be one way or the other. I don't know if this is still true today because I have lost touch with many of the people of my generation. Glusberg was a lightning rod, and I think this is very Argentinean. It was the same with Cristina Kirchner—there was no middle ground, people either adored or hated her. Nobody says she did some things well, and she did some things that were maybe not so great, but she did accomplish things. So, I guess it's part of the system there. In order to do something, it has to be unconventional or unorthodox, because otherwise it doesn't get done. By doing that, you open the door to all kinds of suspicions. I don't know. And I don't know if there will be another Glusberg. I don't think so.

---

DRQ I agree with you—especially considering all the factors that allowed him to operate CAyC, and the fact that it was such a different art world, without the accelerated market that we have today. Glusberg's collaborations extended to Japan, Yugoslavia, and Central Europe even in the midst of the Cold War.<sup>21</sup> Was he an influence on your own television work in that regard, in building a networked organization, even though his projects were so different?

---

<sup>JD</sup> Yes, and he was interested in television as well.

# cayc

GT-595  
5-12-75



## fourth international open encounter on video buenos aires

argentina

buenos aires

566-8046

elpidio gonzález 4070

centro de arte y comunicación

### PARTICIPATING ARTISTS:

#### ARGENTINA

Luis Benedit, Jaime Davidovich, Gregorio Dujovny, Danilo Galasse, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Group CAYC, Jorge Luján Gutiérrez, Eduardo Leonetti, Vicente Marotta, Marta Mimujin, Arturo Montagu, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Héctor Puppo, Juan Carlos Romero, Universidad Nacional de Rosario, Horacio Vallereggio.

#### AUSTRIA AUSTRALIA BELGIUM

Richard Kriesche, Anda Korsts, Arnulf Rainer.  
Tim Burns, John Fischer, Geoff Tennant.

Claude Degeldre, Hugo Duchateau, Lili Dujourie, Groupe CAP, Jacques Lenep, Jacques Lizene, Danny Mathys, Jacques-Louis Nyst, Video Insas Group.

#### BRAZIL

Sonia Andrade, Angelo de Aquino, Fernando Franca Cocchiarale, Miriam Danowski, Anna Bella Geiger, Paulo E. Herkenhoff, Ivens Machado, Mario Cravo Neto, Leticia T. de Souza Parente, Regina Vater.

#### CANADA

Art Metropole, Allan Bealy, Tom Dean, Don Druick, Andrée Duchaine, Marty Dunn, Raymond Gervais, Goddamatch, Idera, Kensington Arts Association, Suzy Lake, Terry Mc Glade, Honey Novick, Kenneth-Coutts Smith, Garry William Smith, Roger Soubliere, Barbara Steinman, Françoise Sullivan, Bill Vazan, Video Dub, Video Inn, Visus Group, Richard Ward.

#### COLOMBIA

Alvaro Barrios, Grupo Videamus, Jonier Marin, Raul Marroquin Dolly de Polo, Romulo Polo Flores.

#### CZECHOSLOVAKIA

Miroslav Klivar.

#### DENMARK

Niels Lomholt.

#### ENGLAND

Coum Transmissions, Michael Druks, Great Georges Community Arts Project, David Hall.

#### FINLAND

Kalevi Lappalainen.

#### FRANCE

Roberto Altmann, Bernard Amiard, Roland Baladi, Jean-Pierre Bertrand, Borgeaud, Jean Clareboudt, Da Rocha, Hervé Fischer, Fred Forest, Daniel Maillet, Jean Roualdes, Sosno, Bernard Teyssedre, Jean-Paul Thenot.

#### GERMANY

Heinz Breloh, Otto Dressler, Michael Geissler, Jochen Gerz, Wolf Herzogenrath, Rebecca Horn, Wolf Kahlen, Hans Werner Kalmann, Kurt Kren,

So, if you go by CAyC's activities, there is no doubt that he did some very important things. This is aside from the political implications and what happened as far as finances: the bureaucracy, his penchant for not returning work, which was awful. All that said, you can not just disregard him as a crook or a robber.

---

<sup>DRQ</sup> Certainly some scholars, such as Néstor García Canclini, have been interested in doing that.<sup>22</sup> Simply dismissing a decade's worth of exhibitions, however—particularly those before the dictatorship came to power—gives short shrift to a great deal of fascinating art, artists, and collective statements from the era.

---

<sup>JD</sup> At the same time, there was a persona there that. . . even today he's still a controversial figure, very controversial.

---

<sup>DRQ</sup> You traveled to Argentina repeatedly in the 1970s, even during the dictatorship between 1976 and 1983. In my opinion, you anticipated some of the worst moments of the so-called *Proceso de Reorganización Nacional* [Process of National Reorganization], with the video *La patria vacía* [*Empty Homeland*; 1975].



*La patria vacía* [*Empty Homeland*], 1975, video still. [More ►](#)

---

<sup>JD</sup> I happened to be in Buenos Aires when Perón passed away. It was a big trauma because the vice president, his wife Isabelita, took over—somebody completely unqualified, incompetent, inept. All of a sudden, she became president, and her advisor—the person making decisions for her—was a very sinister character named José López Rega.

---

<sup>DRQ</sup> *El Brujo*.

---

<sup>JD</sup> He was a sergeant in the police. He was just a sergeant, but he had a kind of Rasputin-like influence in the highest circles of the Peronist movement. So when I saw that, I said, holy shit, this is the

end of everything, if somebody like that is in charge. There was a lot of internal strife in the Peronist movement. You had the famous event in which Perón returned to Argentina and actually told the whole group of leftist Peronists, especially the *Montoneros* [an urban guerrilla group], to leave the rally.<sup>23</sup> He just told them to get out. López Rega was a major force of repression against this group. So everything was ready to go to hell when Perón died. This happens to many rulers—they don't set up an infrastructure or system for after they retire or pass away that can continue their work. You see this in current cases like the situation in Venezuela, there's no continuity, and in Cuba with the Castro brothers. Who is the next generation? What happens when they die? Anyway, I saw the writing on the wall.

I was actually watching when the death of Perón was announced on television; I saw it on the set that my parents had in their living room. When I came back to United States, I started making *La patria vacía*, because for me, it was the right metaphor to describe how Perón had left the country in sudden and complete anarchy. There was no system in place. It was completely chaotic. The people in charge were not qualified to do their work; there was a lot of corruption; an incompetent president, and behind her, López Rega. It was a formula for either civil war, or the cessation of the country as an entity; it would cease to exist.

---

DRQ The video follows a trajectory from Manhattan to the Argentinean neighborhood in Queens. A small section of adhesive tape is affixed to the lens so that it blocks out part of the view—for me it reads as an obstruction to vision, a blind spot. A photograph of Perón lying in state is then covered with tape; the tape is removed to reveal a map of Argentina that reveals the title. For much of the video, we hear your voice intoning, over and over again, “Perón . . . Perón . .

. Perón . . .” and after a while, it starts to sound like the French word *parole*, or “word ...”

---

<sup>JD</sup> There are also a lot of audio clips taken from the *Montoneros* and other leftist groups. I felt very strongly that the whole thing was unsustainable. I didn’t make the piece with the intention of showing it, because there was not much interest in the United States about Argentina, and video art was basically unknown in Argentina. I don’t think there were many works of video art produced in Argentina at this time.<sup>24</sup> I made *La patria vacía* with the support of a grant from the New York State Council on the Arts that came with no strings attached. With that money, I was able to produce the piece with my own equipment in my own studio. I showed *La patria vacía* very rarely.<sup>25</sup> It’s not a tape that had distribution or was shown in many festivals, but a personal tape that came from a need to express my feelings about that particular period.

---

<sup>DRQ</sup> For many artists in the New York area during the 1960s and 1970s, there was a debate over how to reconcile political convictions with work. Donald Judd essentially said, I’m an activist but that’s not my artistic work. He participated in political groups and went to marches, but it was a side of his life that was not part of his artistic practice. Yet we sometimes see in his work how those endeavors might have been integrated with one another—how his revolution for the spectator offers a parallel of political revolution. I was wondering if, in your case, that was a concern?

---

<sup>JD</sup> Well, no, at that point I was not a political artist like León Ferrari. *La patria vacía* is political, but I wanted the political aspect to be part of the work, rather than just do “political art.” In 1974, I felt that



the death of Perón was not even political. It was a *historical* event that had a tremendous impact on the history of Argentina, one still felt today. So, I wanted to make a work that was not for or against Perón, but something that simply pinpoints the tremendous historical impact of his death. This is what I call the “empty” fatherland.

---

DRQ You were right. It was a void.

---

JD Yeah.

17. See María José Herrera and Mariana Marchesi, eds., *Arte de sistemas: El CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969–1977*, exh. cat. (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013); and Natalia Pineau, “El CAyC: La reconstrucción de un programa institucional,” *ICAA Documents Project Working Papers*, no. 1 (Sept 2007): 25–30. ↩

18. Davidovich was included in several subsequent CAyC group exhibitions at international venues, including Galería Amadis in Madrid in 1973; ICA London for “Latin American Art Week” in 1974; *The Seventies* at MAM USP in São Paulo in 1976; and the Fourth, Fifth, and Seventh International Open Encounters on Video in 1975, 1976, and 1977. In the promotional materials for *The Seventies*, Davidovich is listed alongside Argentinean artists, while in the 1977 catalogue he is identified as an artist from the “U.S.A.” Along with personal correspondence with Glusberg, copies of these CAyC catalogues and bulletins are at the Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA). ↩

19. This symposium, “Transnational Conceptualisms between Latin America and the U.S.,” was organized by Harper Montgomery and took place on March 15, 2013. Davidovich made his comment in response to Julio García Murillo’s presentation “El arte conceptual frente al problema latinoamericano,” which looked at CAyC and Glusberg’s programming in Mexico City in the mid-1970s. ↩

20. The Argentinean “Dirty War,” so named because of its underlying logic that left-wing guerrilla forces could only be defeated by underhanded and brutal means, began long before the March 24, 1976 military coup that brought the dictator Jorge Rafael Videla to power. Interim President Isabel Perón, who took over following her husband’s untimely death in 1974, and her adviser José López Rega, Minister of Social Welfare, empowered the Alianza Anticomunista Argentina, or Triple A, a clandestine right-wing death squad formed within the ranks of the

military in 1973. The Triple A ostensibly sought to exterminate guerrilla factions such as the *Montoneros*, but ultimately aided in Videla's dramatic expansion of torture and disappearances to all suspected "subversives"—anyone with possible ties to left-wing groups or ideology. Among many other sources, see Paul H. Lewis, *Guerrillas and Generals: The "Dirty War" in Argentina* (Westport, CT: Praeger, 2002), and Marguerite Feitlowitz, *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture* (New York: Oxford University Press, 1998). ↵

21. See Klara Kemp-Welch and Cristina Freire, "Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe," *ARTMargins* 1, nos. 2–3 (June–Oct 2012): 4–5. ↵

22. See Néstor García Canclini, "Modernity after Postmodernity," in *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. Gerardo Mosquera (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 43–45. ↵

23. Davidovich is here referring to the Ezeiza Massacre on June 20, 1973, in which right-wing Perón supporters opened fire on left-wing groups, killing at least thirteen people, at a rally to welcome Perón back to the country after his eighteen-year exile. ↵

24. This claim is accurate, at least according to a recent survey of video art from Buenos Aires, which features Margarita Paksa's *Tiempo de descuento*, 1978, as one of the first examples in the country. See Rodrigo Alonso, ed., *Buenos Aires Video X: Diez años de video en Buenos Aires*, exh. cat., ICI Centro Cultural de España (Buenos Aires: AECI Agencia Española de Cooperación Internacional, 1999). ↵

25. *La patria vacía* was shown in at least one CAyC exhibition. It is noteworthy that in this case, Davidovich is identified as an artist from the "U.S.A." See Jorge Glusberg, ed., *8th International Video Art Festival*, exh. cat., Continental Gallery, Lima, Peru (Buenos Aires: CAyC, 1977), 10. ↵

# LIVE FROM NEW YORK!

1976–1984

---

<sup>JD</sup> In 1975, I heard about this new system that had been established in New York called cable television, and I was immediately interested.<sup>26</sup> Remember, I had already been going outside the white cube, using adhesive tape to highlight spaces outside the context of art, and Wooster Enterprises to reorient ephemeral and anti-art practices for mass consumption. Now I saw the chance to really access another audience, to see what would happen if I put a very slow video in somebody's home, alongside the other programming on television. They might not see it for more than a second, but it didn't matter. I wanted it to appear in that context.

In 1975, I took one of my videos, *Baseboard*, to the cable company to show it, and I was able to watch it in a bar in midtown Manhattan because there was no cable below Fourteenth Street. I arranged with the bartender so that, for a few minutes, they showed public access when my tape was broadcast. I liked the fact that it was a bar, with people expecting to see a football game. It was great—for me, it was great. I don't know if anyone else liked it. For me it was the act of taking that tape and putting it in the public domain—literally—like a kind of Duchamp in reverse. Instead of taking the urinal to a gallery, take the piece from the gallery and put it in a bar.

---

<sup>DRQ</sup> Why was Cable SoHo initiated?

---

<sup>JD</sup> There were many different interests involved in the creation of this organization, but the main objective was to get access to broadcast

equipment. At that time, the video community was separate from the art community—that’s a very important distinction. There were very few artists coming from the visual arts to video.

---

<sup>DRQ</sup> Who was instrumental in gathering the group of artists that originally proposed this project, in creating interpersonal connections?

---

<sup>JD</sup> Bob Stearns, director of The Kitchen, organized Cable SoHo. We had a preliminary meeting at The Kitchen, on Broome and Wooster Streets. It was an open meeting, everybody was invited, and people came from different organizations. The majority of the people involved were working with either alternative documentaries, the Woodstock generation, or from the technical side of the field, music or dance. Some of the members were connected with the public-access cable station that had already been set up in Manhattan north of Fourteenth Street. The idea was to form a consortium of organizations and individual artists with two general goals: to bring cable to the SoHo neighborhood and to create our own broadcast studio. The essential word at that time was “access.” In order to get the work shown on television, you had to have broadcast quality, and thus access to a broadcast quality studio. We wanted to set up a “live injection point” in SoHo at The Kitchen, Global Village, or Artists Space, one of the organizations serving Fluxus and the avant-garde—part of the community. We wanted to arrange it like community television.

---

<sup>DRQ</sup> With an alternative space like The Kitchen doing this, however, it would have technically been public-access cable, but within an art institution with a particular audience, right? Would this have been

an event at which an art audience experienced cable, rather than a broadcast viewable in people's homes?

---

<sup>JD</sup> No, ideally the broadcast would reach everyone in SoHo, including those unable to go to that event. The cable company could take the live injection point and send it to the main cable system for the whole city, so you're talking about an incredible amplification of audience, and the organizations were 100 percent in favor. They could increase awareness of their activities, and the new audiences would have made it easier to secure more funding. What we didn't want was to have a broadcast studio in only one of the organizations, because then it would have been an internal fight over which organization got to have it.

We came up with the idea of creating a mobile unit, a van with an antenna on top.



cablecasting live to Manhattan. At the same time, we would have Cable SoHo's very active artist community, and the potential for many subscribers. That was the original idea. We had a committee develop the plans for this special broadcast studio. They hired an engineer to draw up blueprints and a budget. Everybody supported that idea; it had unanimous approval.

We assembled all the plans, the schedules, the costs, and the appraisal into a very professional book, which we submitted to foundations and government officials to get the funding. The response was negative. People didn't know about cable, they were not aware of this system, and they didn't see the possible connections with art. The foundations were more interested in funding art inside the white cube, not in developing audiences. Manhattan Cable didn't want to fund it because they felt that the area below Fourteenth Street would cost a tremendous amount of money and that it would take many years to recoup the investment and start making a profit. To invest in a mobile unit at the beginning, when they were making no profit at all, was out of the question; it would have cost \$300,000.

---

<sup>DRQ</sup> It would have been a kind of guerrilla action, but an expensive one.

---

<sup>JD</sup> We then went to the National Endowment for the Arts, and they said that they could support programming but not the acquisition of equipment. We had no luck with other foundations, so after a few months, we had a meeting, and I said, look, there's no way we can get the funding. And the majority, I would say 90 percent of the organizations and artists, said, "If we are not going to get the funding, if we are not going to have a mobile studio, what's the point? We'd be doing the same thing we are doing now, giving our work away for free. Instead of showing at The Kitchen, we

would be showing it on cable, but without our own broadcast facility?” Stearns and the rest of the group came to the conclusion that the whole thing was not viable. The organization closed. It basically went out of business. This was still 1976.

I wasn't ready to give up. I thought, since we could not do that, we should work within the system that was already in place, which was cable television. What cable needs is new product, and we had a lot of that. So I proposed that we organize ourselves and develop a regularly scheduled program. That had not been done yet: a regular show on broadcast television. At that time, the goal of the majority of the artists, 99.9 percent of them, was to get onto public television—Channel 13, at broadcast quality, through an organization called TV LAB.<sup>27</sup> TV LAB had funds for artists-in-residence who could work in their broadcast studios, and they commissioned works to screen on television. On Sunday nights during the summer, they screened the work produced under the auspices of the organization.

---

DRQ Do you have a sense of when that began—1976, 1977?

---

JD Yes, around that time. David Buxton was responsible for the project at Channel 13. The kind of video artists on that show were not who we would consider avant-garde pioneers—Vito Acconci, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, or Richard Serra, who were sculptors or photographers before they worked with video. TV LAB artists were more in the vein of Nam June Paik, who would manipulate the video image, play with it as material. Then there was a whole other group of people involved with video that came from the tradition of experimental documentaries. I was interested in showcasing avant-garde artists who were working with video, rather than these groups.



After Cable SoHo dissolved, I went to see Brian O’Doherty, who was the director of Visual Arts at the National Endowment for the Arts. Brian had given us seed money for the mobile unit study. He loved the idea. He said that although the NEA couldn’t give money to purchase equipment, they could support programs produced for cable television. O’Doherty envisioned that artists should have this new opportunity to reach the whole country—even though he was the one who wrote *Inside The White Cube*, the very famous book.<sup>28</sup> It was a great political tool for him to be able to go to Congress and say, if you fund the NEA, look how many people we can reach with this arts-oriented program. So for him, it was a great opportunity to get *out* of the white cube! Brian said, “If you want to continue Cable SoHo, just change the name so you don’t have to start a brand new process, and I will support you.” We could still use the tax-exempt status of the organization. They agreed to let us change the name, so I took the remains of Cable SoHo and started the Artists’ Television Network, whose mission was to create and produce shows for cable television. Brian gave, I think, about \$40,000 to get it going, and I was able to make deals with alternative television studios.

At that time in New York, the lawyer for a big union, the AFL-CIO, was Ted Kheel. He was a top-notch New York labor lawyer and an art collector too, a close friend of Rauschenberg, Johns, and Billy Klüver. Since Ted was an art collector, he was very receptive to new ideas; he supported Experiments in Art and Technology when it first formed in 1967. The union had a broadcast studio in the basement of the headquarters of this worker’s union, Automation House, on Sixty-Eighth Street. Ted’s idea was to use cable television to promote the union’s work and make informational television programs about union activities. He called his organization the Center for Non-Broadcast Television.

So I asked him if we could use the Center for Non-Broadcast Television to produce shows, and we were able to secure individual grants for different artists to produce shows there, with support from the National Endowment for the Arts.

With that support, I started working at the Center for Non-Broadcast Television, and organized a deal with Manhattan Cable Television. I also assembled a small board of people who were interested in television, with a couple of people working for the cable company, a writer interested in writing about television, and John Hanhardt, who was later on the first board of the Artists' Television Network. John was there more as an observer to see how this whole thing was going to take off. He was not yet a solid believer that the future of video art was television, but wanted to see what was going on in the art field to get an idea of the different possibilities and alternatives.

---

DRQ Was Douglas Davis involved in this transition from Cable SoHo?

---

JD Yes. Doug was one of the founders. Jude Quintiere, Ira Schneider, and a few other people as well. Doug had a lot of credibility because of his work for *Newsweek*. The main organization was the Artists' Television Network. The show was called *SoHo Television Presents*, and it started in 1977. I created the logo.



*SoHo Television Presents* logo, c. 1977. [More ►](#)

It was packaged as a television show, meaning: I had a press kit; posters that I put up in the streets; and press releases, so that all the newspapers would know what we were going to show. We had regular programs with commercials, and the commitment of the cable company, which gave me the same slot each week: Mondays at 11:00 p.m.

My ideas were really drastic. This meant bypassing television altogether; we did not even get involved with Channel 13, with PBS. I created *SoHo Television Presents* because I had very specific ideas about cable television. The other people on the board agreed that cable was a good forum to show art, but they didn't have

specific ideas about the kind of art. I wanted to promote very specific practices that I felt were representative of the art of that period. Art-wise, that meant not taking into consideration how the audience would respond. That was not the issue. The issue was to show the best possible art at that time on cable television. And I wanted to have not only my own television show, but to also develop networks all over the world with other artists interested in television, and to start my own magazine: *TV*.

## Soho Wants to Know



Soho Television presented a series of artists' videotapes on Warner Amex's QUBE service in Columbus, Ohio. On January 9, 1980 Jaime Davidovich went to the QUBE studios for a discussion on the air of the meaning and impact of these programs.

QUBE, designed to be interactive with its audience, encourages viewers to participate in specific programs by phoning in, and "voting." The voting apparatus is QUBE's most unique and best known feature; built into the viewer's channel selector are five buttons, linked to the QUBE computer, that the viewers can press to indicate their opinions. The results of such votes are then shown on the screen.

The Davidovich interview served two functions: one to air questions and intuitions that the audience might have about the programs, and the other to explain how such videotapes are made, including the types of decisions that go into them as well as the technology of the end product. The audience asked questions ranging from, "Can video have a narrative?" to "Is it done by computers?" to "Why is *Leave it to Beaver* not video art?" Some of the callers worked with Davidovich to arrive at a definition of art as it occurs within the making of a videotape. A transcript of a section of one such interaction between Davidovich, the QUBE interviewer (Carol Stevenson), and an unnamed caller, follows:

*Caller: The art comes in when the person—the artist—looks at different objects and says, 'Well, I wonder how this will look if I use this switch with this object, combine it with color effects, combine it with illusions that are gained from the ma-*

This was my original idea, and this is what happened.

---

DRQ It sounds like Cable SoHo was initially a group of many different practitioners with different kinds of expertise. For example, Jude Quintiere was in radio, as the director of WBAI. I'm curious about the transition between Cable SoHo, where it was a large group of people putting it together, and *SoHo Television Presents*, where it sounds like you transitioned to a director role.

---

JD Oh yes, that's true. All these people, like Bob Stearns, resigned.

---

DRQ So even Quintiere and Davis were not ultimately part of the Artists' Television Network?

---

JD Nobody was. The objective of Cable SoHo was to have a broadcast studio, not to reach new audiences, or to show the work of avant-garde art in the context of popular culture. They did not care about that at all, and many of the other video artists believed that the future was installations in museums, not going through television channels. This is why when I did *SoHo Television Presents* and also *The Live! Show*, there were very few video artists. I included Juan Downey because he was a friend.



Juan Downey, *Guahibos*, 1976, video still. [More ►](#)

I had Joan Jonas and a couple of others on, and that was it. The rest were either performance artists, avant-garde artists, scholars, or people connected to the avant-garde; people like Annette Michelson, John Cage, Robert Longo, and Laurie Anderson.



*Laurie Anderson: Conversations, 1980, video still. [More ►](#)*

Don't forget that this is the context. The idea of the Artists' Television Network was to show the avant-garde, not exclusively video art. I had a segment of *The Live! Show* with video art, in which I showed pieces by Gary Hill and Shalom Gorewitz, people like that, but the Artists' Television Network was not like Videofreex or Raindance. It was a different approach.

---

<sup>DRQ</sup> To hear you narrate this, it makes me think about how art historians work. Instinctually, we hunt for categories—disciplinary boundaries, even—and the risk is positing separations between practices that are not true to the actual historical situation. Video art



has sometimes been isolated in its own camp, with the important exception of David Joselit's efforts to situate it alongside other, nonartistic, experiments with television.<sup>29</sup> It is not always accurate to contend that artists using video sought to remain isolated from artists working in other media, and likewise it is clear that many artists who would not seem to have been in video or television circles nonetheless made appearances on public access (for example, Jean-Michel Basquiat was a regular on *TV Party*). Someone we've discussed is Stuart Sherman, an artist who worked primarily with live performance. We clearly need to consider the importance of The Kitchen in the programming of *SoHo Television Presents*, in taking event-based, live artworks and mediating them through television to amplify their audiences.

---

<sup>JD</sup> That was one side of the program, but I also showed interviews with artists, and designed another series on experimental music . . . I had people like Robert Ashley and John Cage on there.

---

<sup>DRQ</sup> So the goal was to be as well-rounded as possible?

---

<sup>JD</sup> Yes, a regular TV show of the avant-garde. The frame of reference for *SoHo Television Presents* was Gerry Schum, who did one or two shows on commercial German television. He would gather film footage, not video, of Richard Serra, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, and Nancy Holt, and compile it into a show of the avant-garde. He also had what he called a "video gallery." I think he was showing some of this work on film because there was no video equipment at that time.<sup>30</sup>

---

<sup>DRQ</sup> Or transfers of films to television.

---

JD Yeah, that's right.

---

DRQ You were aware of Schum's project? Because it didn't last very long and it was in Germany.

---

JD Oh yeah, sure, I was aware of his *Fernsehgalerie* [TV Gallery] Gerry Schum, his television-based gallery. Because he did the original filming, this became an incredible document for the history of conceptual art. Smithson and Serra didn't do it themselves. Gerry Schum did. I was very interested in Wolf Vostell as well. They were not well-known artists. Even today, not many people know who Wolf Vostell was.<sup>31</sup> He was a crucial figure of the beginning of video. He was one of the first artists to use television as sculptural material. These are aspects of video history that need to be revised.

---

DRQ In terms of these alternate networks, which I think is what we're talking about, how was information exchanged? How did you find out about video and television experiments in other cities?

---

JD This was the period in which New York State started developing "media art centers." They didn't have them before. It was the golden age of media. They recognized the power of video and television, and rightly so; they understood how important it was for artists to become the producers and promoters of this new technological revolution. There was so much interest in video and cable—not only in New York, but around the country. And all these media centers got started around the same time: the Chicago Editing Room; Hallwalls Contemporary Art Center in Buffalo; Electronic Arts Intermix in New York; the Long Beach Museum of Art in Los Angeles; Art Metropole in Toronto; the Satellite Video

Exchange Society and Video Inn Library in Vancouver; the Video Coalition in San Francisco. . . .

---

DRQ Tony Labat was involved with that in San Francisco.

---

JD Correct. The whole thing was ready to blossom. But what happened in New York was that the known video artists were interested in Channel 13 and not in creating alternative networks, and the ones who were not interested in Channel 13 were creating installations. So there was no room for this other network. And the museums were not interested at all.

---

DRQ The odds were stacked against you.

---

JD Well, it was impossible. There was not even a 1 percent possibility of it working out. Yet it was everywhere: Intermedia at the University of Iowa; the QUBE system in Columbus, Ohio; Texas Tech in Lubbock, Texas . . . I was traveling around the country all the time.

---

DRQ So you would physically go to these places?

---

JD Oh, yes. At Texas Tech they did a whole series called *TV On TV*. I recorded a live broadcast in Columbus, Ohio, using QUBE, in which viewers could vote on their favorite camera angle, and affect the action on-screen. I also did a whole series of *SoHo Television Presents* with them. After these experiments, Warner Cable, which managed the QUBE system, merged with American Express, and the opening to do further shows closed. Still, New York was the major center at that time. The elite of the art world was in New York. The only museums showing video art were in New York.

---

<sup>DRQ</sup> Did you prepare bulletins or reports to send to these media centers affiliated with public-access cable across the US and Canada? You were in steady communication with them?

---

<sup>JD</sup> I had a press packet, and later *TV* magazine. With the Artists' Television Network, the idea was to form a national unit. I did a show in, I think it was 1982, that was broadcast live to three hundred cable stations around the country. We broadcasted live from the Alternative Media Center at NYU, from Long Beach studios at the Long Beach Museum of Art, and from the University of Iowa. There were groups of artists in every location contributing to these three-hour extravaganzas. They are held in the collection at Fales Library at New York University, in a compilation called *Artists and Television*.



*Artists and Television, 1980, video still. [More ►](#)*

---

DRQ These were live relays between different locations?

---

JD Yes. Everybody who was anybody in the video art world participated: Barbara London from MoMA, John Hanhardt from the Whitney, David Ross from Berkeley, Kathy Hoffman from the Long Beach Museum of Art. We even had Wulf Herzogenrath, who was the first video curator in Germany, and indeed in Europe. So it was a big event.

---

DRQ You were a principal actor in the creation of a substantial international network.

---

<sup>JD</sup> The creators of this extravaganza were Hans Breder of the University of Iowa and myself, but it failed to get support from the established avant-garde. So this is the bottom line.

---

<sup>DRQ</sup> The key years in which you were working with television, between 1976 and 1984, obviously comprise a very important moment in your career. We've talked about your teaching; your painting; your installations; your interventions in urban and institutional space; your early videos that fit in with the formalist, early years of the genre; your private, political commentary in *La patria vacía* and other CAyC works. Did any of your previous modes of working continue once the television projects really got off the ground, or did that new set of goals eclipse your other artistic endeavors?

---

<sup>JD</sup> I stopped doing the tape projects and the paintings, and concentrated on television. While it was a different period for me, in some sense it was a continuation of the earlier work: going outside where you would expect to see experimental work. My last tape project was in 1975; I believe it was called *A Color TV*. From then on, I concentrated completely on television until 1984, although I did produce a lot of storyboards, drawings, paintings, and instructions on how to screen the programs in installation contexts. So all those skills still came in handy. The old work was stored in an archive.

---

<sup>DRQ</sup> One of my favorite sequences in cinema is in Godard's *Breathless*, when the two main characters, Patricia (Jean Seberg) and Michel (Jean-Paul Belmondo), simply hang out in Patricia's apartment. In terms of the story, they're essentially doing nothing, just spending time, but on the walls, we see reproductions of modern artworks by

Picasso and Renoir. At one point Patricia plays a Chopin record on a turntable. Michel flips through a magazine. The movie is filled with references to all sorts of other media.

---

JD I'm trying to remember the scene.

---

DRQ I think of it as Godard's way of reflecting on film itself—an offhand declaration that cinema could fold all the other arts into one master medium. Was there a certain point at which television felt that way for you—that it had the potential to encompass all other artistic approaches? Was that something that you were thinking about? Or was it more that television offered a new way to report on art and spread information about it?

---

JD I think it was both. I didn't think television's possibilities for art were limited to spreading information. It was not just a press release of art activities. No, it was something that had strong political content; it could do things that I felt were very subversive, like taking experimental work and putting it in the context of a home. Very few other artists I knew were doing that. Conceptually, it was a new approach to art discourse. When I showed my video in a bar, for me, the work looked fresher. I loved having this quiet, minimal work—which consisted of a camera exploring a room—in the context of a noisy social space with lots of liquor and people talking. One idea that stuck with me at that time was George Brecht's event score *Keyhole Event*, 1962, which reads, "through either side/one event"; you are looking inside and seeing what's going on.<sup>32</sup> I was unsatisfied with the way video was shown in alternative spaces like The Kitchen, MoMA's Project Room, or the Whitney. Those, for me, were theater contexts. What was unique about television was that you could go directly to the home.

That's why I got more and more involved in television as the 1970s went on.

When we started the Artists' Television Network, I wanted to have different types of programming: conversations and special video works created for television. The goal was not just to be a showcase of my work, but to create an alternative television network of the most avant-garde art and have it on a regular schedule on cable television. That was the project: to collaborate with many different groups with the objective of establishing ourselves in this new medium. So I produced a series of *Conversations* with the people I felt should be on television talking about its possibilities: Eric Bogosian, John Cage, Annette Michelson, and others.





*Annette Michelson: Conversations*, 1980, video still. [More ►](#)

---

DRQ How did you structure the interviews? In the ones I have seen, the interviewer is always someone other than yourself, although your voice is periodically heard from behind the camera.

---

JD This is because I was doing the camerawork. The interviewer was Steven Poser. He was a graduate student, working at the Whitney. I haven't seen him in a long time. He was a very smart young scholar, and then he left the art world and became a psychotherapist.

I was very specific about the kind of art and movements that I wanted to include. At that time in SoHo, there was a lot of pressure from different groups that wanted to get on television. They were alternative, but they were not—again, maybe it's not the correct

term to say—visual artists. All the people that we interviewed were visual artists. They were not musicians. They were not people from CBGB. They were not doing video documentaries or video dance. The majority were not even video artists.

---

DRQ One exception, perhaps, is Annette Michelson, who had founded *October* a year or two before her interview. Were you aware of Rosalind Krauss's essay that identifies video art as narcissistic?

---

JD Yes. It was also the time of David Antin, who argued that the artist should be as far away from television as possible. And actually I included David Antin in a show when I did this live transmission to 300 stations; he was one of the invited guests. He was very strong in his belief that there was not a general consensus among artists about television. They—Krauss and Antin—were against that. For them, they made video art because they didn't want television and they didn't want television time. You know, "this is a wasteland, entertainment for the masses, we don't even own a TV," this sort of thing. So, the avant-garde community did not accept my concept at that time. I'm not talking about traditional art. I'm talking about the avant-garde community. One of the few artists interested in television was Andy Warhol. He also had a show on television.

---

DRQ Although I think that was later.<sup>33</sup>

---

JD Yes, it was later. But other artists—minimal, conceptual, even video artists—absolutely not.

---

DRQ So again, what was the point and what was being achieved by including Annette Michelson, one of the faces of this new journal

*October* that is explicitly against engaging with potential mass culture, mass access?

---

JD Well, I wanted to have discussions with different groups. Different groups have different ideas. So Annette Michelson was there, but Les Levine was also there. Les Levine is an artist who I don't think is fully appreciated, but he did some very interesting stuff in the late 1960s.<sup>34</sup>

---

DRQ At one point he started a restaurant.

---

JD He did many things, like *The Irish Tapes*, a very good project. He was involved in TV. He was involved in mass media. Laurie Anderson was also involved in mass media. She was a kind of hybrid artist, an artist who could "cross over"; at that time they were not referred to as the "Pictures" artists. They were crossover artists. I was very interested in the artists who were showing at Metro Pictures gallery: Cindy Sherman, Robert Longo.

---

DRQ I want to talk a bit about this idea of the television personality, but I don't want to leave this very important category of the interview yet. In the *SoHo Television Presents* interviews, there are some very unconventional, humorous moments. It's not always what I would consider straight journalistic interviewing.

---

JD Oh, no.

---

DRQ Was there any discussion or thinking about how these interviews were themselves artistic, or at least playing with the structure of conventional television—the exchange between interviewer and subject?

---

<sup>JD</sup> It was not just promotion for the art, as it was on Channel 13. It was not just passive reporting, “this is a gallery show” or “this is an artist’s studio.” That was not the goal. We were playing with the television protocols. It’s not just promoting an individual artist, but creating a certain “static”—putting this format in the context of the home, of the masses. It was an extension of the Wooster Enterprises idea, selling Fluxus objects at Kmart or Macy’s. The gallery or the museum had to give their seal of approval before we could even show anything. I wanted to change that. You can take a nail and put it in Leo Castelli Gallery, and it’s a readymade. Take a nail and put it in Kmart, and it’s just a nail. I wanted to take the most experimental work of that particular period and put it in mass culture. It was a very subversive notion of television.

---

<sup>DRQ</sup> It’s subverting the traditional role of arts journalism as well—the idea that the interview is “about art” but not “art” in and of itself. You’re talking about the Fluxus editions as a parallel to this. Those are works of art that sell in the mall. Are the *Conversations* artworks of a kind? Is that how we should look at them now? Or are they designed to problematize these very categories?

---

<sup>JD</sup> No, they were not artworks. It is true that in the *Conversations*, sometimes there are artist performances, as in the interview with Vito Acconci. Other artists set up short pieces within the conversation. They were not regular interviews—and I wanted them to have different structures. Some are more humorous, others have more works shown during the program. I have a whole series of SoHo Television programs that were exclusively artworks.

---

<sup>DRQ</sup> You say that *Conversations* played with television’s protocols, its familiar formats, such as the one-on-one interview. This makes for

a logical progression to *Outreach: The Changing Role of the Art Museum*, from 1978.



*Outreach: The Changing Role of the Art Museum*, 1978, video still. [More ►](#)

Could you talk a bit about that? I know it was originally meant to be part of a series.

---

<sup>JD</sup> The *Conversations* were one-on-one, and *Outreach* was more like a talk show with a very satirical angle. The idea was to invite people in the art world, not necessarily artists, but curators or directors of museums or collectors, to engage in a satirical discussion about art events or other things that were taboo at that time. To make fun of the avant-garde was taboo. I don't know if "taboo" is the correct

word, but it was off limits, because the avant-garde was not even accepted as an art form. At that time, there was Jasper Johns, along with younger painters, Julian Schnabel, or later Keith Haring, and [Jean-Michel] Basquiat. Artists who were making interventions were not even considered. So to invite those artists and satirize with or about them was doubly taboo. Now the art world has changed—those avant-garde artists have become important—they represent that period.

---

<sup>DRQ</sup> In *Outreach*, Gregory Battcock is the host of a fictional talk show that also features founding director of New Museum Marcia Tucker, director of Monmouth County Art Museum Judith van Baron, and Chuck Hovland, a Guggenheim bookstore employee described on the show as a “sales director” for the museum. The group has an absurd discussion about institutional efforts to increase and diversify museum audiences for contemporary art. Hovland is filmed, for much of the segment, from behind a bouquet of flowers. Battcock serves fine wine and speaks with an exaggeratedly effete accent.

---

<sup>JD</sup> Gregory was the right person to play the host. He was very open to satire, and he was doing it in his magazine, *Trylon and Perisphere*.<sup>35</sup>

---

<sup>DRQ</sup> All the people who appear effectively play themselves. Did you consider having any fictional characters who would simply claim to be a museum director or the like, but was not actually one in real life?

---

<sup>JD</sup> No. Gregory and I had discussions about the second and third shows, the kinds of people that we would invite. We were working on the second show, and we wanted real collectors. That would

have been hilarious. We could ask them how they chose between collecting work by Andy Warhol or Jasper Johns and Donald Judd. You could have different collectors fighting over which works are best to collect. We would have this whole brouhaha and then Gregory would come and say: “What about the artists, what is their role going to be?” This was planned just before the resurgence of the art market in the 1980s—it was the right time for that discussion. Gregory knew all the collectors because he was also the editor of *Arts Magazine*. We were going to invite them without revealing whether it was a satire—to just come on the show, meet other collectors, and talk about collecting in the latter half of the twentieth century. Then we were going to do a third episode that would be only artists who were commercially successful and stage the same satirical situation. Unfortunately, Gregory was murdered after we did the first show, and the whole series had to be cancelled.

---

DRQ You use this term “avant-garde” a great deal.

---

JD Yes.

---

DRQ A key principle of the “historical avant-garde” that I see as starting in Soviet Russia in the 1920s, and certainly returning in someone like Brecht, is what the Russians called “defamiliarization”; Brecht called it the “alienation effect.” So this is a technique where something that we’re all used to, something familiar, is somehow made strange. You achieve some sort of distance from an everyday that you’re numb to—a reflective or a critical distance. Avant-garde art, by this definition, allows you to see the world anew. Did you feel at that time that television could make the art world strange to itself?

---

<sup>JD</sup> Sure, definitely. I was and still am fascinated by the Russian Constructivist movement. Their ideas were very close to the ideas of the Cabaret Voltaire.<sup>36</sup> Yes, I was using mass media, but at the same time, I was making a strong statement within the confines of the art world—an elite sphere, separated from the masses—the art world of the ivory tower. I wanted to put those pieces into the everyday, into the vernacular. In 1981, we did a series called *Perspectives on the Avant-Garde*. We interviewed people like Helene Winer, who was the director of Artists Space and later on of Metro Pictures, probably one of the top galleries now; RoseLee Goldberg, who is now considered the *grande dame* of performance art; Robert Longo; Walter Robinson, editor of a free publication called *Art-Rite*; Ingrid Sichy, editor of *Artforum*, and so on—they were all on the cutting edge, and we talked with them, about the perspective of the avant-garde. The original tapes are all at the University of Iowa in the Alternative Television Collection.

---

<sup>DRQ</sup> As much as you say, and I believe you, that there was resistance to television in some quarters, it still seems that you were able, in a very short time, to gain remarkable access to almost every corner of the New York art world.

---

<sup>JD</sup> I could get anybody I wanted on the Artists' Television Network. They wanted to be on the shows, definitely. On the promotional end, I received a great deal of support from *The New York Times* television critics John O'Connor and Les Brown. I didn't get support from Hilton Kramer or the other art critics. I was almost never covered by what you would call "mainstream art criticism," by the critics who were talking about Minimalism, Pop, or the new figuration (Francesco Clemente and that whole group). The only article I can recall was by Ingrid Sischy in *Artforum*. There were big



articles in the *Sunday Times* on several occasions, and Les Brown and John O'Connor were the authorities on television at that time. They said that it was time to diversify the television landscape, and that artists should work together to get a piece of the action. They felt the opening was there because there were new channels, but no product. I did an interview with Les Brown and he said, "What I want to see on cable television is an hour in an artist's studio, for the camera to just stay there—or to see the *New York Times* offices twenty-four hours a day, to see how the paper works." He was saying this in 1977.

In terms of funding, I had the support of Brian O'Doherty at the NEA, the New York State Council on the Arts, and a few other foundations. For me to have the support of the National Endowment for the Arts plus the *Times*, that was pretty big. All the money would go directly to the artists, producers, and members of the program at great personal sacrifice. Because I set up the office of the Artists' Television Network in my loft, we didn't have to pay rent, electricity, office supplies, or anything. I made the political statement of not taking any money for myself from the funding. If I received \$30,000 from the NEA, \$30,000 was going into production: buying videotapes, paying all the participants on the show. This is another aspect that was very important: the organization did not have a bureaucracy. All of the money we received went into either production, individual artists, or promotion. I feel very strongly about promotion.

---

DRQ Promotion of the Artists' Television Network?

---

JD I traveled all over the country to other organizations that were doing similar things, but not on a national scale. With great surprise, I found out there were such organizations in Chicago,

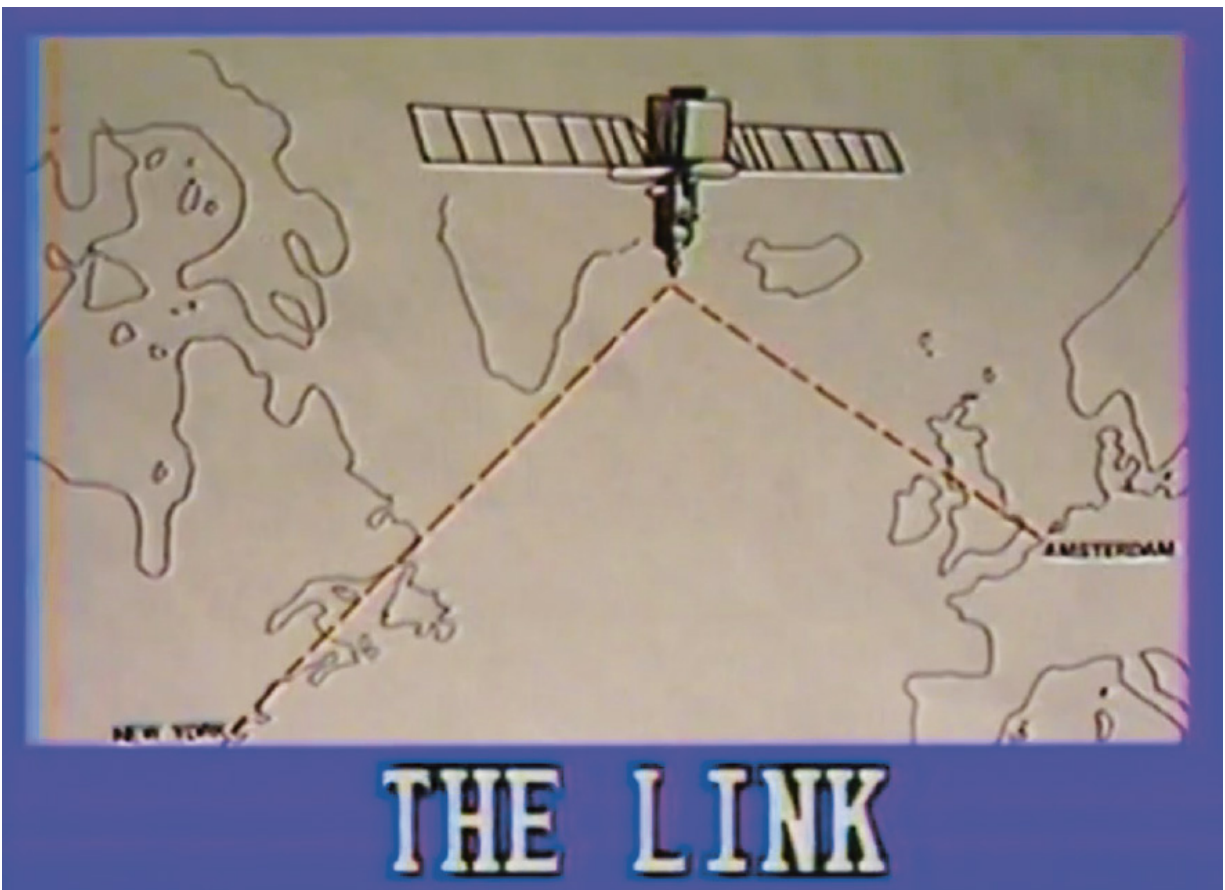
Atlanta, San Francisco, Vancouver, Los Angeles, all over the country. In addition to the art centers, in San Francisco there was *Art Com*, a magazine edited by Carl Loeffler; in Vancouver there was *The Western Front*, and so on. It was a whole network on the fringes of the art world.

---

DRQ Did you play a direct role in interlinking them?

---

JD Yes, I was trying. I was traveling to Europe too.



Raúl Marroquín, *Goodbye*, 1983, video still. [More ►](#)

The whole idea was to create momentum.

---

DRQ In terms of the other programming that was on Artists' Television Network in addition to the interviews, what were some of the projects in the early years that you helped broadcast?

---

JD We had *Music Television*, a whole series of artists playing with music—this was before MTV. Another series was just works of video artists: Juan Downey, Joan Jonas, and Rita Myers, among others.

---

DRQ These were prerecorded videos? So obviously not all the programming was live.

---

JD Yes, prerecorded. I had to prepare a new program every week. So some were our own productions and some were works by individual artists who, again, were paid. They made more money working with *SoHo Television Presents* than whatever they got from MoMA or the Whitney. They would be paid every week, so if I showed the program for eight weeks, they would get paid maybe \$450, \$500.

---

DRQ How were decisions made about what was shown? Was it primarily your prerogative?

---

JD Yes. I felt very strongly about that, even though there were suggestions and comments. That also created a lot of animosity, because I was very clear about what I wanted to do. I was not interested in doing a show about the importance of Robert Rauschenberg or Donald Judd. That was not the idea. It was not like the program they have now on PBS with Philippe de Montebello and Paula Zahn about art in New York. There were people who came to me and said, we can do a whole history of art

after the war, from the abstract expressionists to now, and get Gregory Battcock to narrate it, and it would be a very good educational television show. But that was not of interest—I was interested in the most avant-garde art at that time, and putting it in a context of the home. I felt that the postwar series was simply a different sort of project, that maybe Channel 13 could do it. Instead, I had other plans. I foresaw a future that by 1980, we would have an Artists' Television Network channel twenty-four hours a day. There would be room for all kinds of programs, building on the structure that we set up in 1977. I also planned a series organized by the Centre Georges Pompidou in Paris, which I did make, called *Video art à la mode*, and a series organized by the San Francisco Institute of Art, that was also realized. There was another series organized for the Chicago Editing Center that we were not able to carry out. I was not able to accomplish every goal.

---

<sup>DRQ</sup> Performance art seems to have had a central role. You wouldn't necessarily think that something live, in Roselee Goldberg's definition, something you had to experience or you missed it, would be such an ally of the Artists' Television Network.

---

<sup>JD</sup> We did performances *using* television. The three-hour show in 1982 comprised live performances on television. There was a performance in two locations on a split screen—on one half, at the Long Beach Museum of Art, and on the other at the New York Alternative Media Center. Through television, they were able to interact—before Skype, of course! I believe in that performance Mike Kelley was part of the Long Beach Museum of Art. In the context of all the other museums, the Long Beach Museum of Art was the only one that was sympathetic to the idea of television. It was a minor, small-town museum in the context of Los Angeles,

and they ultimately had to discontinue because it was unsustainable, but they had a very good setup.

There were some practices, however, that I just didn't engage with through *SoHo Television Presents*. One was the idea of using television as an art form, manipulating the medium and its possibilities, those things intrinsic to it. Another group that was also opposed to my sensibility was the group of filmmakers around Anthology Film Archives—they had a very strong opposition to video. Jonas Mekas forbade video at Anthology. The only time they showed video at Anthology Film Archives—Shigeeko Kubota and others—was on Saturdays, when Mekas was not there! It's very ironic that now you go to museums and see works by filmmakers, and they're often transferred to video. When I saw the Lucy R. Lippard archive show at the Brooklyn Museum, that was the case with all the film clips. At that time, the filmmakers were not on good terms with the video makers. There were different groups against television: the art intelligentsia, the filmmakers, the video artists; basically everybody. The only people who supported it were the experimental artists who became known as the Pictures Generation.

---

<sup>DRQ</sup> Could you talk a bit about the origins of *The Live! Show*?

---

<sup>JD</sup> It started in 1978. I was preparing programs for SoHo Television and creating the programming, but it was not really my own work. I felt the need to continue the solo projects that I had interrupted at the beginning of 1976. I used another protocol of television and created Dr. Videovich—my alter ego, the MC of the Absurd—host of a fast-paced, humorous variety show.



QUBE project, 1980, video still. [More ►](#)

*SoHo Television Presents* was very much “one subject for thirty minutes.” I wanted *The Live! Show* to cover many different topics, and to be interactive as a call-in program. I drew on Wooster Enterprises in selling products directly to the audience. I basically consolidated all the different elements of *SoHo Television Presents* into a single program: conversations, political commentary, live performance pieces, and special guests. It was a potpourri of many different elements under the umbrella of a “variety show of the avant-garde.” At that time there was a television studio that was physically connected to the cable station Manhattan Channel J, called ETC Studios. For fifty dollars, you could broadcast a live television show. *The Live! Show* began as an Artists’ Television

Network project, using the funding from the NEA and other sources.

The show was divided into different sections.



The Live! Show storyboard, 1981. [More ►](#)



At the beginning of each episode, I had a monologue dealing with the current status of cable television, as a way to convince artists or people interested in the arts to become more active in this new kind of television. After the monologue, there was a series of prerecorded commercials, and then I would come on live again to either stage a performance piece or have a guest on the show. After maybe five minutes, there would be another prerecorded tape, either an individual artist or my own work. The show was not like many of the public-access cable shows of that period, which flew by the seat of their pants. It was scripted; the format was the same every week. Here is an example of one of the scripts: “*The Live! Show*, July 9, 1982 segment. Tape, logo, length 20 seconds. Close-up of Dr. Videovich; sign; medium shot of Dr. Videovich.” We go to the video shop and I am selling the products—a five-minute segment. Then we’ll go to a tape. So, we alternated between live studio and tape. I would give a copy of the script and numbered tapes, usually about five per show, to the people in the control room, so we would know in advance that it was going to be between twenty-six and twenty-eight minutes.

---

DRQ All of the episodes conformed to that, more or less?

---

JD More or less, yes. Sometimes I would open the telephone line to calls from the audience; generally speaking, they were very obscene calls. But that was part of the whole program. So you could say I structured the show. I covered all kinds of issues from a humorous or satirical point of view. I might dedicate a show to the Whitney Biennial, the Ronald Reagan Presidency, or the conflict in Nicaragua, whatever was current. They had to be interesting subjects, yet short enough as segments so that the whole thing had a certain pace. For music, I used a recording from 1925. I wanted it

to sound like an old, hand-cranked Victrola, that kind of sound. *The Live! Show* was very much the opposite of the “broadcast quality” idea that was prevalent in the world of video art, but it was also not improvised in the sense of the other public-access shows. The only thing that was improvised was when I opened the telephone line.

---

DRQ Can we talk a bit about Dr. Videovich—why a doctor? The alter ego already had a place in *SoHo Television Presents*, in Gregory Battcock and Marcia Tucker’s versions of themselves in *Outreach*, for example. What is it about this moment that the alter ego becomes so pervasive?

---

JD On a variety show, with one short piece after another short piece, there has to be continuity. I was thinking about the beginning of television and the variety shows of Jackie Gleason and Milton Berle, where there was some unifying character. For me, it was logical that my alter ego should serve as a cushion between the content and the presenter. Every time I opened the telephone line, there were insults, it was like the Theater of the Absurd: a presenter who’s not a presenter, work that you’ve never seen on television, things that didn’t make sense at all.

“Videovich” plays with my last name, Davidovich. I chose a doctor because I wanted to play the role of an Argentinean-German psychiatrist with an accent. As a doctor, I could respond to the obscene calls with: “You know, you have a problem with television. Maybe we can set up a private session and I can help you deal with this technology.” The character took many different forms. I could be serious and conduct five-minute interviews, or make a commentary about the situation of cable TV. Or I could do something completely outrageous, like when I came dressed up as a

television set, or appeared from inside the television set, or wore a white coat like a doctor.



*Dr. Videovich, 1980. [More](#) ►*

DRQ Psychoanalysis is famously popular in Argentina.

---

JD That's right. It was also a haven for Germans. There were a lot of Argentinean references on *The Live! Show*. Dr. Videovich would make a gesture, raising both hands, which was characteristic of Juan Domingo Perón. Whenever Perón would go out on the Casa Rosada balcony to address the people, he would do that, it was his sign. Many characters and expressions on the show were very much part of Argentinean culture, just as there was satire about the Hispanic role in American television. I would talk about Ricky Ricardo, and how few Spanish-speaking characters were on television. Why is television controlled by certain kinds of people? I was throwing little satirical darts at network television, about how it was infiltrating cable. There was a channel at the time called CBS Cable, which was trying to be a mixture of commercial television and PBS. It didn't work. There were a lot of different approaches to cable television until the whole thing settled down and they discovered that the best thing to do is more of the same. I even had an episode dedicated to PBS. I said that PBS appeals to two kinds of people: the very young, who don't know; and the very old, who don't care! I was referring to *Sesame Street*, their big hit. In this way, I was going against broadcasting's sacred cows. How dare an artist criticize Channel 13, the place everybody was dying to get into? I poked fun at the Whitney Biennial, in an episode that started with a close-up of a big bowl of "sour grapes." I would eat the grapes and talk about the Whitney Biennial.

---

DRQ A show that you had been included in ten years earlier.

---

JD For me, nothing was out of bounds.

---

DRQ There are also sequences in which you show your own earlier videos.

---

JD Oh, definitely. I was making fun of those too. It was a free-for-all. I criticized the Whitney Biennial for showing all the hot new figurative art. I said, what about artists working outside the system or doing interventions or video art; why was video confined to one little room on the second floor? It was not integrated with the rest of the show. I noted that they were showing very few works of minimal art, because everything was figuration, and that it sounded as if the curators had very minimal input in the Biennial. When my special guests came on, we harshly critiqued the show. So, I did things like that. I may not have gotten the art world's support, but I was very critical.

I felt, and I still feel, that artists should question everything, as they have since the beginning of modernism. Courbet questioned the Salon system, so they created the *Salon des Refusés*. Matisse and the Fauves were questioning why art was so complacent, so they created works that were completely wild, which were rejected. In the 1970s, maybe the Biennial was terrible, but nobody would say anything. Even today, you still have the same type of attitude: don't question authority; don't question institutions.

---

DRQ You also produced standalone episodes. *Adventures of the Avant-Garde* was not technically *The Live! Show*, right?



*Adventures of the Avant-Garde*, 1981, video still. [More ►](#)

---

<sup>JD</sup> No, it was not, but it was made at the same time, and I showed it in *The Live! Show* as a segment.

---

<sup>DRQ</sup> From the episodes I have seen, *The Live! Show* wasn't limited to critiquing the art world's conservatism. You also drew attention to precisely how television could expand audiences. Often as Jaime Davidovich, rather than Dr. Videovich, you would interview people in public spaces, ordinary passersby, and ask them questions about advanced art, frequently invoking this term "avant-garde."

---

<sup>JD</sup> I didn't do it as Dr. Videovich because I didn't want to intimidate the person. When I was doing the interviews, I usually had a shirt

and tie, and a suit or a coat, you know, because it was serious. I didn't want the person to think that I was making fun of them or anything. The interviews would be very deadpan. I would go to a shopping mall and ask people, "What do you think about cable television? Do you know cable television? What do you like about cable television?" I would say this with a double meaning in terms of context; I would go to a video store and ask the salesman, "Do you sell any works of video art?" Very serious, very deadpan. The guy might not know what I was referring to.

---

<sup>DRQ</sup> In another interview where you are also "yourself," you speak to the artist René Moncada, who was known for his graffiti tag "I am the best artist".





*Portrait of the Best Artist*, 1982, video still. [More ►](#)

This interview is particularly hilarious, in part because of your deadpan delivery and in part because of the artist's absolute conviction that he's the best.

---

<sup>JD</sup> I was dressed in a coat, very straight.

---

<sup>DRQ</sup> What gets me about *The Best Artist* [1982] is that Moncada's certainty that he was the most advanced artist is perhaps the prototypical "avant-garde" position.

---

<sup>JD</sup> Yes.

---

DRQ So even as television was functioning for you as a potential site of new avant-garde production, you were also reflecting on the concept of the avant-garde in a lighthearted yet critical way. You were not just accepting that there was one “avant-garde” in 1982, which included all the most advanced artists. You were problematizing this assumption.

---

JD That’s right. There’s another segment in *Adventures of the Avant-Garde* in which I interview the director of the School of Art and Art History at the University of Iowa, one of the most advanced schools in the country at that time. It was the only school that offered a masters degree in “Intermedia.” We have to give credit where the credit is due—that was very advanced. This was the environment from which Ana Mendieta emerged, and I knew her very well because I was traveling to Iowa frequently. At that time I was going regularly, sometimes even twice a year. I asked the director of the school, “What’s ‘avant-garde’ today?” And he said, “Well, avant-garde today is performance and ephemeral art.” And I said, “But I see so much performance and ephemeral art. Probably the true ‘avant-garde’ today is realistic painting—I feel that Bob Ross is very avant-garde.” So in other words, I was questioning that too. I did a parody of another famous art teacher on television, Jon Gnagy. Jon Gnagy was even more famous than Bob Ross, because I think Ross was on PBS but Gnagy was on commercial television. I still have sets of Jon Gnagy drawings; he was one of the special characters of early television.

---

DRQ Do you mean *The Live! Show* segments like “Paint a South American Landscape,” these faux-instructional moments?

---

<sup>JD</sup> That's right, instructional. It was all related to Jon Gnagy. There was a whole industry, these Jon Gnagy books. So I paid tribute to both him and Bob Ross. My understanding of "avant-garde" was very ambiguous in that sense.

---

<sup>DRQ</sup> You mentioned filming a particular sequence in Iowa. What were the challenges of traveling to produce episodes of *The Live! Show* that weren't exclusively based in New York City?

---

<sup>JD</sup> Well actually, when I was traveling the reception was much better. I would go to Hallwalls [Contemporary Art Center] in Buffalo. Gerry O'Grady was the director of the film school there. I visited and did an episode of *The Live! Show*, interspersing prerecorded segments with local features and local people. It was so well received that they gave me a show at Hallwalls, and I showed it on public-access cable there. I went to Cleveland, Ohio, same thing; Syracuse, New York; Iowa City, which also had a cable station; Atlanta.

---

<sup>DRQ</sup> Lubbock, Texas.

---

<sup>JD</sup> Yes, Texas and Los Angeles.

---

<sup>DRQ</sup> Los Angeles, with the "art mall."<sup>37</sup> How about San Francisco?

---

<sup>JD</sup> San Francisco, I went there to show it at Berkeley, but ended up showing it through Carl Loeffler's *Art Com*, which was both a magazine and his own cable show. Carl is another pioneer who I think was a very important artist, television producer, and magazine creator. I think he should have a very important position

in the art history of the 1970s and early 1980s; that magazine was very important.

---

DRQ This is a lot of travel. There must have been some difficult situations in terms of transporting equipment in addition to yourself. How were you able to fund it all?

---

JD Equipment came from all the local cable stations.

---

DRQ So all they needed was you?

---

JD Yes, and I would bring the tapes for the segments—the logo and the commercials.

---

DRQ At this time, as you said, you also traveled to Argentina. The dictatorship was in power from 1976 to 1983, but you were still able to travel there?

---

JD Yes, I went to Buenos Aires in 1978 to visit my parents, and Glusberg invited me to lecture on artists using television. There it was basically a contradiction—even the concept of cable was very foreign. I also went to Europe a lot, and the response was mixed. In Holland and Spain, it was very good, but in other places, like Italy, the response was very negative. They saw me as an American artist with a new Marshall Plan: everybody should get together and work on cable television. They didn't have cable in Europe. They thought I was going there to influence their content, like it was an American coup. That did happen with Abstract Expressionism; the Americans said, "From now on, don't look at Paris anymore, come to New York. That's where the action is." And to have somebody

come to Europe in 1980 and say, this is the future of video, come to New York and work in television . . .

---

<sup>DRQ</sup> Did you make any segments of *The Live! Show* in Europe?

---

<sup>JD</sup> I did one in Holland, but I don't have a copy. I did a whole workshop at the University of Maastricht, and then went to Amsterdam and worked with the Montevideo group. In Europe they were starting to work with video—Nan Hoover in Holland, Elsa Stansfield, David Hall in the UK. International momentum was building.

---

<sup>DRQ</sup> There was an instance when *The Live! Show* was interrupted so that other artists could directly address ongoing politics in Latin America. How did *Artists Call* happen<sup>38</sup>?



*Artists Call*, 1984, video still. [More ▶](#)

In that broadcast, you're suddenly not on camera anymore; you're not in the frame. The credits indicate, however, that you edited and were involved in the production.

---

<sup>JD</sup> Yes.

---

<sup>DRQ</sup> Did you, in a sense, cede the platform to Tracy Sampson, who hosts the program, and Leon Golub, Lucy R. Lippard, and Doug Ashford, representatives of the Artists Call steering committee?

---

<sup>JD</sup> Yes. The thing is, I had a slot on television. I was responsible for the content of that slot. But if there was a situation that I felt was

very strong, I could take that slot and give it to somebody without informing the cable company. I could basically say, instead of having *The Live! Show* tonight, you're going to have this show because I think it's important. That's another aspect of the television project. You can interrupt or change programs to bring attention to current issues that are very important. In this way, cable becomes a political tool to bring ideas to the general public that would otherwise not have access to that type of information. I did this again when a friend from New Orleans, who had a show on public access there called *Raw Video*, came to New York; I gave him the slot and he did an episode. The thing that did not happen was a channel, like the History Channel or CNN, cablecast 24/7, dedicated to the arts. With that, I would have been able to empty slots and put very current and important features on the air.

---

<sup>DRQ</sup> The occasional shifts to political content are in keeping with the editing principle of *The Live! Show* itself. It was fast-paced, and one segment keeps interrupting the other because they're so different. So it's a way of focusing attention to suddenly have this total change of content and approach. The humor disappears in favor of political discourse.

---

<sup>JD</sup> Yeah, we've seen this more recently in programs that have been very popular on Comedy Central, like Jon Stewart and *The Daily Show*. You have something very serious—an interview, and then it turns into a comedy. Formats that were not developed for television—the genre of the variety show. The closest one was *The Ed Sullivan Show*. He would bring out all kinds of acts, one after

another. Usually they had nothing in common—it could be anything—somebody playing with a dog, then The Beatles.

---

DRQ But in this case, the interruption is used to generate political consciousness.

---

JD Yes, definitely.

---

DRQ I think of the sequence in *¡Saludos Amigos!* [1984] when you're interviewing an African-American man, C. B. Stubblefield, in Lubbock, Texas.



*¡Saludos Amigos!*, 1984, video still. [More ►](#)



A number of the sequences in this episode are very humorous and absurd. But then all of a sudden he starts talking about racist violence. It erupts into the show, and catches your attention.

---

<sup>JD</sup> Yeah. I produced *¡Saludos Amigos!* at Texas Tech, when *The Live! Show* had already been discontinued in New York. This guy, “Stubb,” was a legend in Lubbock. His restaurant was closed, but he opened it for the interview. He later passed away, but they took his image and developed a line of barbeque sauces that are now the best-selling brand in the country, Stubb’s.

*¡Saludos Amigos!* looks very improvised, very amateur, but in fact it was scripted. I had a whole staff, people that I recruited before we started shooting—a professor at Texas Tech, who was a good friend of Carl Loeffler, the producer of *TV On TV*. I sent him the whole script with the kinds of people I needed for the show. This is how I found a Mexican restaurant owner with an interest in art, an Evangelical proselytizer, an armadillo farmer, a dwarf, and Stubb.

---

<sup>DRQ</sup> There’s also a very brief sequence with Bob Hope.

---

<sup>JD</sup> Yeah, Bob Hope came by chance. In Lubbock, we had access to the local PBS station’s equipment. We did the editing at Midland, where the Bush family has ranches. We got a telex that Bob Hope was coming to Lubbock to try new jokes. A lot of performers would first try new material in small towns to see how it worked before putting it in their repertoire. They gave me a press pass and I was able to ask Bob Hope a question at his press conference. I double-talked to get him to say that he wanted to see video art!

---

DRQ To what extent was your Latin American, and more specifically, Argentinean identity prioritized on *The Live! Show*?

---

JD If I open my mouth, you can tell that I am Argentinean; I have an accent. As Dr. Videovich, I would always say that I was from Argentina, that I studied with German professors to learn how to manipulate the media. There were a lot of references to Argentina on the show. I always began the show with Perón's gesture, lifting both hands. I was able to find recordings of Evita that were forbidden in Argentina at that time from somebody who worked in the Broadway production of *Evita*. I played them on *The Live! Show*, and asked viewers if they could confirm whether it was Evita's voice. During the war in the Malvinas [Falkland Islands], I said that one week I was not going to have the show because I was going to the Malvinas to entertain the troops, like Bob Hope with the U.S.O.

That said, *The Live! Show* was not a show dedicated exclusively to either Latin America or Argentina. I don't think we should have all these separations. If you're from a particular location, it comes out naturally. When you are working in an international context, it doesn't make sense to start separating. If you are teaching Latin American art, for example, you might combine it with art from other places, or not. A lot of Latin American artists don't work in a context of international art; maybe they are influential artists in the context of Latin American art, but not the context of international art. This should give you a sense of my frame of mind: I respect and admire the whole group of abstract concrete artists from Brazil, Argentina, and Venezuela. In the context of Latin America, yes, they are very important. But if you take them out of the Latin American context and you put them in the international context, did they introduce ideas that Lissitzky,

Mondrian, Malevich, the Russian Constructivists did not? It's a question of context. My generation was the last group of artists that would have a strong presence in Latin America. A typical case is Fontana. He was very well known in Argentina, there were monographs written about him. Then he became an "Italian artist," and he never had a major show in Argentina, even in the Di Tella. It's a big issue.

If you begin working in an international context, will your Latin American roots be eliminated? I don't think so. There's something in the work that makes you Latin American. The fact that I was using poor, very cheap materials—adhesive tape, the lowest grade videotape, public access format—that shows that I'm from Latin America.

---

<sup>DRQ</sup> This makes me think of TeeVee, The Poor Soul of Television, another character you devised for *The Live! Show*. TeeVee was a sort of cartoon character, a television with legs.

---

<sup>JD</sup> Even now, contemporary Latin American artists use very cheap materials. It's poor people's art. And they are very creative in using those materials.

---

<sup>DRQ</sup> The 1970s and 1980s are often regarded as a time in which identity politics became more visible in the art world. There was the emergence of feminist art, race-based critique and advocacy by artists of African American, Latin American, Native American, Asian American, and Latino/a descent, and the introduction of themes related to gay and lesbian rights, culminating in AIDS activism. Were questions of diversity something that came into your thinking when you were devising programming?

---

<sup>JD</sup> There was another project I was not able to accomplish: a whole series on Latino artists. I wanted to focus first on the avant-garde to set the stage, and then come to the others. But we did show a lot of women artists, and a lot of diversity. When I created *The Live! Show*, it opened up opportunities. Before 1984, when everything collapsed, it was my intention to produce a series of conversations with African American artists, with women artists, and so on; we had a whole plan. But 1984 was Ronald Reagan's second term as president, and I lost the support of Brian O'Doherty. I felt that we had only just gotten started. I believed that even against all the obstacles, against all odds, eventually it was going to happen. Unfortunately, when the political situation changed, we lost the only support that we had, and could not rely on the support of museums or collectors, so we couldn't continue. After 1984, the whole thing just went dark—and the Artists' Television Network was not the only one. Between 1977 and 1984, there were many others. Willoughby Sharp had a show.

---

<sup>DRQ</sup> And Liza Béar.

---

<sup>JD</sup> Liza Béar had a show. Paul Tschinkel had a show. There were a lot of different artists that we were competing with. Glenn O'Brien had *TV Party*. Anton Parish had a show. There was a whole group of independent producers, but it never got off the ground. The point is, we missed the opportunity in the cable television landscape.

---

<sup>DRQ</sup> It's strange to think of it that way for me. From my perspective, it seems like you accomplished extraordinary things. It's true that it didn't prove, as you say, "sustainable," but again, the range and quantity of work that you produced, given that you started at zero

—in the early days of the technology, with public access still a mere possibility, when SoHo wasn't wired—is a major achievement. Cable SoHo wanted to begin with a truck because they literally didn't have the apparatus to do what they wanted to do. Considering all of that, it's amazing that you were able to establish such a vast network by 1984. And you speak of resistance from the art world, but clearly, if the funding had continued, *The Live! Show* would have continued to play an important role, at least for some within the art community.

---

<sup>JD</sup> Yes. Well, the avant-garde is always a small group of people. After 1984, I went into exile.

26. See Leah Churner, "Un-TV: Public Access Cable Television in Manhattan: An Oral History," *Moving Image Source* (Feb 10, 2011), <http://www.movingimagesource.us/articles/un-tv-20110210>.↵

27. Howard Weinberg has recently directed a film about this project titled *Nam June Paik & TV LAB: License to Create*, 2015.↵

28. "Inside the White Cube" was originally published as a series of three essays in *Artforum* in the magazine's March, April, and November 1976 issues. It was ultimately published in book form as Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999). See also Patrick Ireland (Brian O'Doherty), ed., *Beyond the White Cube: A Retrospective of Brian O'Doherty*, exh. cat. (Dublin: Dublin City Gallery, 2006).↵

29. See David Joselit, *Feedback: Television against Democracy* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007).↵

30. See Robyn Farrell, "Network(ed) TV: Collaboration and Intervention at Fernsehalerie Gerry Schum and Videogalerie Schum," *Afterimage* 43, no. 3 (Nov–Dec 2015): 12–19.↵

31. See José Antonio Agúndez García, ed., *Wolf Vostell: Disasters of Peace* (Milan: Charta, 2000).↵

32. See Hannah Higgins, *Fluxus Experience* (Berkeley: University of California Press, 2002), 2–3.↵

33. Andy Warhol produced advertisements and other television spots from the late 1960s through the end of his career. His first full-length program, *Fashion*, was broadcast between 1979 and 1983, dealing primarily with fashion rather than the art world. *Andy Warhol's TV*, a second program, consisted of 27 episodes between 1983 and 1985, serving as a component of *Interview* magazine. Both shows were broadcast on Manhattan Cable Television. In 1985, *Andy Warhol's Fifteen Minutes* began on MTV, with four episodes completed prior to the artist's death. See Spiegel, *TV by Design*, 251–283.↵

34. See Les Levine, *Media Projects and Public Advertisements*, exh. cat. (Paris: Mai 36 Galerie, 1988).↵

35. See David Joselit, “Transformer: Gregory Battcock,” *Artforum* 51, no. 1 (Sept 2012): 506–511.↵

36. Founded by Hugo Ball and Emmy Hennings on February 6, 1916, the Cabaret Voltaire was the birthplace of Zurich Dada, playing host to a series of chaotic, nonsensical avant-garde performances that also included artists Jean Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Sophie Taeuber-Arp, and Tristan Tzara. T.J. Demos argues that Cabaret Voltaire's emphasis on nonsense celebrated the migrant group's multinational makeup amidst a war that to them seemed no less absurd. See T.J. Demos, “Circulations: In and Around Zürich Dada,” *October*, no. 105 (Summer 2003): 147–158.↵

37. In *The Gap*, a segment featured on the May 14, 1982 episode of *The Live! Show*, Dr. Videovich travels to Los Angeles and visits a vernacular “art mall.” When this site is introduced, Davidovich's voiceover repeatedly intones the words “art mall,” in an echo of “Perón” in *La patria vacía*.↵

38. *Artists Call* involved 1100 artists in twenty-five US cities in a collective mobilization against US intervention in Central America.↵

## NEW CONTEXTS

1985–Present

---

<sup>DRQ</sup> You made *La patria vacía* in 1975, before the first Cable SoHo meetings. In 1984, following the end of *The Live! Show*, you made another discrete video: *Evita: A Video Scrapbook*.



*Evita: A Video Scrapbook*, 1984, video still. [More ►](#)

At that moment, Argentina was undergoing its transition to democracy. I'm curious why these two videos about Peronism and

the Argentinean situation bookend the period in which you were very closely and consistently involved with television.

---

<sup>JD</sup> I felt that 1975 was a historical moment, and when I made *Evita: A Video Scrapbook* in 1984, it was another. *Evita* had turned into a Broadway show [in 1979] with huge success. But that is not the real story of how the media was manipulated after Evita's death. I felt that these things had a lot to do with my work, and I also felt that she was a tremendously important historical figure, whether you are for or against her. At the end of *Evita: A Video Scrapbook*, the last words in the piece are, "we are still living in a historical intermission." Evita and Perón were very much on the minds of the Argentinean people living during that intermission.

---

<sup>DRQ</sup> How did contemporary events in Argentina have a presence in your life?

---

<sup>JD</sup> In *Evita*, the video begins with me sitting watching a TV, watching from the outside. I'm viewing the events of that country from a distance, not a part of the events there. Yet even though I don't live there, I *am* there, in the sense that I make work about events that happen there. So in 1983, I called it a "video scrapbook" because it was about my memories of Evita in the context of living in the United States, seeing the Dirty War and the transition to democracy on television, and now coming full circle to this freely elected official, Raúl Alfonsín, whose party was not Peronist. His "radical" party was not literally radical. It was center left, sometimes a little bit right. It was a major force—the opposition during the Peronist years.

---



DRQ Alfonsín famously made a compromise with the military in 1987.

---

JD Yes, the *Ley de Obediencia* [Law of Obedience] which led to pardons for the military involved in the dictatorship. The Peronists were not able to have a dialogue with him, and there were riots. Inflation was around 4,000 percent; things were unmanageable.

---

DRQ Much of this was baggage from dictatorship-era corruption.

---

JD Yeah, that's right. Alfonsín's government didn't end the way everybody expected. He was replaced by [Carlos] Menem, a Peronist.

---

DRQ In 1974, you were in Argentina at the beginning of a tragic collapse of democracy.

---

JD Yes.

---

DRQ At the time you were making *Evita: A Video Scrapbook*, a fragile transition was taking place after a catastrophic dictatorship. Meanwhile in the United States, where you were primarily based, the second term of the Reagan Administration was beginning. Should we see *Evita: A Video Scrapbook* as a kind of warning in this troubling moment for two different countries?

---

JD Yes. The *Evita* tape examines Evita's role in Argentina as a media figure; it goes back to my experience as a kid when Evita was in power. The news at that time consisted of these short movies shown before feature films—they were called *Sucesos Argentinos*.

---

DRQ "Argentinean events."

---

JD They were basically all the activities of the Peronist administration. “The news” was propaganda.

---

DRQ You used the term “exile” to address your experience following the conclusion of *The Live! Show*, yet one of the very first things you did was make more work. So I’m curious what you meant by that term. Could you discuss what you did next?

---

JD When I discontinued *The Live! Show*, we liquidated everything. Certain pieces of equipment were donated to alternative spaces. I left the city and went to the country, and I returned to the adhesive tapes, but not as an element for covering spaces, nor to go outside the white box. This time, I became interested in applying adhesive tape directly onto the artwork. What does that mean? I would make a painting and then cover the whole painting with tape, until I could see only one small sliver of the painting. I would also use old, prewar photographs. I would buy them and cover them with tape. It was a way of questioning painting or photography itself. I still have a quantity of works in my database from this period, and they are not really known. These are paintings, drawings, photographs, and they are questioning the art of painting. There is a certain line of interest in questioning the work and questioning the medium that extends from my adhesive tape and videotape periods. I don’t know if we call that “anti-art” exactly, but there are different levels of this approach.

---

DRQ Was this critique inspired by something I’ve heard you speak about before, the dominance of Neo-Expressionist and Transavanguardia painting in the early 1980s?<sup>39</sup> You have sometimes described these

movements as a sort of bulldozer that wiped out experimental practices.

---

<sup>JD</sup> Yes. For some of them, I would make the whole thing more like an oxymoron by choosing a fake material that looks like marble for the frame. It was a satire of the frame; I would use the frame, but a frame that is a parody of itself. For other pieces the frame would be made of fake carpet.

---

<sup>DRQ</sup> So these are sardonic works? They express a certain mockery or exasperation with the art market?

---

<sup>JD</sup> Yes.

---

<sup>DRQ</sup> At the same time, they deal with the concept of redaction: the strips of tape function on the one hand like replacements for brushstrokes, but on the other as something that covers, something that blocks out.

---

<sup>JD</sup> For one painting, I used a frame of fake cow fabric; for another, AstroTurf. So it's taking minimalist painting to an extreme. I finished that series or that period by 1990, then I started getting involved in issues of identity and cultural globalization. I had an exhibition at Exit Art involving video, using what I call "video theaters".



*Do Not Enter, Do Not Exit*, 1990. [More ►](#)

---

DRQ How long had you known Papo Colo, one of the founders of Exit Art?

---

JD Since he came to the United States.

---

DRQ Which would have been the late 1970s, right?

---

JD Yes.

---

DRQ Exit Art was known, along with Franklin Furnace, as one of the centers of political contemporary art, in the midst of what we now

understand as the “culture wars,” which overlap with the period in which the NEA was being defunded by Reagan.

---

<sup>JD</sup> You’re bringing up another interesting issue. There were very few Latin American artists working in the conceptual style—instead of “conceptual,” I would call it “thinking.” One thing that united my work with Papo Colo’s, and probably Juan Downey’s work—maybe five artists in total—was that we wanted to define our identities in the context of the international art world and not in the context of the Latin American art scene.

---

<sup>DRQ</sup> 1990 is an interesting year in this regard. It’s the year of Guy Brett’s *Transcontinental* exhibition at Ikon Gallery in Birmingham, England, one of the shows of Latin American contemporary art that began to build a market around certain conceptualists, such as Cildo Meireles, Eugenio Dittborn, Tunga, and Jac Leirner.<sup>40</sup> In this moment, the category of “Latin American artist” begins to take on a new significance in relationship to a globalizing art field.

---

<sup>JD</sup> In the 1990s, there were very few Latin American artists in the international context; most were completely unknown. We wanted to create an intervention in that international world. I remember one of the first things that Papo Colo did was a performance piece on the Brooklyn Bridge. He was carrying the symbolic weight of the European tradition, European culture; he was carrying the thing almost like a cross, walking from Brooklyn to Manhattan. For me, that was a very important piece.<sup>41</sup> Exit Art insisted that international artists had a place in the art market, that there was room for women artists, black artists, Iranian artists, and Latin American artists. Exit Art made a major commitment to that kind of work.

In 1988, I think, Papo Colo organized a show called *The Debt*. My contribution was a piece called *Debt/Deaf*. It was like a mini-installation, at the center of which was a sort of wallpaper covered with hundreds of thousands of Argentinean pesos. Because of the devaluation at that time, the currency had no value, even hundreds of thousands of pesos. After that show, in 1988 or 1989, I proposed an installation called *Forces/Farces*, which would use all of Exit Art. I was able to get another grant from the National Endowment for the Arts, and with that money I traveled to different locations around the world and I concentrated on certain things that, for me, represented the globalization of culture. I taped in McDonald's restaurants in Buenos Aires, Hong Kong, Frankfurt, New York and filmed highways in Japan, England, etc. in a way that it could be anywhere. At that time, "globalization" wasn't used like it's used now. It was not so obvious. I showed the collected footage on televisions inserted in theaters. There were ten theaters in total.

---

DRQ What governed your choice of colors for the theaters?

---

JD I wanted to use the theater almost like the old-fashioned Punch and Judy show. So the sides were red velvet, and it opened up like a Japanese screen. The TV was in the back, so you didn't see the equipment. The videos were actually on videodiscs, so we didn't have to wait to rewind.

---

DRQ With *Forces/Farces*, there's obviously the desire to investigate these new phenomena of globalization and international capital, but there is also what looks like a resignation or bitterness towards these forces that we don't have control over. All we can do is reveal their absurdity, as "farces."

---

JD I wanted the show to be interactive, so I included a television camera. People would come and express their opinions about globalization. I wanted to be very critical of how globalization was making every place the same by invading particular cultures and eliminating original places. All sense of identity was being destroyed by this commodification of the entire world, in favor of an international consumer society closed to any difference.

---

DRQ One counterpoint that comes to mind is *¡Saludos Amigos!* and your celebration of Lubbock's local quirks.

---

JD *Forces* demonstrated my resignation toward things that had never been expected at those extremes. Paradoxically, the 1990s was also a period of identity-based art. For example, I made a split-screen installation called *Identidad quebrada* [*Shattered Identity*] that relates to events in 1991. On one side, there is footage from the first and only Argentinean parade in New York, and on the other, pictures of Argentina during the Dirty War—interrogation sites, the river where they were dropping people from helicopters, the military parades.

---

DRQ This footage is stark and unsettling. It demonstrates the possibilities of video in contradistinction to something like Guillermo Kuitca's work, in which the specific events of this period are veiled in a poetic, painterly language.

---

JD In those days, I knew Guillermo; he was showing at Annina Nosei Gallery and he would come to my studio right around the corner. The train that Julian Schnabel was driving was long, and there were passengers from many different countries, but it was the same train. Kuitca came along at the right time with the work that they

were expecting, that solidified the stereotype, and he helped create a very important market. *Identidad quebrada* had absolutely no market whatsoever.

---

<sup>DRQ</sup> In the footage of the parade, there is a close-up of an eye blinking that recalls a shot in the introduction to each episode of *The Live! Show*.

---

<sup>JD</sup> The eye is looking from outside at the differences between New York and Argentina. You can see people playing polo, reaffirming the stereotype of Argentinean identity. I made another theater installation about my Argentinean roots called *Treasure Island*, 1992. I cut the country's fourteen provinces out of a map and reconstructed the peninsula into an island. In the middle of the island, there was an opening with a TV, on which there was footage of somebody playing tango on a *bandoneón* [concertina] on a subway platform for coins.





*Treasure Island*, 1992, video still. [More ►](#)

That, for me, has the significance of the *endeudamiento*.<sup>42</sup> It was shown in the museum at SUNY New Paltz for the 500th anniversary of the discovery of America in 1992.

---

DRQ What about the emergence of e-mail access and the Internet around this time? Did this begin to interest you?

---

JD Yes, I made a work called *Los pueblos quieren saber de qué se trata* [*The People Want to Know What's Going On*]. I was thinking about how information was increasingly disseminated by little bits. In Argentina, we didn't yet have the Internet, but at the time, I wanted to explore the idea that mass media was not really adequate for conveying this great quantity of information that was

completely inaccessible. During the Argentinean Revolution in 1810, when they had the meeting at the government house, the *Cabildo*, all the people from Buenos Aires went there demanding to know what was going on—this phrase became embedded in the Argentinean language. In the installation, there were a few thousand newspapers piled up in a tower in a space. A corresponding video showed hundreds of newspapers flying by on conveyor belts, newly printed, like these bits of information in mid-flow.

---

DRQ So, it was stacked up very high in the gallery space?

---

JD Yes, but it was not really a gallery. It was a space in a corporate foundation.

---

DRQ I see again this motif of an extreme close-up of an eye, which makes me think about viewing art, and also the idea of witnessing.

---

JD The footage is from the printing presses of the newspaper.

---



DRQ So your focus is still on the mass media, on communication and dissemination.

---

JD I also made a series of photographs in 1994 that included a portrait of the first Argentinean Internet group. It was very primitive, but it was the beginning. I showed that at the Instituto de Cultura Iberoamericana in Buenos Aires in 1995, it was called *Yo errancia* [*I, Wandering*].

b69e8a000 68 2/8 12 09G  
20-MAR-1995 14:27:17 Duggal Imaging

All about life in Argentina. Unread

 Send New Message  Mark All Read

Subjects	Number
Re: QUE OPINA USTED?	3
Quiero saber...	3
QUILMES CAMPEON!	1
Re: Quimica	1
Red WAMANI, APC. Naciones Unidas, Cumbre de Desarro	1
Renovar el pasaporte en 20 minutos	3
Re: Rock Argentina: La Pontuonia	4
<b>Soc.culture.Argentina &amp; Argentine Mailing List FAQ (Part 1 of 8)</b>	

Message 1 of 1 Subject 196 of 229

[nctuccca.edu.tw/USENET/FAQ/soc/culture/argentina](http://nctuccca.edu.tw/USENET/FAQ/soc/culture/argentina)

USA:  
[ftp.uu.net/usenet/news.answers/usenet/news.answers/soc/culture/argentina/faq](http://ftp.uu.net/usenet/news.answers/usenet/news.answers/soc/culture/argentina/faq)  
[rtfm.mit.edu/pub/usenet-by-group/soc.culture.argentina](http://rtfm.mit.edu/pub/usenet-by-group/soc.culture.argentina)

El archivo tambien esta disponible en WWW en:

[<-Prior Message](#) [More](#) [Next Message->](#)

[Mark Unread](#) [Reply](#) [Reply to Author](#) [?](#)

[List](#) [Mark Re](#)

Yo errancia [I, Wandering], 1994. [More](#) ►

It's just a pose with a picture of a hand—as if people were already greeting each other through the Internet.

---

DRQ Your experiments in television, like QUBE project, 1980, anticipate technologies of mass interactivity and mass dissemination for video in platforms like YouTube and Vimeo.<sup>43</sup> Was all of that apparent in the moment when this technology first became available, that it was going to become quite as big as it has?

---

JD I've always been interested in how technology affects media, and tried to use it from a critical, sometimes satirical point of view. I always ask, from my perspective, how will these changes affect our lives, art, and the way we communicate with each other?

---

DRQ Obviously, while these projects of the early 1990s are in alternative spaces, they were no longer on television. How did you conceptualize your return to the white cube?

---

JD The *subject matter* was now vernacular. It's not subject matter that relates to the art world—it was very political and everyday. For example, I also incorporated footage of the New York parade into *Al gran pueblo argentino salud* [*Salute to the Great Argentinean People*; 1993], another satirical work. It questions the Argentinean stereotype in the US. I could show *Al gran pueblo argentino salud* in any context—a restaurant, even. As it turns out, it was never shown. Maybe every decade I do one of these . . . about nostalgia, a feeling of loss, disintegration. If you take this subject matter back to the gallery, however, you question that context's validity, because you cannot go any more vernacular than this; you're at the extreme.

---

DRQ Perhaps the right term is that it's "popular"?

---

JD Yes, but it depends on what context it's shown in.

---

DRQ What you're describing is an ideally versatile sort of work, designed to be malleable in terms of where it could be situated and its possible audiences.

---

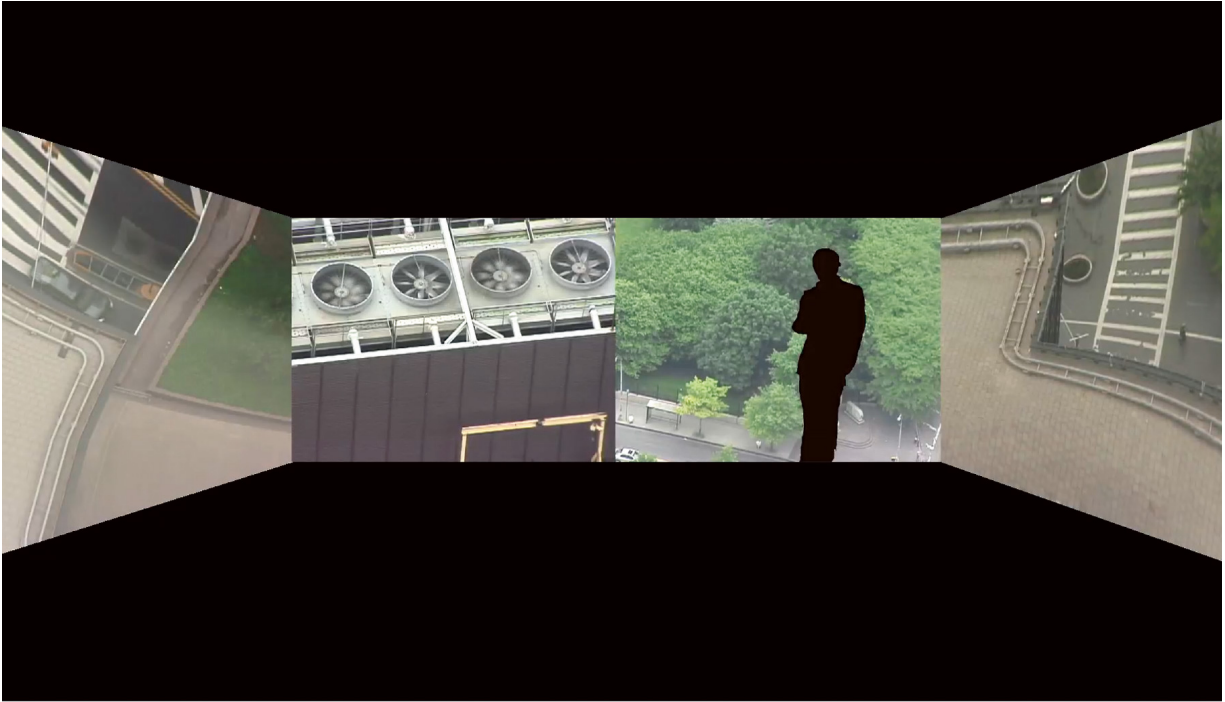
JD Context plays a tremendous role in late twentieth-century and early twenty-first-century art. For example, the work I did in the year 2000 at the World Trade Center, which has also never been shown. It's an installation of views from the World Trade Center, looking perpendicularly at the ground, silent. I had a studio on the ninety-first floor for my residency with Lower Manhattan Cultural Council. This was just a few months before the attacks.

---

DRQ Was this the last group of LMCC residents prior to September 11, 2001?

---

JD Not the last group, the one before the last. The last group was 2001. The day of the attacks, I was in my studio in SoHo. The footage I shot became a video called *View from Above*.



*View from Above, 2000. [More ►](#)*

The idea was to show it in a silent installation in a corner of the gallery. It's very hard to watch, even now after so many years, because you can see people falling out of the windows.

---

DRQ September 11 was a kind of magnet for art as a mode of witnessing a collective trauma. I find your footage particularly moving in light of your video investigations of downtown New York since the 1970s, and your later emphasis on traumatic events in Argentinean history.

---

JD On 9/11, I was one kilometer from there, from what was happening. First, we thought that maybe Steven Spielberg was filming a movie, that through some optical illusion they blew up the World Trade Center. That was what it looked like on

television. And then I got my video camera and I went to the roof and there it was. It was a real thing.

---

DRQ That gets us to the twenty-first century.

---

JD I have continued working. One of the projects I am working on now is using culture and context again, using the white cube. This piece is called *Playing Hide and Seek*, and it uses the concept of God. There is a component that is also Argentinean, which has to do with playing the tango.

---

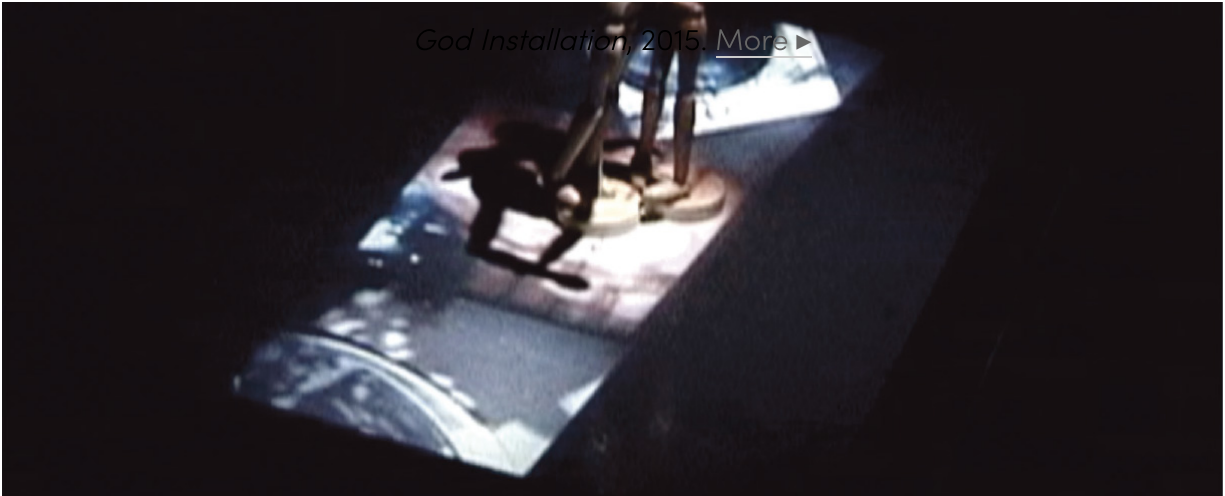
DRQ This makes me think of the collaboration that you did with ACRE TV in Chicago, *The Pope Show* [2015].

---

JD It's a component of my God-related series.







of death] because it was used in Auschwitz. In my video, this song plays in a context of a room, again, not a room for art, but one with stripes, blue and white, that were the uniforms of the prisoners. This is what you call a work in progress. I started working on this project in 2008 or 2009. It's never been shown. So this gives you a sense of my process: I think a lot about the work, and it relates to one in another period. So this one has elements that relate to Jewish themes. The title comes from one of the major Jewish scholars of the twentieth and twenty-first centuries, Rabbi Steinsaltz. He would explain God to people by saying, it's like you are playing hide and seek—sometimes you see it, sometimes you don't. Also, the name "God," just by itself, I consider on different levels: ironic, satirical, and also dramatic and ambiguous. It's interconnected to that part of my work that is dealing with both identity and space.

---

DRQ Your post-1984 work seems to have returned to themes that have interested you previously through new means, whatever has been available. Obviously the central problem around television was the cost and need for facilities to produce and disseminate any content. In this subsequent period, perhaps we could say that you have been more pragmatic, making sure that whatever you undertake, you can accomplish with the available means. What has your experience been of the surge of attention your earlier work has received in

recent years from curators and scholars? I get the sense that you feel the full richness of your work has not yet been encapsulated in a major exhibition.<sup>44</sup>

---

JD Absolutely correct. It has often been focused on one period or medium. The television work first got a lot of exposure, and then the tape projects. Now, I'm seeing interest in some of the monochromes that I was doing in the 1950s and 1960s. But I feel that all these phases of my work are interconnected.

---

DRQ Throughout your career, you've made a series of right turns.

---

JD Yes, it's part of the way I work. If there is a museum or a market interest, sure, why not? But I don't adapt to the interest. Some artists will say: "Okay, this work is selling. We are going to make more of it, in different sizes, colors, and combinations." Then you have a show of four hundred pieces from that particular period and you flood the market. I'm not interested in anything like that. I just do my thinking, and my work combines these elements; I'm a free agent. I don't have a contract or political motives to satisfy a certain dealer or trend or curatorial direction. Whatever I do, I do. If it doesn't sell, I just keep it here. If I don't have the space, I will just keep the documentation and recreate it at a later date. If not, it will never be done and that's it. A lot of my works were created and then put in storage or thrown away because I didn't have the room to keep them. So, it's a cliché, but I think that the best work that an artist can do is when he or she is unknown, when you can do whatever you want and there are no restrictions. Then, it's easy to fail, and it doesn't matter, and you can take chances and you can explore whatever areas you want. A lot of artists I know, they reach a certain level of fame, and sometimes they feel depressed because

they cannot change. They have ideas but they cannot change because they are completely dictated to by the art market. For the kind of work I do, the market doesn't matter; it's not a component.

---

DRQ It sounds like there is a price for this freedom, this independence, but perhaps also advantages that have been essential for the precision of your interventions.

---

JD I do what I think is right for me to do, but it has never been simply according to demand or interest. That is not my concern. You could definitely say that I made a lot of work after 1985. It was not as if once I finished with television, I closed up shop and that's it. I continued thinking.

---

DRQ In conclusion, how should we understand you from the perspective of national identity? Are you an Argentinean artist, an émigré American artist, a New York artist?

---

JD You work in New York, and you feel like you are grounded here, and you express yourself, and everybody says you're an Argentinean artist. I accept that, and I'm proud of it. I'm not an American artist, in the sense that Rothko is an American artist (although for some reason, you wouldn't say that Rothko is a Russian artist). I'm not an American artist. I'm an Argentinean working here. At the same time, I have very little in common with the Argentinean artists of my generation, and I'm not really known in my native country. Those are some of the contradictions. I never disregard the fact that I'm an Argentinean artist. And it's not like I say, "I'm an Argentinean artist" because I want to find a sense of identity. No, this is what I am. This is the way I was raised, you see. I came here at an age at which I was already formed. When I

came here, I was twenty-three, twenty-four years old. And now, over the last few years, I have found that as time goes by, I have more and more things in common with current Argentinean artists. I have developed some friendships with them, and I'm so proud of the work they do—incredible. But I have to put all of this in the context of my generation, with which I now have very little contact.

---

<sup>DRQ</sup> Perhaps we should see you, then, as an Argentinean artist whose practice has been shaped by a cosmopolitan center, to the point that New York has become a part of you and what you do.

---

<sup>JD</sup> I am an Argentinean artist working in New York, in a context of an international world and ideas. That's what I am, and that's the way I will be until I die.

39. *Transavanguardia* is a term coined in 1979 by the critic Achille Bonito Oliva for the Italian variant of the international resurgence of expressionist painting at the end of the 1970s, which helped to balloon the art market in the 1980s and make stars of painters such as Francesco Clemente, Julian Schnabel, and Georg Baselitz.↵

40. See Guy Brett, ed., *Transcontinental: An Investigation of Reality: Nine Latin American Artists*, exh. cat., Ikon Gallery, Birmingham and Cornerhouse, Manchester (London: Verso, 1990).↵

41. Papo Colo's urban performances combined endurance with the navigation of selected stretches of the city, as in *Superman 51*, in which he ran down the West Side Highway with fifty-one planks of wood until he collapsed from exhaustion, in reference to Puerto Rico's unsuccessful bid to become the fifty-first state of the United States. See *Papo Colo: Will, Power & Desire; Painting, Sculpture, Drawing, Performance 1976–1986*, exh. cat. (New York: Exit Art, 1986).↵

42. The Argentinean national debt had ballooned under the dictatorship and wreaked havoc with the Argentinean economy throughout the 1980s.↵

43. For this 1980 episode, Davidovich utilized a new technology that allowed viewers to interact and alter the images onscreen in real time from a console they could purchase and install at home. ↩

44. To date, retrospectives of Davidovich's work have privileged different phases of his heterogeneous production. The earliest, curated by Rodrigo Alonso in Buenos Aires, concentrated on his video and television work, an emphasis revisited in the more exhaustive *Biting the Hand that Feeds You*, organized by Fito Rodríguez Bornaetxea for Artium in 2010. Subsequent gallery shows at Churner and Churner and Henrique Faria have reexamined his paintings and plans for urban interventions. Most recently, Julieta González's *Jaime Davidovich: Adventures of the Avant-Garde*, at Bronx Museum of the Arts in 2015, sought to balance all of the phases of the artist's career from his arrival in New York through the early 1990s. See Rodrigo Alonso, ed., *Jaime Davidovich: Video Works 1970–2000*, exh. cat. (Buenos Aires: The Phactory Gallery, 2004) and Fito Rodríguez Bornaetxea, ed., *Biting the Hand that Feeds You*, exh. cat., Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, Spain: Artium, D.L. 2010). ↩

# INTRODUCCIÓN

Esta conversación entre Jaime Davidovich y Daniel R. Quiles es el resultado de una sincera cooperación entre dos instituciones, la Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC) y el Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA). Fue un gran placer trabajar con Quiles y Davidovich en este volumen, el décimo en la serie Conversaciones/Conversations de la CPPC. Lamentablemente, Jaime Davidovich sucumbió a una grave enfermedad antes de su publicación, pero pudo ver y aprobar el diseño y, de hecho, hasta muy poco antes de su muerte, contribuyó en estrecha colaboración con el equipo; pues el proyecto era tan importante para él como para nosotros.

A lo largo de una carrera de seis décadas Davidovich se mantuvo a la vanguardia y, como él mismo asegura en su entrevista con Quiles, “. . . la vanguardia está conformada siempre por un grupo pequeño”. Ser parte de ese diminuto equipo, cuya enorme influencia a menudo se entiende solo en retrospectiva, puede resultar solitario. Pero como lo demostró con su entusiasmo al comprometerse en la creación de esta publicación, aun durante su enfermedad, fue un copartícipe consumado, que creó numerosas conexiones a través de sus invenciones colectivas en video arte y sus programas de televisión por cable y su don de amistad. Dedicamos este libro como un homenaje a su memoria.

ISLAA ayudó a auspiciar la exposición *Jaime Davidovich: Adventures of the Avant-Garde* [*Jaime Davidovich: Aventuras de la Vanguardia*] en el Bronx Museum en 2015. A partir de entonces, el aprecio y respeto que se desarrolló entre ISLAA y Davidovich llevó a que ISLAA fuera nombrado el receptáculo para los archivos, meticulosamente organizados, del artista –un importante recurso para investigadores–.

También era muy cercano a la CPPC; incluso en 2012 fue invitado de honor a una de las pequeñas reuniones estilo salón que la Colección organiza en Nueva York para discutir sobre arte contemporáneo.

ISLAA vio la necesidad de presentar una monografía dedicada a las brillantes y fundamentales contribuciones de Davidovich al video arte y al arte conceptual. Quiles, versado en la obra de este argentino y conocedor de la serie de publicaciones bilingües de la CPPC Conversaciones/Conversations, advirtió que Davidovich sería un protagonista apropiado para la serie. Planteó la posibilidad a ISLAA, que a su vez propuso con mucho entusiasmo a la CPPC su participación para producir el libro, con Quiles como interlocutor, y Pérez-Barreiro aceptó con gusto la invitación. No podía ser de otra manera dado que nuestras dos instituciones comparten un compromiso común de servir como catalizador para llevar a la luz a artistas poco representados.

Aunque lejos de haber estado en la oscuridad, la obra de Jaime Davidovich se resistió a la mercantilización y por lo tanto le dio al mercado pocas razones para promoverlo. No estaba en contra de la atención pues, como él mismo señala, “si hay un museo o mercado interesado, claro, ¿por qué no? Pero no me adapto al interés [. . .] estimo que la mejor obra que un artista puede hacer es cuando nadie lo conoce. Puedes hacer lo que quieras y no hay restricciones [. . .] y puedes tomar riesgos. . .” En efecto, actuó bajo sus propias reglas, lo cual le permitió la libertad de seguir sus intereses; pero quizás impidió que su trabajo fuera más ampliamente conocido, y hoy es fácil ver que hubiera merecido mayor atención crítica durante su vida. Sin embargo la red de alianzas que construyó con diversos medios de comunicación de masas echó a andar la posibilidad de que esa atención crezca, y esperamos que este volumen inspire futuras investigaciones y la reconsideración de su inspiradora trayectoria como artista visual.

Nos gustaría agradecer a todos aquellos involucrados en la producción de esta edición: y muy especialmente, al ingenioso,

maravilloso y profundamente extrañado Jaime Davidovich. Gracias a Daniel R. Quiles por su inteligente entrevista; a John Hanhardt por su perspicaz ensayo introductorio a este volumen; a Henrique Faria y Eugenia Sucre por su asistencia; y a las muchas personas que contribuyeron a este proyecto, incluyendo a Judith Henry; las hijas de Jaime y Judith, Carla Davidovich y Nina Litvak; al equipo de Lucia Marquand; Donna Wingate; Ileen Kohn; Mariana Barrera Pieck; Carrie Cooperider; María Esther Pino y Sara Meadows.

*Patricia Phelps de Cisneros*

*Colección Patricia Phelps de Cisneros*

*Ariel Aisiks*

*Institute for Studies on Latin American Art*



# DISLOCACIONES EXTRAÑAS: el arte de Jaime Davidovich

*La galería televisiva solo existe en una serie de transmisiones televisivas, lo que quiere decir que la galería televisiva es más o menos una institución mental, que solo se vuelve real en el momento de la transmisión por televisión.*

Gerry Schum, carta a Gene Youngblood, 1969<sup>1</sup>

*Hoy quiero fingir ser otra persona u otra cosa.*

Jaime Davidovich, “Bocetos coloreados a mano”,  
*Dr. Videovich, The Live! Show*<sup>2</sup>

Esta es una reflexión y una apreciación personal sobre el lugar singular de Jaime Davidovich en el mundo del arte contemporáneo en Nueva York<sup>3</sup>. Él tenía la visión de una nueva forma de televisión capaz de reflejar a la vanguardia. Yo lo visitaba a menudo en su apartamento en la calle Mercer de Nueva York, donde desarrollaba sus ideas. La década de 1970 fue una época de posibilidades, y a Davidovich le motivaba la creencia en el poder de una buena idea –una práctica de arte podía diseminarse por la televisión. Él no veía ninguna resistencia, solo posibilidades, así que lo busqué para escuchar sus ideas y su misión de incorporar a la comunidad artística que amaba al discurso de la televisión. La televisión fue parte de su conjunto de intereses, que iban desde Fluxus al diseño. Fluxus, que encarnaba el espíritu anarquista de su fundador George Maciunas, dio forma a la visión de Davidovich de lo que era posible, e influyó a muchos artistas durante este período de cambio extraordinario en la ciudad de Nueva York.

Su práctica artística acoge una variedad de medios, pero me enfocaré en sus Tape Projects [Proyectos de cinta] y en sus obras experimentales para televisión, los cuales él creía interconectados. Los proyectos de cinta fueron una intervención en el espacio público mediante la aplicación de cinta adhesiva sobre superficies arquitectónicas internas y externas. Esto representaba un acercamiento práctico a la demarcación del espacio, al llamar nuestra atención sobre sus formas y funciones. En cierto sentido, sus proyectos creados para la televisión por cable convirtieron al estudio televisivo en un espacio público también abierto a la exploración del espectador. Como señala Davidovich, “En 1975, escuché sobre este nuevo sistema que se había establecido en Nueva York llamado televisión por cable, y de inmediato me interesó. Recuerdo que ya había salido del cubo blanco, fuera del contexto del arte, al usar la cinta adhesiva para resaltar espacios, y de Wooster Enterprises, donde reorientábamos prácticas de venta de ‘anti arte’ para el consumo masivo. Ahora veía la oportunidad real de acceder a otra audiencia. . .” Hay un juego entre su aplicación de cinta adhesiva a superficies específicas, desde pasillos a pantallas de televisores, y el medio del video y la televisión en vivo, que llevó a cabo mediante su programación pública en la televisión por cable. Durante una presentación en la Biblioteca Fales de la New York University en 2016, Davidovich sostuvo en una mano una cinta de video de ½ pulgada y en la otra mano un rollo de cinta negra de embalar, y las equiparó;<sup>4</sup> una acción que hizo eco de su declaración en una entrevista anterior: “Para mí la cinta de video fue semejante a la cinta de embalar. El carrete sigue y sigue el sentido del tiempo. . . Empecé mi relación con el video a causa de la cinta”.<sup>5</sup>

Un entendimiento intuitivo y juguetón de lo *televisual* que invitaba a la innovación le permitió desplazar y modificar su estilo de producción televisiva de acuerdo con el tema. Desde la creación de la Artists’ Television Network [Canal de Televisión de los Artistas] y su

producción de *SoHo TV* [SoHo Television, 1977] hasta la creación de *The Live! Show* [*El show; en vivo!*], el cual fue lanzado en 1979 y operó hasta 1984 por Manhattan Cable Television, Davidovich trató a la televisión como un foro abierto para un tipo de arte íntimo y virtual capaz de proyectarse en el televisor del propio espectador. En pequeña escala, la televisión evoca el antecedente histórico del “closet drama”<sup>6</sup>, una tradición teatral de obras creadas no para la representación pública, sino para la lectura privada en una reunión íntima. La imagen en pantalla de Davidovich y sus mini-narrativas expresan un entendimiento profundo de la televisión, no solo como la “institución” de un medio masivo, sino como una forma íntima de arte visual que aparece y luego desaparece instantáneamente. La observación temprana de Gerry Schum sobre la presencia inmaterial de la televisión, citada en el primer epígrafe de este ensayo, encuentra su expresión más libre en la práctica televisiva de Davidovich y en su capacidad de reinventarse dentro del estudio y del espacio de la pantalla.

El video y la televisión desempeñaron un papel significativo al reformular el paisaje de la producción artística a lo largo del siglo XX tardío. Mediante las modalidades del cine, la televisión, el video y la creciente expansión de la cultura de los medios digitales hoy en día, la imagen en movimiento ha suscitado un enorme impacto sobre todas las formas de producción del arte, desde la literatura hasta la arquitectura. Estas mismas modalidades también han devenido en formas de arte. Davidovich entendió el creciente potencial del video y la televisión en el mundo del arte como también en la vida pública y privada. Sin embargo, en vez de usar la televisión de la manera como estaba codificada en una red de canales, Davidovich inventó un acercamiento nuevo que anticipaba las redes interconectadas del universo virtual de hoy, en el cual los videos de YouTube y las improvisaciones satíricas, performances y opiniones indignantes se propagan ante millones de espectadores. La gama de programas realizados por Davidovich sobrepasa

en esta historia como un logro extraordinario en el mundo del arte del siglo XX tardío.<sup>7</sup>

La vida temprana de Davidovich en Argentina dio carácter a su autopercepción como un forastero hasta en su propia patria, pero como forastero críticamente consciente de las fuerzas que afectaban el clima político, social y cultural de su época. Como solía decir Nam June Paik, son aquellos venidos de fuera, instalados en Estados Unidos, quienes inspiran y alteran nuestro paisaje cívico y cultural. La perspectiva de Davidovich como foráneo, su identidad como argentino y lo que le atraía de la cultura de los Estados Unidos lo condujeron a un acercamiento distinto a la producción artística. Su entendimiento de las vanguardias, incluso Fluxus, y su comprensión del extraordinario poder de la cultura popular crearon una sensibilidad particular que modeló su arte público. Los proyectos de cinta adhesiva son emblemas de su capacidad de innovación. Al articular una experiencia de arte público que partió del cubo blanco para mudarse a espacios arquitectónicos públicos y privados, encarnó la idea ya común y corriente de la “intervención” como práctica artística. Los proyectos de cinta resaltan el espacio mediante la aplicación de bandas de cinta adhesiva que revisten y alteran nuestro reconocimiento de estructuras cotidianas –entramados de suelos, carteleras, ventanas, pasillos y escaleras– que conforman nuestra vida diaria. En el video *Blue/Red/Yellow* [*Azul/rojo/amarillo*, 1974], aplica tiras de cinta en colores primarios sobre la superficie de pantallas de televisores que están llenas de nada, solo la “nieve” del ruido electrónico alterado, esa superficie tan ubicua de la cultura de los medios masivos. Al tapar las pantallas, Davidovich reconoce el potencial de la televisión como medio artístico, un lugar que él podría ocupar y transformar.

La transformación de lo que graba la cámara y cómo se enmarca en el monitor conforman el video *Baseboard* [*Rodapié*, 1975]. Aquí, los zócalos de una habitación fueron grabados en cinta de video y vistos en

un monitor, colocado en el suelo para crear una tensión entre este detalle arquitectónico y cómo y dónde lo vemos representado en el monitor. Añadiría que su programa *The Live! Show* desempeñó un papel parecido, porque desplazó y dio un vuelco a la programación televisiva comercial. Davidovich nos advierte de esta tensión y en el proceso hace que la televisión parezca extrañamente dislocada de sí misma.

El estilo de la televisión que realizó es tanto una muestra de la época en el que fue creado, como también una mirada hacia lo que este medio masivo llegaría a ser. El concepto de “esfera pública” adoptó un nuevo significado en las décadas de 1960 y 1970, mientras la televisión se convertía en una manera de moldear la percepción y la representación de la vida diaria. Sus programas de *SoHo TV* y *The Live! Show* dieron vuelta a la televisión mientras Davidovich invirtió los medios de producción y devolvió a los espectadores una reflexión lúdica sobre la práctica artística. Su “agente principal” en la pantalla fue un personaje ficticio creado por él, Dr. Videovich, un psicoanalista argentino especializado en “terapia televisiva”. Creó una televisión interactiva que reflejó el artificio, la ilusión de lo que veía, a su audiencia. Las producciones representaban una mezcla distintiva del espíritu juguetero de Fluxus junto con un tratamiento conceptual riguroso del proceso: Fluxus reunido con el proyecto de cintas en la televisión. El resultado fue una aventura brillante que mostró las dislocaciones maravillosamente extrañas que sucedieron en el estudio televisivo y se desplegaron en el televisor de la casa del espectador. Estas dislocaciones extrañas ocurrieron como resultado de la determinación de Davidovich a seguir un camino: su propia creación. Mientras Davidovich y sus proyectos de televisión por cable y cinta de video son parte de la historia de cómo los artistas transformaron al medio electrónico del video y la institución de la televisión como forma de arte contemporáneo, no fue identificado como parte del mundo de los video artistas de los TV Labs [Laboratorios de TV], que florecieron en los 1970. Eso no quiere decir que no haya

tenido una influencia sobre estos artistas. Es fácil ver como *The Live! Show* puede haber inspirado las obras de transmisión en vivo por satélite global de Nam June Paik, tales como *Good Morning, Mr. Orwell* [*Buenos días, Sr. Orwell*, 1984], en las cuales el elemento del azar, las interrupciones naturales de la transmisión, las travesuras del estudio, la conexión entre sitios distintos, los invitados especiales, se conjugan en el uso anárquico de la televisión por parte de Paik.

Davidovich también compartió con Paik un sentido de optimismo, y yo siempre admiré ese ánimo y la pasión que expresaba por lo que hacía y lo que creía. Recuerdo una reunión importante en University of Iowa en 1982 sobre “El artista y la televisión”, en donde se discutían y apoyaban las posibilidades de acceso de artistas a la televisión. Todavía recuerdo la voz optimista de Davidovich y su creencia apasionada en el espíritu independiente del artista.

Moviéndose entre lugares y creando invenciones sobre la base de lo que observaba y experimentaba, se acercó al arte y la televisión como un *bricoleur* [todero] y al mismo tiempo un catalizador de cambios. Cuando fui curador en el Whitney Museum of American Art y trabajaba en expandir la programación fílmica para incluir el video, Davidovich organizó una reunión de video artistas para que yo los pudiera conocer. El año fue 1975, y el lugar fue su apartamento en la calle Wooster. Asistieron Bill Beirne, Francesc Torres, Rita Myers y Davidovich. Todos eran sus amigos, y él los juntó para conocerme. Fue una reunión informal, por la tarde, pero una oportunidad seria para que pudieran mostrarme sus obras y discutir sus ideas conmigo. Esto me impresionó enormemente. El video de Davidovich ya estaba en exhibición al año siguiente en el Whitney Museum, y sus compañeros fueron incluidos en el programa de exposiciones del museo y todos se hicieron buenos amigos. Fue un ejemplo importante de lo esencial que era –y es– visitar los estudios de los artistas y escuchar y ver de primera mano sus ideas y experiencias artísticas.

Con un acercamiento ecléctico y abierto que entabló una conversación con una variedad de prácticas artísticas, el interés de Davidovich no se enfocó solo en el arte del video ni consistió en una aproximación a una escuela en particular. Su programa de televisión fue similar a los espacios alternativos, tan importantes para la comunidad artística de Nueva York –incluso Franklin Furnace, The Kitchen, 112 Greene Street, y los Anthology Film Archives–, cada uno de los cuales entabló un diálogo distintivo con los artistas. No se trataba del mercado, ni del comercio, sino de la creación de espacios abiertos a la expresión visionaria y libre. Esto es evidente en *SoHo Television* y *The Live! Show* que se distinguen de la experiencia de otras iniciativas por cable que, aunque fueran muy útiles e importantes, tenían agendas políticas y culturales específicas. Dr. Videovich fue, como he mencionado, el doble mágico de Davidovich, la persona que se disfrazaba de un televisor, conducía entrevistas al aire y actuaba como promotor de sus productos televisivos. La belleza de este álgico alter ego para Davidovich fue que Dr. Videovich podía convertirse en cualquier cantidad de personajes. Una verdadera invención de Fluxus, Dr. Videovich podía analizar tanto al televisor como al espectador. Uno de los rasgos llamativos de su programa fue que él no se preocupaba por complacer a la audiencia. Quería complacerse a sí mismo y satisfacer su intención de rehacer la televisión al ubicarse a sí mismo dentro de su escenario inventado. Davidovich creó un sentido asombroso tanto de compromiso como de indiferencia, lo que podemos percibir en sus entrevistas en vivo, en las cuales una chispa de anticipación en su rostro sugiere que podía ocurrir lo inesperado. Su voz tenía una calidad irónica, modulada por las cadencias de su Argentina natal, a diferencia del inglés estándar que se escuchaba en la radio y la programación y anuncios televisivos convencionales. Él creó una atmósfera de imprevisibilidad, como cuando contestó la llamada telefónica de un “espectador” y miró distraídamente al receptor, evocando en el proceso el afecto de los que lo veían, quienes

esperaban que él encontrara la manera de cruzar el escenario hacia su próximo encuentro. Otra escena memorable incluye su demostración de cómo se aplicaba pintura sobre terciopelo, en la cual habló con una determinación que expresaba el sentido de que aquello era realmente bueno, válido e interesante, mientras lo que veíamos, de hecho, no era más que un desastre. Esa parodia de la experiencia en pantalla y la moda del mundo del arte es también una declaración sobre la naturaleza contradictoria de la falsa conciencia producida por los medios de comunicación masivos. Davidovich perforó esa burbuja con perspicacia irónica y un entendimiento diestro del medio en el que trabajaba. En sus intervenciones reconoció los orígenes juguetones de la televisión al mencionar en su propio show, productos y programas tales como *Winky Dink and You* [*Winky Dink y tú*], un programa de televisión interactivo hecho para niños en los 1950. Los padres podían comprar un kit que incluía una hoja de plástico transparente, la cual se colocaba en la pantalla del televisor, que permitía a los niños usar sus crayones para “completar” el argumento de los dibujos animados. Davidovich y Judith Henry [su colaboradora] insertaron su propia trama secundaria de mercancía en su programa, que jugaba brillantemente con la cultura material que la televisión creó mediante la publicidad.

Hay una maravillosa armonía en los proyectos de arte de Davidovich. La cinta aplicada a superficies mantiene su lugar mediante la lógica del marco que la cinta delimita y llena. Sucede lo mismo con sus programas de televisión, en los que el espíritu anarquista es inherente al marco del televisor. Sabemos que cada programa terminará, pero no estamos seguros de cómo. Esto es televisión en vivo, tal y como únicamente podría ser en manos de Davidovich.

Recientemente he revisitado los programas de televisión y cintas de Davidovich, y he destacado dos piezas. Una es *3 Mercer Street* [*Calle Mercer no. 3, 1975*], una pieza muda de 30 minutos, en blanco y negro, que fue rodada en la galería de Ronald Feldman ubicada en 3 Mercer



Street y fue estructurada como una grabación en panorámica de 360 grados en rotación continua. La cámara era movida ininterrumpidamente sobre un trípode, volviendo continuamente a escenas cotidianas, excepto cuando pasa por delante del artista de performance Stuart Sherman mientras ejecuta uno de sus performances sobre una mesa.



*3 Mercer Street*, 1975, fotograma. [Más ►](#)

A lo largo del tiempo de proyección, Sherman va y viene, aparece y desaparece. Es una expresión perfecta de los incidentes que pasamos por alto, visibles e invisibles, en el tiempo y el espacio. Aquí el formalismo del cine estructural, el rigor conceptual de las piezas de cinta y los

espectáculos improvisados de los performances de Fluxus se desarrollan simultáneamente. La otra cinta de video ejemplar se titula *Outreach: The Changing Role of the Art Museum* [*Alcance: el cambiante papel del museo de arte*, 1978], con actuación del crítico Gregory Battcock en el papel de un imperturbable conocedor de vino y anfitrión de una conversación entre profesionales de museo, entre ellos Marcia Tucker, entonces directora del New Museum.



*Outreach: The Changing Role of the Art Museum* [*Alcance: el cambiante papel del museo de arte*], 1978, fotograma. [Más ►](#)

Un florero estratégicamente ubicado oculta la cara de uno de los invitados, y la “discusión del panel” deviene en un festival de chismes despreocupados sobre las tiendas de museos, qué vende mejor y cómo

atraer al público. Producida por Davidovich y dirigida por Steve Lawrence, es perfecta en la manera en que intenta mantener la compostura que al mismo tiempo todo está fuera del control. Con ella, manifiesta la crítica profética de un mundo del arte que corre precipitadamente hacia el consumismo.

Como comenta Davidovich en la conclusión de la conversación registrada en este volumen, “soy un artista argentino que trabaja en Nueva York, en el contexto de un mundo y de ideas internacionales. Eso es lo que soy, y es lo que seré hasta que me muera”. Sus palabras capturan el lenguaje del bricoleur que está orgulloso de sus orígenes culturales pero que se mantiene determinantemente abierto a nuevos contextos, lugares y culturas. Es el genio, la determinación y la imaginación de Davidovich combinados para crear una obra extraordinaria y una contribución única a la historia del arte.

*John G. Hanhardt*

1. Ursula Schum-Wevers and Gerry Schum, *Land Art: Fernsehgalerie Gerry Schum*, TV Alemania, Canal I, abril de 1969 (2a ed., Hannover: Hartwig Popp, 1970), p. 4–5. ↩
2. Jaime Davidovich, *The Live! Show “Hand-colored Sketches”*, Nueva York: The American Museum of the Moving Image, catálogo de exhibición, 1989, exh. cat., s. pág. ↩
3. Esta entrevista de Daniel R. Quiles a Davidovich es un documento fascinante y ofrece información extensiva sobre la vida y carrera de Davidovich. Recomendaría también los ensayos y documentación contenidos en el catálogo de exhibición *Biting the Hand that Feeds You*, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, Álava, España: Artium, D.L., 2010). ↩
4. Este hecho me fue relatado por Rebecca Cleman. Para un ensayo revelador sobre el proyecto de cinta de Davidovich, ver “Surfaces, Spaces, and Electronic Asceticism. The Tape Projects” [Superficies, espacios y asceticismo electrónico. Los proyectos de cinta adhesiva] de Rodrigo Alonso en *Biting the Hand that Feeds You*, p. 25–36. ↩
5. Kathleen MacQueen, “In Sight/In Mind: 3 Artists Discuss Surface” [A la vista/en mente: 3 artistas discuten la superficie], 4 de junio de 2015, <http://shiftingconnections.com/2015/06/04/in->

[sight-in-mind-3-artists-discuss-surface/](#). ↩

6. Ver Nick Salvato, *Uncloseting Drama: American Modernism and Queer Performance*, [Sacando el drama del clóset: el modernismo americano y el performance queer] (New Haven: Yale University Press, 2010). ↩

7. Leah Churner ha escrito unos ensayos excelentes sobre Jaime Davidovich y la televisión de acceso público. Ver “Television Therapy: Jaime Davidovich and Manhattan Cable Access” [Terapia televisiva: Jaime Davidovich y Manhattan Cable Access], en *Biting the Hand that Feeds You*, p. 65–81. ↩

# ARTE NUEVO

## Buenos Aires, 1936–1960

---

DANIEL R. QUILES

A mí me parece que tiene sentido empezar por el principio, ¿dónde y cuándo naciste?

---

JAIME DAVIDOVICH

Nací en 1936 en Buenos Aires, pero en realidad yo diría que mi historia empieza en 1944. Cuando tenía ocho años contraí fiebre reumática, una enfermedad infecciosa muy grave que afecta al corazón. En aquel entonces no había cura, fue antes de que se inventaran los antibióticos. Yo tenía que pasar mucho tiempo recostado pues mi corazón no estaba funcionando bien. No podía ir a la escuela ni realizar ninguna de las actividades que un niño de mi edad normalmente haría. Así que, como permanecía en cama la mayor parte del tiempo, mis padres me llevaron papel y lápices de colores y comencé a dibujar y a hacer arte. Como resultado empecé a pintar desde temprana edad.

A los doce años inicié mis estudios con mi primo, Simón Feldman, quien era artista. Él es muy conocido en Argentina actualmente porque creó la licenciatura de cinematografía en la Universidad de Buenos Aires. Él era pintor, y acababa de pasar dos o tres años en París. En aquel entonces, en 1948, muchos argentinos iban allá a aprender las ideas cubistas con André Lhote, antes de volver a Argentina y desarrollar su carrera. Simón fue el primero en hacer que me interesara en “arte contemporáneo”, es decir en Picasso, Matisse, Cézanne, los cubistas... Los artistas sobre quienes aprendes en París. Estudié con él uno o dos años quizás, y después continué con un cubista húngaro, llamado Aurel Kessler, un par de años más. Luego me involucré en algunas *peñas*, grupos de artistas

que se reunían una o dos veces por semana para intercambiar ideas y opiniones. A los catorce años, en 1950, presenté mi primera exposición con ellos. Aún tengo piezas de ese periodo. Me influyeron algunos de los tachistas que en ese entonces trabajaban en Francia, como Pierre Soulages.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Qué recuerdas de los comienzos de la televisión en Argentina?

---

<sup>JD</sup> En aquel entonces los televisores eran caros y difíciles de conseguir. No era como hoy, que vas a una tienda y puedes elegir entre miles de modelos. Era muy caro. Si tenías un televisor, todos tus vecinos y tu familia iban a tu casa a verlo. Nosotros fuimos la primera familia en nuestra calle en tener uno. Vivíamos en un apartamento pequeño y el televisor estaba instalado en lo alto, como en un altar –lo colocábamos encima de un armario en donde mi madre guardaba la vajilla–.



Sala de la familia Davidovich con su primera televisión, Buenos Aires, c. 1963. [Más ►](#)

Era el centro de todas nuestras actividades. Nos sentábamos en una mesa de comedor grande, mirando fijamente al televisor. Tengo un recuerdo muy claro de eso. Los domingos por la tarde el departamento se llenaba de gente viendo un partido de fútbol. Prendíamos el televisor al comienzo de la transmisión a las seis de la tarde hasta el final, que era alrededor de la medianoche. Estaba siempre encendido pues no queríamos perdernos de nada.

---

<sup>DRQ</sup> La segunda toma de posesión del presidente Juan Domingo Perón se televisó por el canal 7, el 9 de junio de 1952, cuando aquella estación tenía menos de un año de haber comenzado. Fue uno de

los primeros eventos de tal envergadura que se transmitió por televisión.<sup>1</sup>

<sup>JD</sup> Sí, también vi el cortejo fúnebre de Evita.<sup>2</sup> Tras la muerte de Evita, el gobierno detendría, cada noche, la emisión de las noticias para decir: “Son las 8:25 p.m., la hora en que Eva Perón pasó a la inmortalidad”. Cada transmisión iniciaba con la bandera de Argentina y, si mi memoria no me falla, la *Marcha peronista*.



*Evita: A Video Scrapbook* [*Evita: Un álbum de recortes de video*], 1984, fotograma. [Más ►](#)



En ese momento aprobaron una ley que permitía al presidente tomar ENTel [Empresa Nacional de Telecomunicaciones] para dirigirse a la nación. Todas las estaciones formaban parte de esto.

---

DRQ ¿Entonces había control centralizado de los medios de comunicación?

---

JD Sí.

---

DRQ ¿Cuál era la afiliación política de tu familia?

---

JD Mis padres eran anti-peronistas, pero en ese entonces debías quedarte callado. No había riesgo de persecución o de desaparición, pero podías tener ciertos inconvenientes sutiles. Yo cursaba mi primer año de la preparatoria y para ser parte de la Unión de Estudiantes, UES, tenías que afiliarte al Partido Peronista. Si eras miembro obtenías muchos beneficios, como ser elegido preceptor automáticamente, con la función de mantener el aula bajo control antes

de que entrara el profesor, tomar asistencia, decidir quién podría jugar o hacer viajes especiales. La organización de padres en ese entonces le daba al preceptor comida, como croissants, cuando estaban en el colegio. Si no eras miembro de UES no te pegaban ni te metían a la cárcel, solamente no contabas con estatus privilegiado. Se afiliaban a UES porque querían todos estos beneficios.

Había mucha corrupción. Si viajabas al extranjero, al regresar tenías que colocar cincuenta dólares en tu pasaporte. Todo era así. Si querías sacar una identificación y conocías a alguien dentro de la estación de policía, podías pagar y sacarla inmediatamente. Si no pagabas, debías esperar por días en largas filas. Ese era el sistema. Era

importante tener conexiones, lo aceptabas como un estilo de vida. Y cuando los peronistas convocaban a una manifestación, quería decir que todos –la UES, los trabajadores– tenían que asistir. Era parte del trato. Cada par de cuadras había una rama del partido. De acuerdo a los rumores, estas ramas tenían gente que iba de casa en casa para asegurarse de que hubiera un retrato de Perón o de Evita en la sala de estar.

---

DRQ ¿Tus padres tenían uno de esos retratos, solo para mantener las apariencias?

---

JD No. Ellos solo decían que no hablaban de política en público, en espacios públicos, cafés o restaurantes. Solo hablabas de estos temas con amigos muy cercanos, en casa.

---

DRQ ¿Tu familia era judía?

---

JD Sí. Había cierto antisemitismo, pero no del tipo que haría que te golpearan. En aquella época, después de la Segunda Guerra Mundial, llegaron muchos inmigrantes europeos. La gente pagaba para obtener la residencia, obtener pasaportes. Era parte del sistema. Perón y otros simpatizaban con el régimen nazi. Recuerdo que cuando era niño vivíamos a cinco cuadras de una de las tiendas más reconocidas de artículos de arte en Buenos Aires, cuyos dueños eran alemanes. Durante la guerra, en una ocasión fui y vi una bandera nazi enorme; nadie dijo nada. En casa te decían que no te involucraras en ninguna conversación. “Haz lo tuyo y ya”.

Sin embargo, debo decir que fue una época de mucha prosperidad porque a todo el mundo le iba bien. En Europa se morían de hambre. Nosotros teníamos agricultura, ganadería, teatro boyante y una vida nocturna. Nos apoyaba la Fundación Eva

Perón. Podías ir ahí y comprar aceite de oliva o arroz por una tercera parte de lo que costaba en la tienda. Los niños iban de vacaciones en viajes especialmente organizados por la Fundación. Eso era positivo, y lo positivo era cierto. Esto hace que todo sea muy complicado. Los trabajadores contaban con vacaciones pagadas y un mes de salario al final del año para que pudieran ir de vacaciones o adquirir una casa propia. Me refiero al primer periodo de Perón, entre 1946 y 1952. En el segundo, aparecieron los problemas. En 1952, después de que Evita muriera, aquello se fue al diablo, y luego vino la revolución.

---

DRQ ¿Cuáles son tus recuerdos del periodo inmediato después de Perón, de la llamada Revolución Libertadora?

---

JD En el año 1955, Argentina se abrió a la economía global y comenzamos a recibir revistas del mundo. Recuerdo que había una galería pequeña, la Alcora, en el área de la calle Florida, que cortaba reproducciones de obras de arte de las revistas y las vendía, revistas como Cimaise, Cahiers d'Art y Art d'aujourd'hui. Eran de Francia, no de Estados Unidos. Esto fue antes de Artforum. Íbamos y comprábamos reproducciones porque no teníamos otro contacto con las tendencias internacionales ni con las obras en vivo.

---

DRQ ¿Las reproducciones eran en blanco y negro?

---

JD A veces a color, esas eran más caras.

---

DRQ ¿Cuál era tu conocimiento de los movimientos de abstracción argentinos de posguerra, como Arte-Concreto Invención de Tomás Maldonado o el grupo Madí?

---

<sup>JD</sup> Para 1955 Maldonado ya se había ido a Alemania a trabajar con Max Bill. Conocía al grupo Madí, tenía algunos amigos como Eduardo Mac Entyre y Rogelio Polesello, que estaban relacionados con ellos y que más tarde se hicieron parte de la Asociación Arte Nuevo.<sup>3</sup>

---

<sup>DRQ</sup> Siempre me ha interesado la escultura y pintura de Polesello inspirada en el Op Art.

---

<sup>JD</sup> Me interesaba menos el enfoque constructivista que el arte más atmosférico, fluido, abierto; que pudiera abarcar grandes espacios. En octubre de 1956 tuve mi primera exposición individual en la galería Alcora.

EXPOSICION

DAVIDOVICH

PINTURAS Y DIBUJOS

16 AL 31 DE OCTUBRE DE 1956



"ALCORA"  
GALERIA DE ARTE

FLORIDA 753

LOCAL F 16

BUENOS AIRES

De ahí en adelante no estudié más y comencé a hacer mi propio trabajo y a dejar atrás la influencia de André Lhote. En 1956 recibí una beca para ir a Río de Janeiro y ahí visité el Museu Nacional de Belas Artes.



Davidovich en el Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brazil, 1956. [Más ►](#)

Literalmente enloquecí; no podía creerlo. Fue el contacto inicial con los abstraccionistas modernos, mi primer acercamiento a Mark Rothko, Karel Appel, Jackson Pollock, Robert Motherwell. Me dije: “Dios mío, esto es lo que me interesa”. Apenas volví a Buenos Aires hice una exposición en la Galería van Riel.

---

DRQ ¿Tu segunda exposición individual?

---

JD Así es. Después de esa tendría otra en la Galería Lirolay. Me convertí en parte de lo que llamarían “la vanguardia” –miembro de

la Asociación Arte Nuevo y la Asociación de Arte No Figurativo—.

**agrupación**

AEBI HANS  
BANDES GORLERO RAMON  
BLUMENCWEIG INES  
DAVIDOWICH JAIME  
ESPAGNOL ROSA  
GAETA JUAN  
GAETA PEDRO  
GIOIA CESAR  
GONDLER MINA

desde el 11 al 25 de julio

**arte nuevo**

GRECO ALBERTO  
IONESCO GINA  
JUAREZ LIDIA  
LOPEZ ANAYA JORGE  
MATTIELLO ROBERTO  
NOVOA JOSE  
PUCCIARELLI MARIO  
SOLARI PARRAVICINI BENJAMIN  
SVANASCINI OSVALDO  
TARASIDO ELENA  
VIDAL MIGUEL  
VILLA OLGA  
ZAVATTARO VELIA

**1960**



Podríamos decir que aquella fue mi primera etapa, la cual continuó hasta 1957. Participé en muchas exposiciones colectivas, conocí el trabajo de Yves Klein y del grupo Gutai, de artistas internacionales como estos. Y me hice amigo de Alberto Greco a su regreso de Europa, quien, en 1959, hacía pinturas informalistas. Participamos en la Asociación de Arte No Figurativo.<sup>4</sup> Fui muy activo con Greco.

En ese momento estaba produciendo lo que llamo *Pizarrones negros*, pinturas de gran formato hechas con estopa cubiertas en negro, con una o dos líneas horizontales que sugieren un paisaje.



Público en frente de *Pizarrones negros*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, c.

1962 [Más ►](#)

Fueron en parte una respuesta a Alberto Burri, quien experimentaba quemando estopa y explorando superficies y el

color. Estos pizarrones fueron incluidos en la primera exposición internacional en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Cuando se inauguró, se hizo con una exposición internacional que presentó a Willem de Kooning y otros nombres importantes de la vanguardia de aquel momento (había también muchos argentinos). Rafael Squirru era el director y fundador, y mi obra fue incluida en varias muestras que ocurrieron ahí. Greco y yo mostramos en una misma sala: yo expuse mis *Pizarrones negros*, y, junto a ellos, Greco expuso un trapo que uno usaba para limpiar el piso. La titulé *Trapo de piso*, un cuadrado de trapo reciclado, basura.

---

DRQ ¿Pintó sobre él?

---

JD No. No era una pintura, fue una interpretación de un *readymade* estilo Duchamp.

---

DRQ Con frecuencia te refieres a Lucio Fontana como un punto de referencia importante para ti.

---

JD Sí.

---

DRQ ¿Cuándo fue la primera vez que experimentaste un acercamiento al mono-cromatismo?

---

JD En Buenos Aires, en 1956, el grupo Espacialistas hizo una exposición en la Galería Bonino. Yo ya conocía los experimentos de Yves Klein con azul y oro y a Kazimir Malevich, mucho antes de que él fuera referente común. Yo estaba fascinado con una idea suya, el “alogismo”, que él desarrolló antes de que se volviera abstracto. La idea es combinar dos cosas que no tienen relación lógica la una con la otra. Por ejemplo, él creaba una composición

cubista en la cual podía reconocerse un violín, y encima colocaba una vaca completamente realista. Juntos, estos dos elementos no eran “ilógicos”, eran *a*-lógicos, fuera de la lógica, producían algo nuevo. Francis Picabia estaba interesado en esta idea también.

---

DRQ Parece que asimilabas nociones de experimentos tanto de la vanguardia de preguerra como de posguerra. ¿Tuviste oportunidad de visitar París durante los años de la Asociación Arte Nuevo?

---

JD No.

---

DRQ ¿O sea que tu conocimiento del *Nouveau Realisme*, Nuevas Tendencias y otros movimientos como Neo-Dada, en Europa y en los Estados Unidos de finales de los cincuenta, venía primordialmente de las reproducciones en revistas internacionales de arte?

---

JD De las reproducciones, sí.

---

DRQ Aparentemente, en un momento, Klein representaba la obra de Greco en París.<sup>5</sup>

---

JD Sí. Greco, él logró eso. Tienes que poner todo en contexto. Yo tenía familia y otras responsabilidades, no tenía el dinero. No podía irme a París así nada más.

---

DRQ Pero, de acuerdo con lo que dices, la información no se limitaba a quienes tenían el privilegio de viajar. Me has convencido de que la Asociación Arte Nuevo permanece desatendida por los académicos, particularmente en términos de la transición entre la Abstracción geométrica y el Informalismo.

---

<sup>JD</sup> Fue un periodo muy interesante, antes del Di Tella.<sup>6</sup> El Di Tella fue importante, y yo respeto y entiendo su trascendencia. El periodo entre la Revolución Libertadora en 1955 y 1963, hizo, sin embargo, que el Di Tella fuera posible. Tienes que considerar a los artistas, lo que hacíamos ahí, lo que pensábamos. Hablamos de artistas que, a finales de la década de los cincuenta, estaban al tanto del grupo Zero. Esto era de avanzada. Recuerdo que en 1961, el crítico Aldo Pellegrini regresó de Nueva York y comenzó a discutir una obra interesante de los artistas Pop, que habían tomado elementos de la cultura popular y los descontextualizaban para mostrarlos en una galería. La gente viajaba y traía consigo noticias de regreso, y esto fue en 1961, 1962. Todos los del Di Tella tenían un marco de referencia que data de 1961. Las ideas posteriores se originaron en un periodo temprano. Lo recuerdo como una gran transformación; así como, para mí, haber ido a Río fue un cambio importante. Cuando volví a Buenos Aires, le decía a la gente: “¿Cómo es posible que Río tenga a [Mark] Rothko, Picasso, Jackson Pollock, [Alberto] Burri y a [Lucio] Fontana en sus colecciones, y nosotros no tengamos nada?”. No estábamos expuestos a las obras, solo a las reproducciones.

1. El canal 7 comenzó a transmitir oficialmente el 17 de octubre de 1951. ↩

2. “Evita” es el nombre popular con que se conoce a María Eva Duarte de Perón, primera dama de Argentina. El cortejo fúnebre fue televisado el 9 de agosto de 1952. ↩

3. El artista Carmelo Arden Quin y el crítico Aldo Pellegrini fundaron la Asociación Arte Nuevo en 1955, una organización que abarcaba varios grupos de abstracción en Argentina. La Asociación presentó su primer Salón ese año, en la Galería van Riel en Buenos Aires y continuó auspiciando exposiciones colectivas hasta principios de la década de los sesenta, incorporando en el camino a grupos como el Informalista. Véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001). ↩

4. La complejidad de las afiliaciones de vanguardia en Buenos Aires en ese momento es ilustrada en el catálogo *Exposición de arte no figurativo*, de la muestra homónima realizada en el estudio del pintor Raúl Lozza, que incluye a Davidovich como miembro de Arte Nuevo y a Greco dentro del grupo Informalista. Véase *Exposición de arte no figurativo*, exh. cat. (Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1960), ICAA Documento 762859, en línea en <http://icaadocs.mfah.org>. ↵

5. Véase Jorge López Anaya, “Alberto Greco: The Legend of an Artist and the Poetics of Chaos”, *ArtNexus* 88, no. 42 (Nov 2001–Jan 2002): p. 68–73. ↵

6. Fundado por la familia empresarial Di Tella en 1958, el Instituto Torcuato Di Tella fue diseñado para facilitar la producción intelectual multidisciplinaria y para el intercambio internacional en campos tales como economía, música, teatro y artes visuales. Sus Centros de Artes Visuales y de Experimentación Audiovisual, situados en la calle Florida de 1963 hasta la clausura del instituto en 1970, fueron plataformas cruciales para el desarrollo del arte a lo largo de la década. Véase John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985) y Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*. ↵

# ESCUELA DE ARTE

## Bahía Blanca, 1960–1962

---

<sup>JD</sup> En 1960 me fui de Buenos Aires. Arturo Frondizi, a cargo del poder en ese momento, fue un presidente progresista. Su gran ambición era desarrollar la industria petrolera. Decía: “El petróleo es nuestro, pero tenemos que invertir en él”. Así que le interesaba abrir las puertas a ideas extranjeras que ayudaran al país a unirse al siglo veinte. En contraste, las ideas de Perón rechazaban la inversión extranjera y el dólar. Para él estábamos en la “tercera posición”: ni la Unión Soviética ni Estados Unidos. Frondizi quería involucrarse en proyectos ambiciosos de avanzada, como presas y puentes.

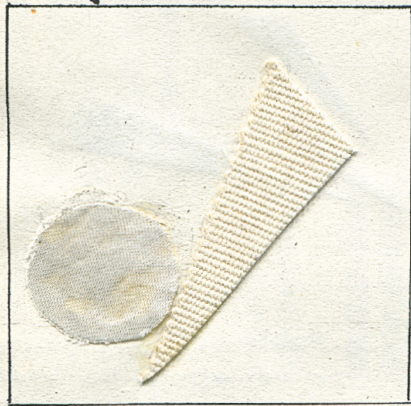
Frondizi instaló en la provincia de Buenos Aires a un gobernador muy progresista, quien a su vez designó a un ministro de cultura progresista, Luis di Paola. Di Paola quería cambiar el currículum de las escuelas de artes visuales en ciudades de provincia como Bahía Blanca y La Plata. Si tú querías ser artista, estudiabas en esas escuelas. En 1960, la educación artística en Argentina seguía siendo tradicional. El primer año copiabas modelos de yeso (esa era la clase de dibujo), después pintabas modelos en vivo para la clase de pintura, y un historiador del arte te enseñaba Historia del arte, y así. . . Di Paola quería un programa completamente nuevo para las artes visuales. Se acercó a mí y me dijo que quería darme trabajo como supervisor de las escuelas de arte. Viviría en Bahía Blanca y daría clases ahí. En aquel momento yo tenía 24 años. Así que llegué con un programa original basado en ideas constructivistas. Todavía tengo los cuadernos con las notas para mis clases.

Lámina N°

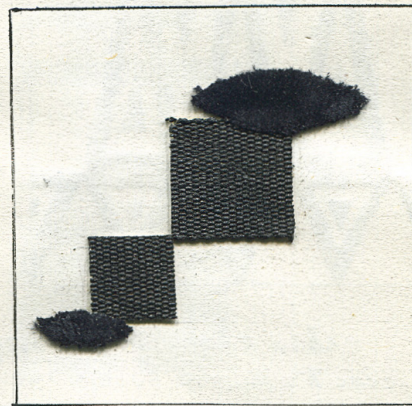
# TEXTURA

TEXTURA VISUAL (Opaco-Brillante)      TEXTURA TACTIL (Aspero - Suave)

(Cartulina blanca 19x19)



Con igual material -  
Con dos formas en contraste

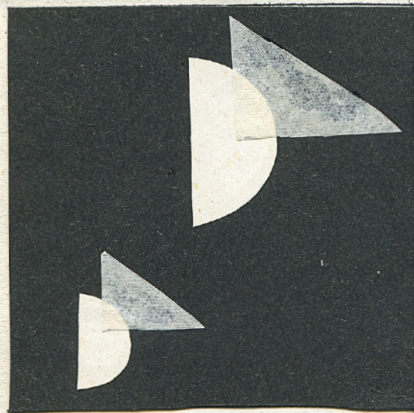


Con dos formas en contraste  
Distinto material.

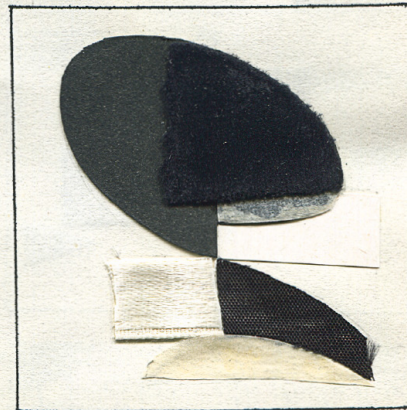
Lámina N°

Con dos formas superpuestas  
crear un ritmo

Con varias formas superpuestas  
crear una composición libre



Mismo material - Igual color -  
Distinta textura -

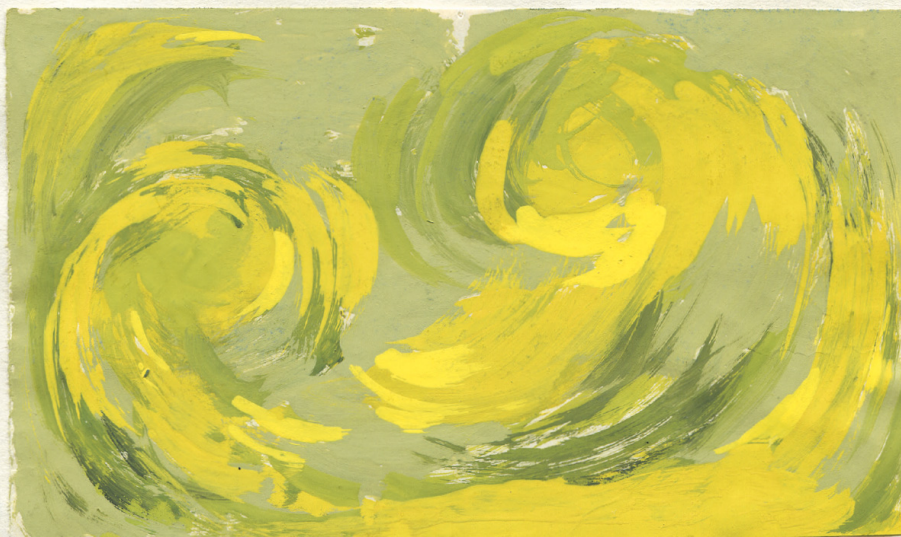


Distinto material -  
Blanco y negro .

Lámina N° TACHISMO - Paleta Dada  
Dos fríos y un cálido



Lámina N° TACHISMO - Colores Análogos





DRQ ¿A qué te referes con "constructivista" exactamente?

---

JD Bueno, a todas las cosas sobre las que sabía: Malevich, *De lo espiritual en el arte* de Kandisky, Paul Klee, ...

---

DRQ Incluiste elementos de la pedagogía de la Bauhaus, que se origina en la década de los veinte cuando la abstracción empezó a enseñarse.

---

JD Sí, por supuesto.

---

DRQ ¿Cuántos años tenían los estudiantes?

---

JD Quizás diecisiete o dieciocho. Y no olvides, allá, en Bahía Blanca, en 1960, hacíamos tachismo y obras monocromáticas.

---

DRQ Entonces te dejaban enseñar lo que, en ese entonces, era arte absolutamente contemporáneo.

---

JD Así es. Por órdenes del ministro de cultura. Él fue muy, muy adelantado a su época. Estos chicos nunca habían escuchado hablar de Malevich o de Paul Klee, o de ningún artista clave.

---

DRQ Parece que lo que hacías, en ese momento, era crear reproducciones monocromáticas. Los principios de la Bauhaus mezclados con tendencias más nuevas, tales como el arte cinético. Lo figurativo en tu obra incluso se asemeja al *isotype*, el "lenguaje universal de imágenes" de Otto Neurath.<sup>7</sup>

---

JD Sí, efectivamente.

---

DRQ De entre todos los artistas de Arte Nuevo, ¿por qué piensas que te ofrecieron esta oportunidad a ti en particular?

JD Di Paola impartía un taller de una semana en la universidad en Bahía Blanca, e invitaba a distintos artistas de Buenos Aires: Kenneth Kemble, Alfredo Hlito y varios más asistieron. Cuando yo fui y dicté el taller, los estudiantes se volvieron locos porque llevaba nuevas ideas.



Davidovich dando clases en la Escuela de Artes Visuales, Bahía Blanca, 1962. [Más ►](#)

Mandaron una petición al ministro de cultura para ver si había posibilidad de que me contrataran para que viviera ahí. Fue así como ocurrió. Extraño mucho al doctor di Paola. Daniel, él le dio a un chico como yo, a los 24 años, la autoridad para cambiar el programa entero y hacer lo que fuera necesario para enseñar arte e

ideas actuales. Hizo lo mismo en música, teatro y todas las disciplinas, en la provincia de Buenos Aires, que era la más rica del país.

---

DRQ Revisando en tus cuadernos el programa que ideaste, me vienen a la cabeza las cartas de Alberto Greco a Hugo Parpagnoli, escritas a mano y otras de ese mismo periodo, que he visto en los archivos del MAMBA. Están escritas con esta energía gestual increíble que yo asocio con el Expresionismo. Tus planes de estudio, por el contrario, son súper meticulosos y organizados.

---

JD Sí, lo hice para los estudiantes, no para mí. Para que entendieran de lo que hablaba. Otra cosa que incorporé, de manera muy primitiva, claro, porque era 1960, fueron las presentaciones audiovisuales. Usaba proyectores de diapositivas para enseñar imágenes de Notre-Dame en París, y ponía música de ese periodo en un tocadisco antiguo de 78-rpm. Mostraba diapositivas con música. Juntaba a Monet con Debussy, a Picasso con Stravinski. Los estudiantes nunca habían visto algo así, estaban muy emocionados.

---

DRQ Esto me hace pensar en tu programa de televisión que vino después: la idea de comunicaciones claras. Experimental, pero accesible. Esta dimensión pedagógica es sorprendente para mí. Y claro, la televisión es una plataforma audiovisual para presentar información. Ya está ahí, incluso en esa primera etapa.

---

JD Esto era 1960. El proyector que yo utilizaba no era un carrusel, tenía que insertar diapositiva por diapositiva. Además, teníamos que improvisar la pantalla.

---

DRQ Ya hacías televisión; pero a un nivel rudimentario.

---

JD Sí. En ocasiones también añadía poesía o ensayo.

---

DRQ No había asociado la actividad pedagógica con Arte Nuevo, a excepción quizás del proyecto *Exposiciones culturales rodantes* de Rafael Squirru en 1960 y 1961.<sup>8</sup> Normalmente pienso en los artistas argentinos de aquel momento –Kenneth Kemble, Marta Minujín y otros– como muy determinados en sus carreras, intentando ser parte de nuevas instituciones como MAMBA y el Di Tella.

---

JD Mis prioridades eran otras. A mí no me interesaba socializar, a mí me interesaban las ideas, crear nuevas maneras de enseñar, nuevas formas de mirar al mundo, de mirar las cosas. ¿Pero ser parte de la escena? No. La realidad es que me fui a vivir ahí, viví dos años en Bahía Blanca. No es como si hubiera estado solo un par de días.

---

DRQ ¿Qué clase de contacto estableciste con Buenos Aires después de 1960?

---

JD Seguí mostrando en Buenos Aires mientras viví en Bahía Blanca. Tuve muchas exposiciones ahí, como la de Galería Lirolay con Marta Minujín en 1960 o 1961. Marta hacía obra como Antoni Tàpies y luego destruyó todo eso. Cuando yo hacía una exposición no pasaba nada, no había reseñas ni discusiones.

---

DRQ ¿El grupo de Arte Nuevo se auto-identificaba con las vanguardias? ¿Este era un término en circulación que involucraba a los artistas? ¿Había realmente una posición explícita de “nosotros somos la vanguardia”?

---

<sup>JD</sup> Para Arte Nuevo, sí. La escala y calidad de la actividad artística eran increíbles, desde los cincuenta hasta 1962. Esto es un aspecto contradictorio de la escena argentina. A nivel internacional estaba al mismo nivel, había numerosos artistas experimentales. Pero el sistema –los museos y galerías– no era capaz de absorberlos. Los únicos que vendían su obra eran pintores tradicionales como Vicente Forte, Bruno Venier y José Antonio Fernández-Muro. Hoy muchos jóvenes no saben ni quiénes son. No fueron artistas que tuvieron impacto como [Joaquín] Torres-García. Hubo otros sin infraestructura, posiciones académicas ni representación de galerías. Muchos se dieron por vencidos e hicieron algo más: abandonaron el arte.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Qué direcciones tomaba tu práctica en aquel momento?

---

<sup>JD</sup> Para mi última exposición en Argentina usé la pared como lienzo, como elemento de mi composición. Las pinturas cubrían la pared entera. Medían más o menos 2.5 metros de altura por 3.5 metros de ancho. Me interesaba eliminar la división entre sujeto y objeto. Quería que la gente, al ver la obra, fuera parte de ella. Tendrían que caminar de un lado a otro de la obra para experimentarla. En algunos casos empleé la tela sin bastidor, sin su armazón. Solo el material sujeto a la pared. Las últimas piezas que hice en Buenos Aires se llamaron *Rescolores*. La idea era, ¿cómo colocar sobre papel la imagen que aparece al cerrar los ojos y no ves nada?

---

<sup>DRQ</sup> Si lo que dices sobre la ausencia de reseñas es cierto, tu posición académica en Bahía Blanca pudo haber significado un camino profesional indiscutiblemente distinto. Pudiste haberte convertido en un pedagogo de tiempo completo.

---

<sup>JD</sup> Sí. Pero lo que ocurrió en cambio fue lo siguiente: en 1962 el agregado cultural en la embajada de Estados Unidos en Argentina, quien estaba interesado en arte, vino a Bahía Blanca en un viaje de trabajo. Le dijeron: “Ve a la escuela de artes visuales, están haciendo algo completamente diferente”. Nos visitó y se quedó impresionado, y le envió una carta a Herbert Read, quien en aquel momento era uno de los más grandes conocedores de arte, el asesor número uno de Peggy Guggenheim. En esos días, todo el mundo estudiaba los libros de Read en la escuela. Él me contactó y me invitó a que participara en el congreso de la Sociedad Internacional para la Educación a través de las Artes [International Society for Education Through Art] que tendría lugar en Montreal, Canadá en 1963. El resto es historia.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Era una conferencia de pedagogía?

---

<sup>JD</sup> Correcto. Yo presenté mi ponencia y sostuve conversaciones con Herbert Read y otras personas. Me quedé por una semana, a finales de 1963.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Y no volviste?

---

<sup>JD</sup> No volví. ¿Por qué? Se suponía que iba por tres semanas en total. De paso por Nueva York, hubo un golpe de Estado en Argentina. Los militares arrestaron a Frondizi y él dijo que no renunciaría pues había sido elegido democráticamente. Así que decidieron removerlo del poder, y eso es lo que ocurrió. Lo depusieron. Los que trabajaban bajo Frondizi, incluidos el gobernador de la provincia de Buenos Aires y el ministro de cultura, también fueron depuestos. Mandé mi carta de renuncia. Me sentí muy mal de defraudar a los estudiantes pero no tuve opción. No podía volver porque todos

habían sido despedidos y, de hecho, un general de la armada quedó a cargo de la provincia de Buenos Aires. Capitanes y otros oficiales de la armada tomaron estas instituciones educativas.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Sabías que estas intervenciones militares no serían temporales?

---

<sup>JD</sup> Fue muy complicado, como todo en América Latina. En retrospectiva, Frondizi fue un buen presidente. Pensó que Argentina debía ser parte de la cultura internacional y que no quedara relegada al “Tercer Mundo”. Sus ideas fueron muy ambiciosas y demandaron mucha inversión extranjera y diversos compromisos. Había creado un nuevo partido, la Unión Cívica Radical Intransigente, el cual se dividió con la Unión Cívica Radical de Ricardo Balbín. Para ser electo, Frondizi pactó en secreto con Perón, a quien los militares habían prohibido estar en la boleta electoral. Así que lo vi escrito en la pared. El Peronismo era una fuerza que no podía negarse ni ser eliminada. Tan pronto como comenzó el golpe me dije: “O reconocen a Perón como una fuerza política o esto nunca terminará, a menos de que haya una fuerte presencia militar”.

7. El filósofo de la ciencia, sociólogo y economista político austríaco, Otto Neurath (1882–1945) desarrolló el Sistema Internacional de Educación de Imagen Tipográfica (Isotype, por sus siglas en inglés) en el que se usan imágenes icónicas y gráficas para crear un Lenguaje Pictórico Universal y así romper las fronteras entre culturas y lenguajes. ←

8. El fundador de MAMBA organizó exposiciones que viajaron a provincias argentinas remotas en la Pampa, Patagonia y Tierra del Fuego, por medio de camiones donados por General Motors. Greco participó en el proyecto. Véase Francisco Rivas, ed., *Alberto Greco*, exh. cat., IVAM Centre Julio González (Valencia: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991), 280. ←

# DISEÑADOR EMIGRANTE

Nueva York, 1964–1969

---

<sup>JD</sup> Arranqué en Nueva York desde cero en 1964. En Bahía Blanca yo era supervisor de las escuelas, profesor de distintas materias y podía modificar el programa como mejor me pareciera. Era muy emocionante. Tenía un estudio, hacía obra y tenía un buen salario. Si quería ir a Buenos Aires podía tomar un autobús por la noche y estar ahí por la mañana. Inicialmente Nueva York fue muy duro para mí. Había dejado lo que tenía en Bahía Blanca: mis pinturas, mis cosas personales, todo. . . Mis padres, quienes aún vivían en Buenos Aires, pudieron recuperar algunos materiales y los guardaron en su casa. A partir de entonces los visitaría al menos una vez al año. Cada viaje traería conmigo una maleta llena de cosas que habían rescatado de mi casa en Bahía Blanca.

---

<sup>DRQ</sup> Tu programa de televisión, *The Live! Show*, haría referencias frecuentes a programas inaugurales de televisión estadounidense como *Winky Dink and You*, un programa interactivo para niños en el que se animaba a la audiencia a dibujar en hojas de papel directamente sobre la pantalla. ¿Qué veías durante tus primeros años en Nueva York?

---

<sup>JD</sup> Mis primeros encuentros con la televisión estadounidense se dieron a través de programas como *The Ernie Kovacs Show*, *Sing Along with Mitch*, *The Honeymooners* y todos los de variedad. El de Mitch Miller fue muy importante porque las letras de las canciones brincaban de



arriba abajo en la pantalla. Era una buena manera de aprender inglés.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Cual fue tu primer intento para integrarte al mundo del arte de Nueva York?

---

<sup>JD</sup> Inicialmente me contacté con las galerías de la Tercera Avenida. En ese entonces esas eran las galerías de vanguardia. Vine a Nueva York con una beca de la Fundación Di Tella y muchas cartas de recomendación de Jorge Romero Brest y otros, presentándome a ciertos artistas y organizaciones.

---

<sup>DRQ</sup> El Di Tella se acababa de mudar a su espacio en la calle Florida.

---

<sup>JD</sup> Recibí las cartas aun antes de que eso ocurriera. Me ayudaron a conocer a gente influyente en aquel entonces. Me hice amigo de Martha Jackson Gallery y sus artistas, y uno me llevó a otro. Solía ver con frecuencia a Sam Francis, quien tenía un estudio en Union Square, y a Larry [Lawrence] Calcagno, un artista realmente bueno que vivía en el Bowery (un expresionista abstracto de segunda generación). Gente como [Michael] Goldberg, otro artista de la galería, y Milton Resnick. Había también un grupo informal que se reunía una vez a la semana en el Upper West Side, en el pequeño departamento de Jackie [Jacqueline] Barnitz. En ese momento ella no sabía mucho de arte pero se interesaba profundamente por América Latina. Luego se fue a Texas.<sup>2</sup> Cada semana ofrecía fiestas con tragos y botanas e invitaba a los artistas latinoamericanos que trabajaban aquí. [Fernando] Botero estaba ahí junto a los argentinos Marcelo Bonevardi, Sara Grilo y José Antonio Fernández-Muro. Pero después de asistir un par de veces a estas reuniones, me dije a mí mismo: “Esta no es la gente que me interesa, no tenemos nada

en común”. Sin embargo, Bonevardi era una excelente persona. Yo atravesaba por un momento difícil, económicamente hablando, y él me invitó a cenar en numerosas ocasiones a su casa en Perry Street en el West Village. Era muy amable con todos los artistas argentinos que llegaron a Nueva York.

Con quien sí encontré muchas afinidades fue con Zulema Damianovich. Era un personaje similar a Peggy Guggenheim, pero sin dinero. Le quedaba el personaje: amiga, empresaria y amante de artistas. Le interesaba la vanguardia de la vanguardia. Ella producía el arte conceptual que a mí me interesaba. Esto fue en 1963, más o menos. Hacía pequeñas instalaciones con imanes que podías colocar en el refrigerador o en superficies metálicas. Estaba realmente adelantada a su época. Su problema es que no tenía los medios. Era amiga de Marcel Duchamp y en ocasiones se disfrazaba de su obra. Por ejemplo, una vez asistió a una inauguración vestida de Rose Sélavy. Llevaba a Greco a todo tipo de lugares a firmar objetos y personas.



Alberto Greco, *¡Qué grande sos!* [*How Great You Are!*], Buenos Aires, 1961. [Más ▶](#)

Ella fue quien arregló una reunión entre Greco y Marcel Duchamp, para que Greco pudiera firmarlo. Cada vez que Marta Minujín venía a Nueva York, Zulema hacía de su chaperona. Tenía un pequeño Fiat con tres ruedas. ¡Para alguien tan alto como yo, era muy difícil entrar en él!

---

<sup>DRQ</sup> ¿Entonces fue una importante, aunque ignorada, promotora de los artistas hispanos en Nueva York?

---

<sup>JD</sup> Era una referencia para los artistas que llegaban. Era cercana a Hélio Oiticica. Cuando Leandro Katz vino a Estados Unidos se hizo su

amiga. Era 20 años mayor que nosotros –nosotros estábamos en nuestros veintes, ella en sus cuarentas–. Murió el año pasado.

---

<sup>DRQ</sup> Describes dos grupos de artistas latinoamericanos: el círculo alrededor de Barnitz y Bonevardi, con el que estuviste brevemente involucrado, y al que llamas “la vanguardia de la vanguardia”, más jóvenes, muchos de los cuales habían llegado recién.

---

<sup>JD</sup> Sí. Luis Felipe Noé me dijo algo que recuerdo. Dijo que a principios de los sesenta, los artistas experimentales argentinos de vanguardia supuestamente irían a Francia, pero una vez allá, ¡se dio cuenta de que todos los artistas interesantes se estaban yendo a Nueva York! París ya había pasado de moda. Lo vi cuando vino a Nueva York, era buen amigo de Josefina Robirosa de la calle Wooster. Muchos artistas en los primeros días del desarrollo de SoHo éramos extranjeros. Había más extranjeros que estadounidenses.

---

<sup>DRQ</sup> Parece que era un momento en el que había similitudes entre los artistas que habían iniciado sus carreras antes de la guerra, conectados a personas como Marcel Duchamp y a otras figuras de la vanguardia de preguerra, y la nueva generación de artistas que se estaba estableciendo en Nueva York.

---

<sup>JD</sup> Sí, eso era Nueva York en ese momento. Y era muy difícil económicamente. Hice todo tipo de trabajos insignificantes, como limpiar tiendas departamentales, levantar inventarios de mercancías, . . . cosas de muy bajo nivel. Pero entonces se me presentó una oportunidad. Me involucré con un gran sello editorial, Stechert-Hafner. Sus oficinas estaban en la calle 10 y University Place, a una cuadra del centro de la vanguardia en la Tercera Avenida y la calle

10. Esta editorial firmó un contrato con el gobierno de Estados Unidos que se llamó el Proyecto de Arte Canadiense Latinoamericano [LACAP, por sus siglas en inglés]. Fue un programa instaurado por el presidente Kennedy como parte de la Alianza para el Progreso. La idea era obtener copias de libros publicados en América Latina por autores latinoamericanos. Estos libros vendrían a Nueva York, y LACAP los donaría a la Biblioteca del Congreso, la Biblioteca Pública de Nueva York, algunas universidades como Harvard, Berkeley, UCLA, y otras. Yo me convertí en el archivista de LACAP.

---

DRQ ¿Traducían los libros?

---

JD No, no los traducíamos. Mi trabajo era incorporarlos al sistema Dewey y escribir una sinopsis en español sobre cada libro. Alguien más se encargaba de la distribución. Tenían pequeños estantes designados para cada universidad. Había libros en portugués, español y francés.

---

DRQ ¿Tenían libros de crítica, como los de Romero Brest?

---

JD Sí, cualquier cosa escrita en español. Mediante Strechert-Hafner pude conocer a personas muy interesadas en arte, algunas de las cuales trabajaban ahí. Otra vez, esto estaba sobre la calle 10. Yo iba a comer a McSorley's. Aún está ahí, tiene un gran letrero que dice: "We were here before you were born" [Estamos aquí desde antes de que nacieras]. En aquel entonces las mujeres no podían entrar a McSorley's, una regla desde 1800. Era un bar para caballeros. McSorley's quedaba en medio de las galerías de la Tercera Avenida (esto fue antes de SoHo). Los talleres de los artistas vanguardistas estaban ahí. De Kooning en la calle 10 y Cuarta Avenida, Rothko

en el Bowery, Sam Francis en la 14, Marisol en la 10 y University Place, Duchamp en la calle 14 y la Sexta Avenida. Era el centro de las ideas.

---

<sup>DRQ</sup> No eran solo artistas abstractos estadounidenses.

---

<sup>JD</sup> No, era un espacio internacional. Venía gente nueva como George Maciunas y Jonas Mekas. Las rentas eran muy baratas, era crudo y muy sucio. Para llegar al estudio de Calcagno en el Bowery tenías que pasar cientos de vagabundos porque el Salvation Army estaba ahí, en donde ahora queda el New Museum. Algunos empezaban a aventurarse más al sur, cerca de SoHo, pero no precisamente ahí, más hacia LaGuardia Place. Alrededor de 1965, era la época del arte minimalista y de galerías como la Paula Cooper. Una vez que tuve un trabajo, poco a poco pude cubrir mis gastos. Me involucré con la directora asociada de Martha Jackson Gallery y se hizo mi pareja. Me mudé con ella a su casa en la calle 94 y la Avenida Madison.

---

<sup>DRQ</sup> Así que terminaste viviendo al norte de la ciudad.

---

<sup>JD</sup> Eran las orillas del Upper East Side, un barrio muy interesante. Rothko vivía en la calle 94, éramos vecinos. Si caminabas por ahí, de noche, veías sus cuadros colgados por la ventana. Robert Motherwell y Helen Frankenthaler vivían en ese barrio también. Había un grupo de artistas que en ese momento se estaban convirtiendo en estrellas. Vivían ahí pero trabajaban en la Tercera Avenida, al sur. Era fácil ir de la 94 a la Tercera Avenida en la línea de metro 6. Me fui involucrando cada vez más con artistas de Lituania, España y de otros países. Me hice muy amigo de Antoni

Muntadas, [Antoni] Miralda y Francesc Torres, que llegaba recién. Todos éramos parte de la “cosa hispana”.

---

DRQ ¿Cuándo montaste tu estudio por primera vez?

---

JD A finales de 1964. Mi estudio en Nueva York era parte del departamento de mi novia. Tenía un lugar muy lindo con un jardín al cual le puse pisos de madera y lo convertí en espacio de trabajo. Cuando no hacía mucho frío, sacaba mesas y trabajaba ahí. Invitaba a gente y mostraba la obra en la sala de estar.

Yo seguía intentando infructuosamente relacionarme con otros artistas latinoamericanos. Invitaba a gente asociada a la Galería Bonino pero no tenía respuesta. Después de eso me desconecté de la escena en Buenos Aires: del Di Tella y de todo aquello. Tenía mi pareja, mi departamento y mi trabajo. Tenía un trabajo acá. Estaba en el lugar indicado, conociendo a mucha gente. Y, si te soy honesto, más allá del desinterés en mi obra, viví experiencias muy malas en Buenos Aires. Cuando renuncié a mi posición en Bahía Blanca, le escribí una carta a Jorge Romero Brest, quien había sido mi mentor, en donde le decía que había renunciado y le preguntaba si había manera de que el Museo Nacional de Bellas Artes [MNBA] almacenara mi obra. Se negó. Las pinturas se perdieron.

---

DRQ ¿Esto fue durante la época de Romero Brest como director del Di Tella? Antes de 1963, mientras aseguraron un espacio propio, realizaban sus exposiciones en el MNBA.

---

JD Sí, así es. Me dolió en lo personal, y pensé que cuál era el punto de seguir prestándoles atención. Me empezaron a parecer menos interesantes, de modo que corté mis contactos allá y comencé a hacerlos aquí.

Luego de vivir juntos por unos meses, mi novia y yo nos separamos. Ella se fue a Londres, y yo me moví a un departamento pequeño arriba de una carnicería en la Avenida Lexington y la 94. En ese tiempo, un amigo en común me presentó a Judith Henry, una artista joven que vivía en Nueva York. Fue una atracción inmediata. En 1965 nos casamos, y eventualmente tuvimos dos hijas, Nina y Carla. Vivíamos en Hell's Kitchen, en la calle 46 y la Novena Avenida. Me gustaba ese departamento porque se abría a un corredor con cuartos a ambos lados, perfecto para un estudio. Fue ahí donde introduje el uso de cinta adhesiva para sostener los lienzos en la pared.



*Painting Tape Collage [Pintura collage de cinta adhesiva], 1965–68. [Más ►](#)*



A partir de ahí, solo hice obra con cinta adhesiva, unida por capas, en líneas horizontales o verticales. Podía enrollar las piezas cuando no estaban montadas en la pared. Éstas recibieron algo de atención, algunos agentes vinieron a verlas.

---

<sup>DRQ</sup> Estas obras colocadas con cinta adhesiva directamente en la pared eran en su mayoría monocromáticas, o variaciones, y las que harías posteriormente a base de cinta adhesiva, eran monocromáticas a pesar de ya no ser pinturas. ¿Por qué la monocromía? En el pasado, has comparado algunas de las obras de cinta adhesiva con las barras grises que aparecían en la televisión argentina antes de la transmisión de las 6:00 p.m., la televisión en una suerte de estado de reposo.

---

<sup>JD</sup> Sí, eso me fascinaba. La razón por la que me interesaba lo monocromático era la búsqueda de respuesta a la pregunta que me inquietaba: ¿hasta dónde puedes llevar un solo elemento visual hasta que se convierta en nada? La línea entre algo y nada me fascina. Uso lo monocromático para influir en el entorno. No estás envuelto en la composición regular de un color sobre otro, así que la composición se vuelve el entorno.

---

<sup>DRQ</sup> Tu obra de fines de los sesenta ha sido vinculada al Minimalismo y Post-minimalismo. Me pregunto si hubo alguna exposición en particular o interacciones que hayas destacado como puntos de partida en ese momento.

---

<sup>JD</sup> Visitaba las exposiciones minimalistas de Dwan Gallery en la Quinta Avenida, pero me parecían demasiado frías. Mientras que la cinta adhesiva que empecé a utilizar, el material en sí mismo, es más humano. La resistencia y las irregularidades de la cinta la hacían más

interesante. No me interesaba Donald Judd. Los minimalistas eran importantes, pero pensaba que su obra era demasiado mecánica, demasiado hecha a máquina. En cambio, los proyectos con la cinta eran hechos a mano. Podías ver la mano. Podías ver que no estaban terminados. Podías ver que no eran perfectos técnicamente, y me gustaba ese aspecto. Por eso me cautivaba más Yves Klein: su azul no era técnicamente perfecto, sus obras monocromáticas no estaban terminadas. Lo mismo sucede con Fontana. Y también admiraba a Agnes Martin.

---

DRQ Artistas como Agnes Martin y Robert Ryman trataban de conciliar la monocromía en obras en las que uno puede asumir que la autoría individual desaparece en un gesto distintivo; con el propio cuerpo. ¿Conocías la obra de Eva Hess?

---

JD Sí, vi una exposición suya muy grande. A Eva Hess no la veía tan experimental. Era una artista interesante, pero un poco formalista, por los materiales y la forma en que organizaba el espacio. Otra artista interesante de ese periodo era Dorothea Rockburne. Ella usaba hojas de papel encerado, colocándolas directamente en el piso. Diversos artistas de Fluxus producían trabajo monocromático también, no solo George Maciunas sino muchos otros. Me interesaban los del grupo Gutai, lo que hacían ahí.

---

DRQ Se trataba de Nueva York, todo pasaba por ahí ¿cierto?

---

JD Así es. Era el ambiente adecuado. La gente me preguntaba: “¿Extrañas tu país?”. Yo les decía: “Mira, las oportunidades que tengo aquí no las tendría en ninguna otra parte”. En 1966, entré en contacto con el señor Jacobs, un coleccionista fascinado por la vanguardia. En ese momento coleccionaba Burri, Fontana, Pollock.

Era el vicepresidente a cargo de producción para Alfred A. Knopf [una división del grupo editorial Random House]. Fui con la idea de mostrarle mi obra y le interesó, compró una pieza. No sé en donde esté ahora. Me preguntó: “¿Te interesaría trabajar aquí? Porque tienes un gusto particular. Entiendes algo del mundo editorial”. Y le dije que sí podría interesarme. El salario era cinco o seis veces más de lo que ganaba en Stechert-Hafner. ¡Acepté! Me hice diseñador de Knopf con oficinas en la Avenida Madison y la calle 51. Trabajé con autores muy populares. En la primera traducción de [Julio] Cortázar, diseñé el libro y el proyecto entero.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Para *Rayuela*?

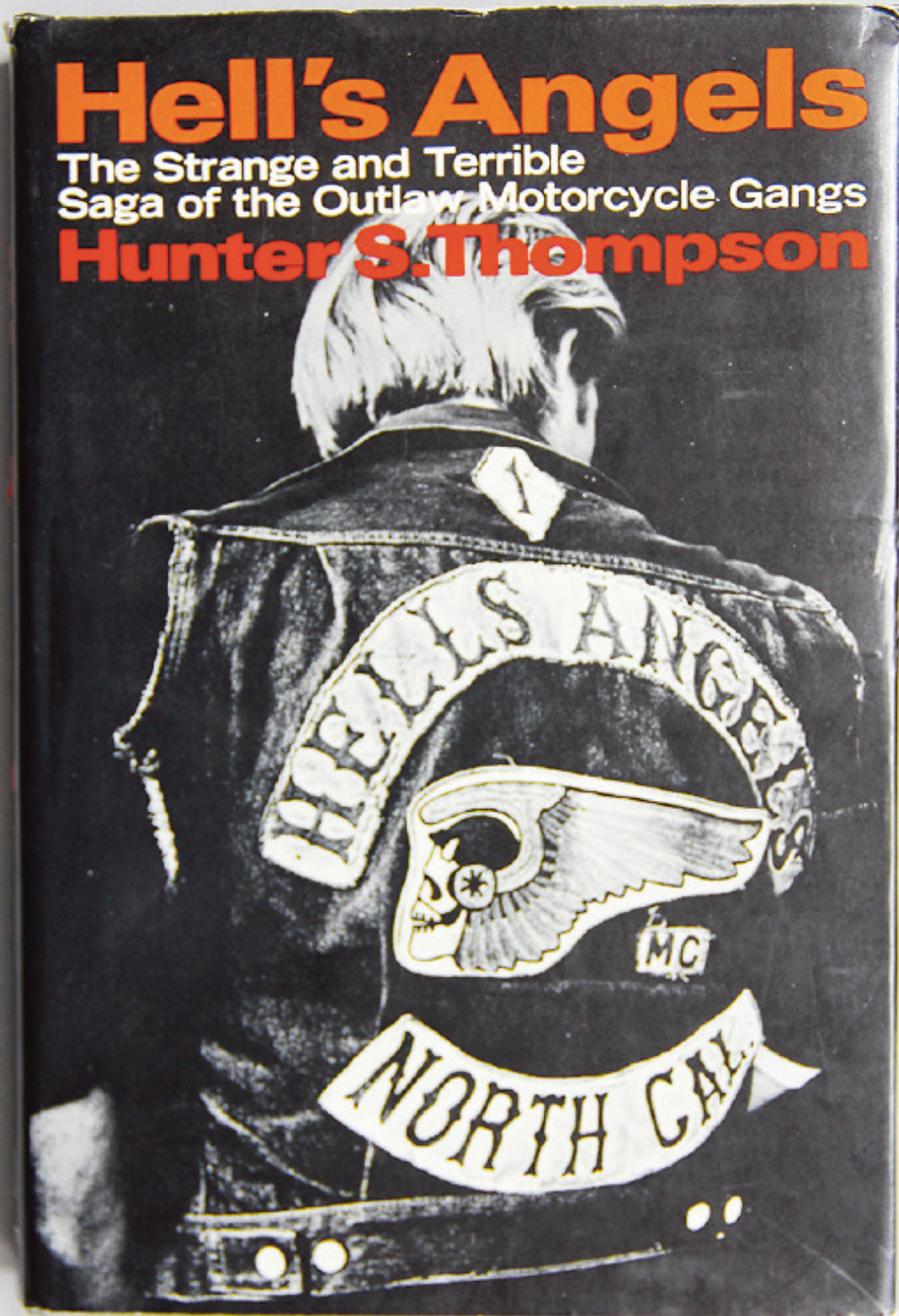
---

<sup>JD</sup> Sí. *Hopscotch* [*Rayuela*], y para *In Cold Blood* de Truman Capote. Diseñé el primer libro de Hunter S. Thompson, *Hell's Angels*.

# Hell's Angels

The Strange and Terrible  
Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs

Hunter S. Thompson



Hunter S. Thompson, *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs* [La extraña y terrible saga de las bandas criminales de motorizados],

Tengo una copia empacada. <sup>1966</sup> ~~1966~~ <sup>More</sup> ~~1966~~ Hace tres meses supe que vale mucho dinero! De pronto estaba funcionando, me había establecido.

9. Jacqueline Barnitz es una de las progenitoras del campo de la historia del arte latinoamericano. En 1969 empezó a impartir un curso en Historia del Arte Moderno Latinoamericano en SUNY Stony Brook, que después dictó en la Universidad de Pittsburgh. En 1981 comenzó a trabajar en la Universidad de Texas, Austin, en donde diseñó el programa de maestría en Arte Moderno Latinoamericano, pionero en el campo. Véase Jacqueline Barnitz, *Twentieth Century Art of Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2001). ↵

# LA HISTORIA DE LA CINTA

## Cleveland, 1968–1973

---

<sup>JD</sup> En 1968 me ofrecieron un trabajo en Cleveland, Ohio, como diseñador gráfico de una compañía llamada National Potteries. Me mudé de Nueva York a Cleveland y empecé con la idea de rentar mi propio estudio. Conseguí un edificio que solía ser una tienda de marcos, y había quebrado. Podía trabajar ahí y usarlo como si fuera una galería. Este fue mi estudio de 1969 a 1973. Me mudé a Ohio el mismo mes que Nina Sundell, la hija de Leo Castelli e Ileana Sonnabend. Nina abrió The New Gallery en Cleveland, y de inmediato nos relacionamos. Me convertí en diseñador gráfico de la galería, encargado de todos sus proyectos entre 1970 y 1972, y, de paso, me representaba. Había todo un movimiento ocurriendo en Cleveland, mucha gente los visitaba. Cada mes un artista vendría de visita: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, todos los que estaban involucrados con la galería Castelli en Nueva York.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Cómo afectó a tu trabajo este nuevo contexto?

---

<sup>JD</sup> Lo primero que hice en mi estudio, al llegar a Cleveland, fue cubrir las paredes con cinta adhesiva.



*Tape Project* [*Proyecto de cinta*], taller del artista, Cleveland, 1970. [Más ►](#)

En cada pared pegué cinta de distintos tipos y colores, para que reaccionaran entre sí. Era casi como un lienzo tridimensional con numerosos colores, pero uno que cubría paredes enteras. La verdad es que continuaba los experimentos iniciados en Argentina con Rescolores, que se resumían a: ¿cómo eliminar “los muebles”, el armazón de la tela?, ¿cómo sustraer todos los elementos para conseguir un efecto equivalente a lo que ves cuando cierras los ojos? y ¿cuál es el elemento que ves? También quería que el entorno afectara esta experiencia con el color. En Cleveland experimenté con esto, iba a una bodega abandonada y cubría una pared con cinta blanca. Más adelante lo hice en la acera.

---

<sup>DRQ</sup> Entonces, este nuevo espacio al que tenías acceso en Cleveland incrementó la escala de tus obras con cinta y su interacción con las características arquitectónicas de los espacios en los que las instalabas. Lo que me parece fascinante, sin embargo, es que nunca había pensado en ellas como retinales, según las describes ahora. Es como si manipularas el ambiente para afectar la óptica, para “quemar” ciertos colores en la retina, en formas que están condicionadas por el ambiente que las rodea. Eso querría decir que esta obra es sobre la visión y la imagen, ya que trata la cinta en tanto que sustancia material que puede colocarse en capas para cubrir una superficie. Esta última sería una descripción más desde la escultura, mientras que lo que narras es un desarrollo desde la pintura.

---

<sup>JD</sup> Esa es una conexión, así es. Además estaba agregando la cuestión del tiempo. Era evidente cómo la cinta cambiaba al ser aplicada. Tenías que moverte para verla, yo tenía que moverme para colocarla. La cinta documenta el tiempo, y toma tiempo verla. Como ves, fue un paso lógico para mí, en 1970, pasar de la



investigación de las propiedades físicas de la cinta adhesiva a las de la cinta magnética. En este sentido, soy “video” hasta lo más profundo. Video no es cine, te ofrece una toma continua, y puedes revisarla de inmediato. Me interesaba la “imagen en movimiento” en dos niveles: el espectador podía crear este efecto al moverse frente a la pintura, activándola, y también al verla en la televisión.

Empecé a hacer videoarte en Cleveland en 1970. En la Clínica Cleveland, un hospital muy importante, había un nuevo centro de cirugía cardiovascular experimental. Fue aquí que iniciaron procedimientos innovadores como el by-pass y el trasplante cardíaco. Uno de los cirujanos en ese departamento era argentino, el doctor René Gerónimo Favoloro. Él tenía la idea de hacer programas de televisión para que los estudiantes de cirugía del corazón pudieran aprender las técnicas más recientes. La Clínica Cleveland, por otra parte, mandaba videos a color con grabaciones de las cirugías experimentales a reconocidos centros de salud alrededor del mundo. Me hice amigo de los técnicos y pude aprovechar el equipo para grabar mis cintas los sábados en la noche y domingos por la mañana, o cualquier día que no usaran la sala de cirugía. Compraba las cintas y utilizaba el equipo de manera gratuita. Tuve acceso a equipo de video a color antes de que la Sony Portapak fuera una opción viable.

---

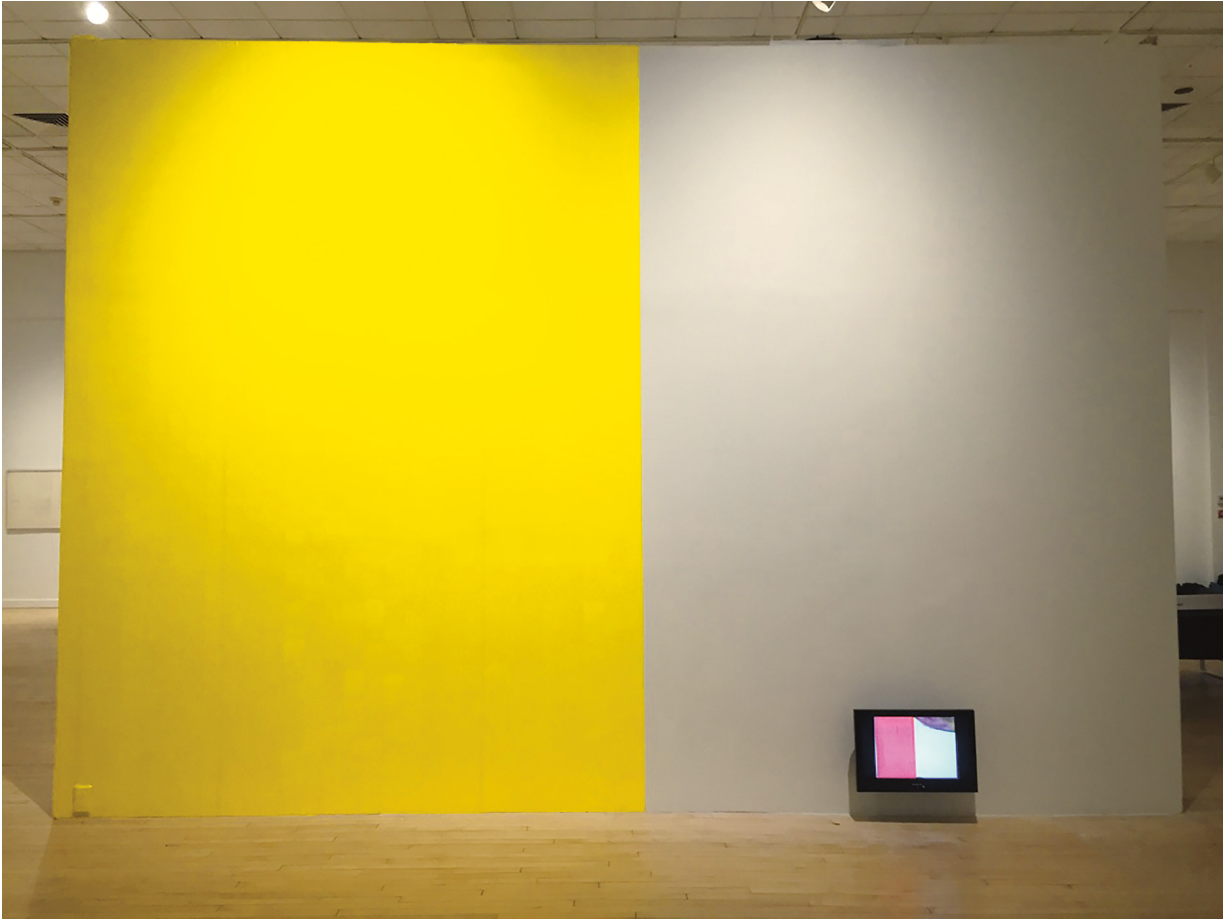
<sup>DRQ</sup> Parece que esto fue un objetivo primordial para ti en ese periodo, al menos hasta 1984 –y quizás incluso hasta los noventa, con tu obra en la Internet–: tratar de estar un paso más adelante con la tecnología, ser de los primeros artistas en usar nuevos aparatos antes o tan pronto como salían al mercado.

---

<sup>JD</sup> En los sesenta, uno de los problemas era que todo el mundo hablaba de los medios de comunicación masiva, de la interactividad, la

televisión, pero empleaban cine para hacerlo. El video no fue accesible sino hasta 1967, e incluso entonces era demasiado caro para la mayoría de los artistas, por eso entré en contacto con el hospital. En 1970 una Portapak costaba el equivalente a un Mustang nuevo, unos 2.700 dólares, así que no era una opción. La sala de cirugía era básicamente mi estudio de grabación. Cuando no estaba en uso, la persona a cargo del mantenimiento me llamaba y decía: “Ya puedes venir a usarlo”.

Mi relación con el video provenía de la dirección de las cualidades peculiares de la cinta, de mi interés en el replay y, en última instancia, del hecho de que se podía transmitir video a una gran cantidad de espectadores. Mi primera instalación en video fue Tape and Video Project [Proyecto para cinta adhesiva y video], 1970.



*Tape and Video Project [Proyecto de cinta adhesiva y video], 1970/2015. [Más ►](#)*

Fue parte de un montaje en mi estudio. Cubrí una pared con líneas verticales de cinta adhesiva amarilla. Junto a ella, sobre el piso, frente a una pared en blanco, una televisión muestra la grabación de mis manos creando gradualmente una pieza con cinta adhesiva roja, colocando la cinta, tira por tira, en líneas verticales. Usé un solo color para enfatizar el contexto.

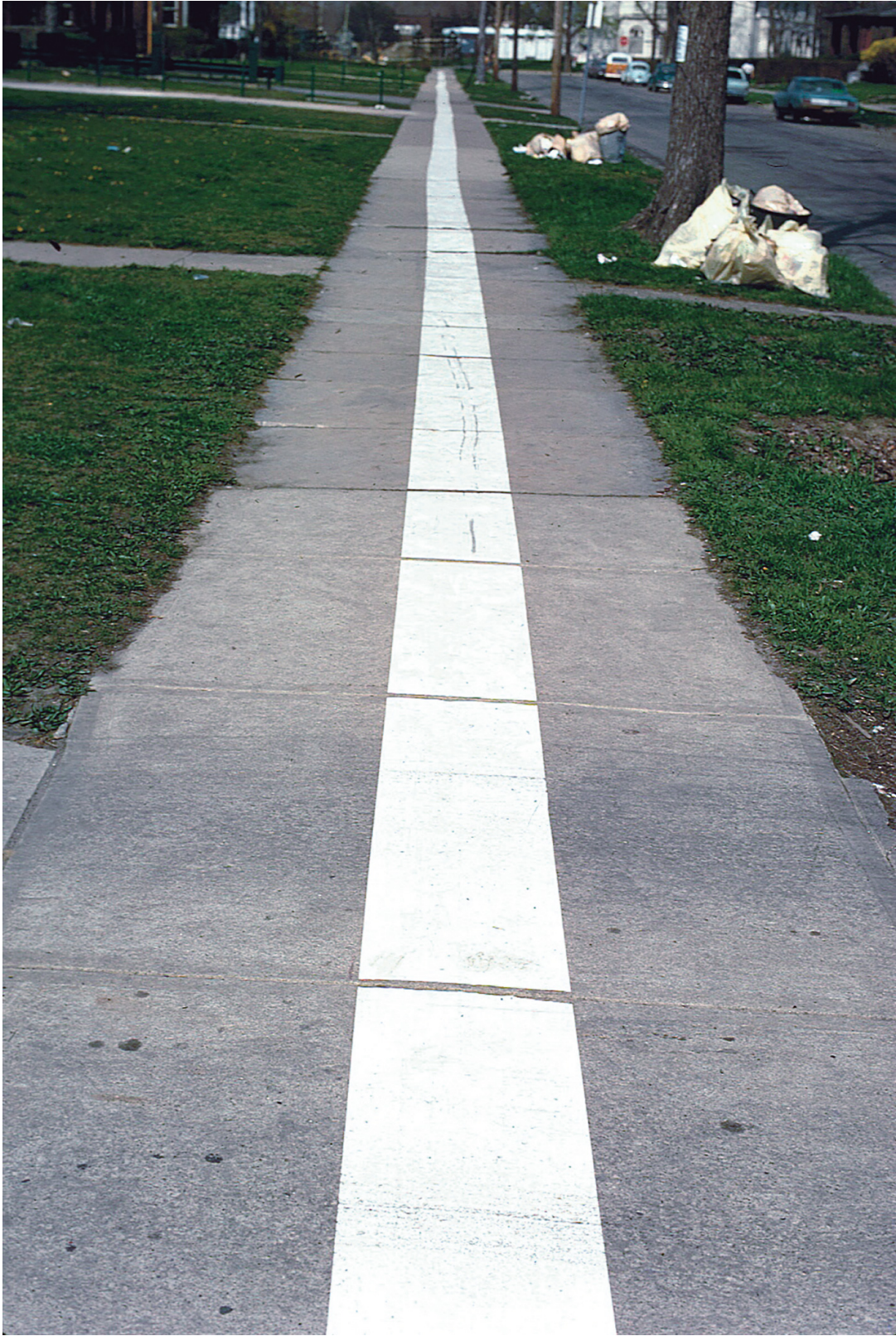
---

<sup>DRQ</sup> Entonces el video y, quizás, tus piezas adhesivas sobre la pared, transforman lo monocromático en un elemento relacional y no en una obra discreta y autónoma. Lo monocromático se convierte en

una forma de establecer correspondencias con el entorno en que se encuentra.

---

<sup>JD</sup> Desde ese punto de vista, fue una transición lógica de los proyectos con cinta adhesiva a la cinta magnética y al video, y del video a la televisión. Lógica porque trataba de salirme de lo que era considerado arte, este era el tema de moda que discutíamos en los bares durante la década de los setenta. Lo distintivo del video es su capacidad para ser producido en masa y para llegar a muchas personas, pero en vez de hacer eso, numerosos artistas colocaban sus videos en el contexto de las salas de arte tradicionales como galerías o museos. A veces la gente me pregunta por qué no fui incluido en la primera exposición de video en Howard Wise Gallery [TV as a Creative Medium/TV como un medio creativo, 1969]. Una de las razones es que no vivía en Nueva York en ese momento, pero también me pregunto si fue porque yo estaba usando espacios que, entonces, no eran espacios en los que tradicionalmente se presentaran obras de arte. Cubría paredes con cinta adhesiva, pero no eran necesariamente las paredes de una galería de arte. Quería hacerlo en cualquier pared, podía ser afuera, podía ser en una acera.



*Tape Project: Sidewalk 1* [Proyecto de cinta adhesiva: Acera 1], 1971. [Más ►](#)

<sup>DRQ</sup> Y efectivamente uno de tus primeros videos es Road [Carretera], 1972, en el que tratas a la línea divisoria de una calle como una gruesa línea vertical, mientras que los ruidos de la calle componen la banda sonora.



*Road [Carretera], 1972, fotograma. [Más ►](#)*

---

<sup>JD</sup> Road fue parte de una instalación en el Akron Art Museum. En el espacio principal tenían una obra grande de cinta adhesiva y en la entrada de la exhibición, un monitor en el piso que mostraba un video de un recorrido de veinte minutos de la calle fuera del museo. Era como traer el espacio exterior al espacio interior.

---

<sup>DRQ</sup> En general, parece que ese periodo fuera de Nueva York fue fructífero, tanto para tu práctica como para tu carrera artística.

---

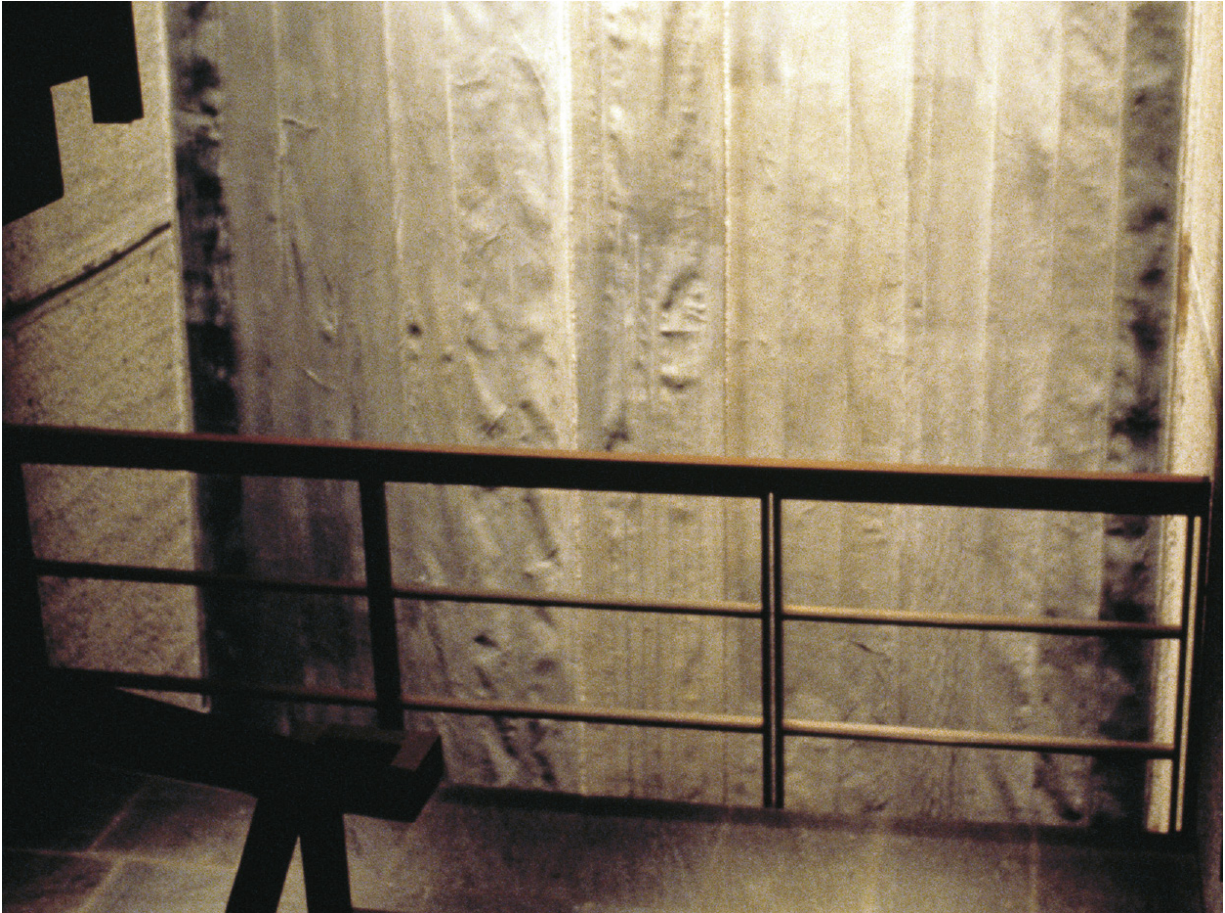
<sup>JD</sup> Fue muy bueno, aunque no fui parte de la exposición en la Howard Wise porque no estuve en Nueva York. Decidí regresar debido a dos visitas que recibí. En 1972, Marcia Tucker vino a Cleveland. Poco antes había sido nombrada curadora del Whitney Museum [of American Art].

---

<sup>DRQ</sup> Más tarde fundaría el New Museum.

---

<sup>JD</sup> Sí. Vino a mi estudio y quedó muy impresionada con la cinta adhesiva en las paredes. Me invitó a participar en la Bienal del Whitney, y dije que sí. Pero yo no quería presentar un segmento de la obra colgada en la pared. Le dije que necesitaría un espacio fuera de la exhibición pero dentro del museo. Me invitó a venir a Nueva York y ver lo que tenían, y elegí la escalera.



*Whitney Project [Proyecto Whitney], 1973. [Más ►](#)*

En el edificio anterior del Whitney había una escalera brutalista entre piso y piso. Así que hice la obra y vine a instalarla como parte de la Bienal del Whitney de 1973 [la primera en cambiar del formato anual]. Cuando todos los artistas estaban ahí, distribuyendo sus obras, hubo otro que quiso usar mi espacio, la escalera. No se dio cuenta de que ya la estaba ocupando yo.

---

DRQ ¿Quién era?

---

JD Carl Andre. Hizo bulla y finalmente le dejaron compartir el espacio conmigo. Instaló una obra con unas barritas de metal hasta abajo de la escalera. Esa fue su contribución a la Bienal del Whitney. Y tras



la bienal, Charles Simmons hizo ese pequeño paisaje en una esquina, que pasó a ser parte de la colección permanente del museo. Esto es un ejemplo de cómo una cosa conlleva a otra.

La gota que derramó el vaso para que regresara a Nueva York fue cuando Leo Castelli vino a mi estudio en Cleveland, un día de 1973, y me dijo: “Deberías irte a Nueva York ahorita mismo”. Yo tenía una situación muy cómoda: una casa, dos lugares en el garaje, un edificio grande para mi estudio, asistentes que me ayudaban a producir obras monumentales. Todo iba bien pero Castelli me dijo: “Deshazte de todo y vete a Nueva York”. Y en ese momento pensé que no tenía alternativa.

# URBANIZACIONES REALES Y FALSAS

## Nueva York, 1973–1976

---

<sup>JD</sup> Yo ya tenía contactos al llegar a Nueva York en 1973: Marcia Tucker, Klaus Kertess. Así que fuimos con todo. Conseguimos un *loft* grande, un edificio de George Maciunas en el número 152 de la calle Wooster. Fue la segunda de las Fluxhouses que desarrolló Maciunas, cuando SoHo apenas empezaba (la Fluxhouse número 1, el primer edificio que renovó en 1967, estaba en el número 80 de Wooster<sup>10</sup>).



Proyecto de edificio cooperativo Fluxus, 1966. [Más ►](#)

La idea de Maciunas era comprar un edificio para dividirlo y rentarlo a distintos artistas, y quedarse una unidad para él. En el 152 de Wooster, él era dueño del primer piso. Lo que ocurrió finalmente fue que no pagaba el mantenimiento ni ningún otro gasto y después de algunos años, el mismo edificio terminó por sacarlo.

---

DRQ ¿Cómo lo conociste?

---

JD Él estaba muy presente en el barrio como uno de los financiadores del edificio. El problema con George es que era un tanto anarquista. Podías comprarle un loft pero sin documentos que probaran que tú eras el dueño. Era una transacción en efectivo, amigable y en contra del sistema.

---

DRQ ¿Por qué contra el sistema?

---

JD Técnicamente, todo era ilegal. Primero, los artistas no debían vivir ahí. Segundo, era imposible conseguir una hipoteca porque no teníamos papeles.

---

DRQ ¿Entonces, él compraba propiedades vacantes y las re-zonificaba discretamente, en contra de la disposición oficial, para hacerlas “residenciales”?

---

JD Sí. Las obras de renovación también eran ilegales. Tenías que guardar 100 o 200 dólares en el apartamento todo el tiempo para sobornar a los inspectores. La calefacción (si es que tenías) y el sistema de agua eran improvisados, sin conocimiento sobre cómo renovarlos bajo el reglamento. En ocasiones, la gente hacía reparaciones eléctricas con tuberías que eran para calefacción, o

tenían una bañera junto al horno, en la cocina (lo que era común). El concepto era de una completa anarquía. Sin zonificación. Sin garantías de ningún tipo. Tú le dabas dinero a alguien sin ser dueño oficialmente de nada y a sabiendas de que vivías ahí de manera ilegal. Hoy es un gran centro residencial, pero en esos días era tierra de nadie. Maciunas les pedía a artistas como Philip Glass, Lee Lozano o a los miembros de Fluxus que hicieran trabajos de mantenimiento. Le pedían herramientas prestadas y hacían reparaciones sin ningún conocimiento del edificio, planos, nada. Sin embargo, Maciunas era un organizador muy obsesivo, tenía una pared con un tablero de donde colgaba los martillos, y en otra pared tenía las sierras y distintas herramientas. Los artistas iban y tomaban las herramientas prestadas y al final del día las devolvían. Así que podías comprar uno de estos departamentos a precios accesibles, pero ningún abogado te representaría porque no había papeles, escrituras, nada. Lo hacías bajo tu propio riesgo.

---

<sup>DRQ</sup> Al parecer estos departamentos eran entre bienes raíces convencionales y ocupaciones ilegales.

---

<sup>JD</sup> Maciunas tenía muchos problemas con la ley; la policía venía al edificio. Instaló un sistema especial en el sótano de su departamento en el 80 de Wooster para evitar a las autoridades. Era como una barricada. En una ocasión estaba vendiendo departamentos bajo estas condiciones y uno de los compradores quedó muy molesto. Desconozco los detalles, no estuve involucrado, pero lo golpearon tanto que perdió un ojo.<sup>11</sup>

---

<sup>DRQ</sup> No sabía eso.

---

<sup>JD</sup> Lo que hacía no solo iba contra la ley sino contra el sentido común. Pero así fue como SoHo se formó. Esta idea o estafa, no lo hacía por dinero. Esa era la gran controversia. La gente decía que era un empresario y que se aprovechaba de los artistas. Yo no creo eso. Me parece que lo hizo tanto como un proyecto anarquista como una acción cercana a las ideas de Fluxus. En ocasiones hizo mucho dinero, porque estamos hablando de edificios enormes. El 141 Wooster era un edificio que se extendía de Wooster hasta West Broadway. No sé cuántas unidades habría, pero era un edificio grande. En aquel entonces, los artistas podían adquirir un loft completamente vacío a precios muy accesibles.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Qué tipo de contacto tenías con el grupo Fluxus más allá de Maciunas?

---

<sup>JD</sup> A través de George conocí a otros miembros de Fluxus. También tuve la idea de fundar una compañía que pusiera el trabajo de otros artistas en el contexto del público en general. Como artista me parecía que las tiendas como Sears debían vender ediciones de Jasper Johns, y los supermercados exhibir a Fluxus. Con esto en mente constituí Wooster Enterprises. Mi esposa era mi socia en ese momento y comenzamos a vender las piezas que George me daba, que él diseñaba. Yo iba de puerta en puerta a las principales tiendas departamentales y cadenas a vender estos productos que nosotros creábamos.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Crees que haya alguna relación entre el tiempo que pasaste en el centro del país y la idea de “arte en la tienda departamental”?

---

<sup>JD</sup> Definitivamente. Fue muy exitoso. Les vendimos muchas cosas a J.C. Penny, Sears, Bloomingdales, todas esas tiendas. Tuvimos un

puesto en la Expo Internacional de Papelería [International Stationery Show] con nuestros productos. Esto fue en 1976, 1977.<sup>12</sup>



Puesto de venta para Wooster Enterprises en el New York Stationery Show, 1977. [Más ►](#)

---

DRQ En ese punto de la carrera de Maciunas, ¿tenías que estar alineado con Fluxus de alguna manera para trabajar con él?, ¿qué tan convencido estaba de la idea de Fluxus como institución?

---

JD Estaba muy comprometido con eso. En la última entrevista que dio antes de morir dijo que yo era el futuro de Fluxus, que yo llevaba el concepto al público general. Antes de que George muriera, compró una propiedad grande al norte de Nueva York, en un amplio

terreno. Iba a crear una nueva Bauhaus ahí, una suerte de comuna. El plan era dejar atrás SoHo y la versión urbana de Fluxus, y reunir a un grupo de artistas que quisiera vivir en el campo, juntos ahí. Tendrían su propio espacio para *performance*, cineteca y espacio de exhibición. Maciunas elaboró una lista de participantes para este nuevo capítulo de Fluxus, y yo aparecía en ella. La invitación está en mis archivos. También grabé su matrimonio una semana antes de que muriera en 1978.

---

DRQ ¿El Nueva York al que volviste era distinto del que habías dejado?

---

JD En 1964 vinimos con nada, ningún trabajo. Al volver en los setenta, conseguí dos grandes oportunidades cuando recibí unas becas, otorgadas a artistas, para hacer video. Becas significativas, del National Endowment for the Arts [Fondo Nacional para las Artes, NEA por sus siglas en inglés] y del Programa de Servicio Público para Artistas [Creative Artists Public Service Program, CAPS], financiadas por el Consejo del Estado de Nueva York para las Artes. Estas becas eran poco comunes, y me permitieron adquirir equipo más actualizado. Compré la Portapak a color tan pronto como salió al mercado, e hice *Views of SoHo* [*Vistas de SoHo*], 1977.





*Views of SoHo [Vistas de SoHo], 1977, fotograma. [Más ►](#)*

---

<sup>DRQ</sup> Este era, al mismo tiempo, el momento de los espacios alternativos de arte al sur de la ciudad. ¿Estabas involucrado en 112 Greene Street?

---

<sup>JD</sup> En 1975 exhibí en 112 Greene Street, bajo el título *116 Greene Street*. Cubrí el espacio entero, incluyendo obras que estaban en exhibición, con cinta adhesiva como una forma de llamar la atención a su volumen, contornos y al hecho de que, técnicamente, se expandía hasta el edificio en 116 Greene. También grabé una cinta documentando la obra. En ese espacio presenté una pieza titulada *TV Wall* que daba continuidad a mi video-instalación de Cleveland. En general era muy activo. Expuse en el Project Room

del Museum of Modern Art [MoMA], en la serie New Filmmakers Series [Nueva Serie de Cineastas] de cine y video en el Whitney Museum, y en el 3 Mercer Street Store, a donde iba habitualmente. Instalé, también, una exposición individual en The Kitchen. Me esforcé por mostrar, tanto en instituciones establecidas, como el Whitney o MoMA, así como en espacios completamente alternativos.

---

DRQ ¿Para construir credibilidad tanto en el norte como en el sur de la ciudad?

---

JD Así es. En ese sentido me iba bien.

---

DRQ En ese momento, ¿la visibilidad del arte en nuevos medios se tradujo en éxito comercial o el video, en esencia, no estaba en el radar de las galerías?

---

JD El video no estaba en el mapa. El único video artista más o menos conocido era Nam June Paik. Algunos de los afiliados a Castelli, por ejemplo, trabajaban con cine experimental, pero no con video. [El artista chileno] Juan Downey se involucró en la distribución de video, pero no duró mucho porque no funcionó. No era una propuesta para generar dinero, aunque sí ayudó a los artistas a distribuir sus videos. Diversos artistas exploraron el video pero lo dejaron, como Richard Serra y Keith Sonnier. Finalmente no estaban interesados en el medio.

---

DRQ ¿Estabas relacionado con el grupo de la revista *Radical Software*, Frank Gillette, Ira Schneider y ellos?

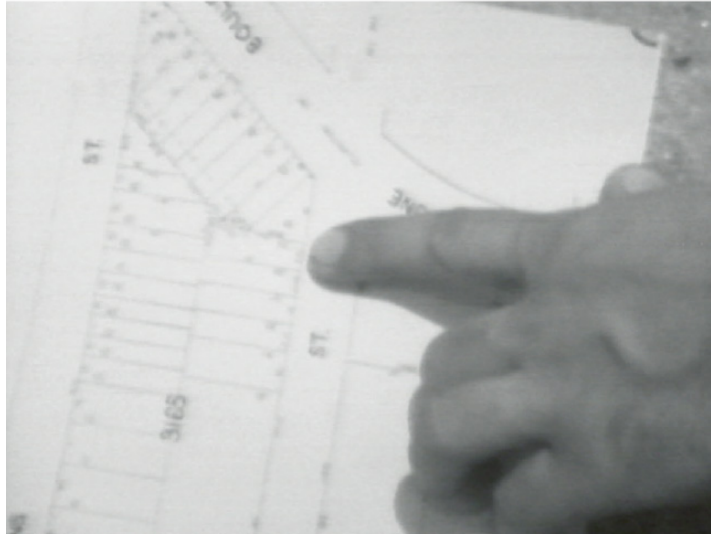
---

JD No. Sabía de ellos, pero no era parte de ese grupo. Por eso no fui incluido en el primer volumen de *Video Art: An Anthology* [*Video Arte: una antología*].<sup>13</sup> Schneider no conocía mi obra. Más tarde me hice amigo de Beryl Korot, y conocí a Peter Campus porque me dio mi gran oportunidad: la beca de NEA en 1974 –él fue el juez–.

DRQ En ese momento tu trabajo alternaba entre las instalaciones de cinta adhesiva sobre pared, video arte y un híbrido de los dos, como en el fascinante video *Interior*, 1976, en el que gradualmente se colocan sobre el monitor bandas de cinta magnética en las cuales hay grabadas tomas de varios ángulos de la habitación, sobreponiendo una transmisión de video pre-grabada por encima de una transmisión en vivo. ¿Cómo conociste a Gordon Matta Clark y comenzaste a participar con él en *The Fake Estates* [*Las falsas propiedades*]?

JD Primero, Gordon vivía en la calle en frente a la mía. Segundo, él era mitad chileno y hablaba español. Como yo, él buscaba estar fuera del espacio de la galería. No mostraba fotografía ni dibujo en las galerías sino que iba al muelle y cortaba pedazos de muelle con una sierra. Era una tarea muy subversiva y anti-arquitectónica. Cuando supo que yo me ocupaba en producir video, me dijo que estaba comprando unos “lotes” de tierra en Queens y le dije que eso me interesaba mucho. Consiguió los planos y me dio tres de ellos; cada uno costaba alrededor de 10 dólares. Me dijo: “Vamos a Queens a buscar mis piezas”, pero el dueño del resto de la propiedad no nos dejó entrar pues el pedazo de tierra estaba dentro de su bodega, en una esquina. Ese pedacito de tierra medía quizás 30 centímetros. ¡No sabía siquiera que no era suyo! Le pertenecía a la ciudad. Pero

en otros lugares, sí pudimos ir a ver las piezas. Fui con mi Portapak e hice un video.



*Reality Properties: Fake Estates (Queens Project) [Propiedades reales: Falsas propiedades*

---

DRQ Sarah Montross (Proyecto Queens), 1975 fotograma. Más ▶ ha sugerido que has trabajado en lo que ella llama “espacios desperdiciados”; me inclino a llamarlos “menores” o “espacios subordinados”.<sup>14</sup>

---

JD Para Gordon estos eran espacios perfectos para usar. Encontró a alguien que tenía un auto, así que pudimos ir a Queens y hacer el video en estos lotes. Y esa obra, como muchas otras, la guardé en algún lado y me olvidé.

---

DRQ Tristemente, tus colaboraciones tanto con Matta-Clark como con Maciunas fueron interrumpidas por la muerte.

---

JD Gordon y yo hablamos acerca de que yo trabajara en la parte del muelle que él no había tocado. Y fui pero nunca pudimos finalizar el proyecto. Y después Gordon murió. Sucedió muy, muy rápido.

Con George estábamos a la mitad de hacer un negocio en Wooster Enterprises Project. Él quería más, pero yo no quería que se convirtiera en un trabajo de tiempo completo. Al final se convirtió en un trabajo de tiempo completo. Empezamos a recibir pedidos, y éramos solo mi esposa y yo, dos personas. Tenías que empacar, que producir. Tenías que cobrar. Tenías que entregar, porque era un negocio de verdad. Esta manera de operar tenía pocos equivalentes entre los grupos de artistas. Los ejemplos más cercanos eran *Store* de [Claus] Oldenburg, y, por supuesto, la tienda de Fluxus en la calle Canal. Maciunas lo intentó allí, pero no lo hizo al máximo.

---

DRQ En J.C. Penny.

---

JD Sí, acercarse a las masas, ir a los posibles extremos.

---

DRQ Considero que esa es una línea que pocos artistas quieren cruzar.

---

JD ¿Una línea?

---

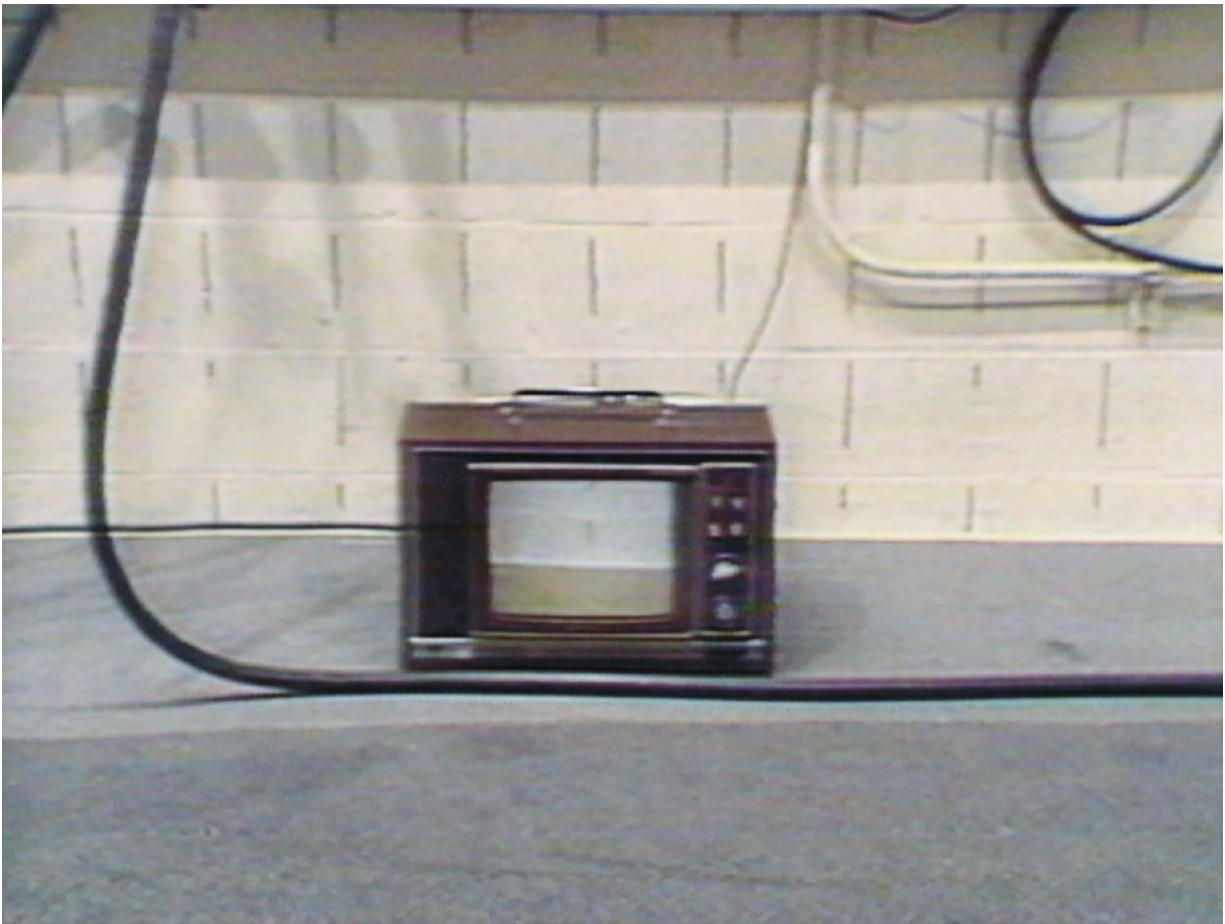
DRQ Esa línea comercial. Significa comprometerse con un sistema en lugar de operar a una distancia segura. Esto es único de tu obra. Estabas dispuesto a lidiar con grandes estructuras o con instituciones para, como dices, insertar la obra de arte como una intervención, en vez de únicamente comentar sobre la cultura popular o la cultura de consumo.

---

JD Mi obra en el Whitney toca esa misma delgada línea. Hubiera sido mucho más fácil para mí decir: “Marcia, voy a incluir fotografías de mis paredes en Cleveland, cubiertas en cinta adhesiva, y quizás algunas propuestas de collage con instalaciones de cinta adhesiva en espacios urbanos, cinco en total”. Podría haber encontrado una galería que me representara, y quizás algún coleccionista que comprara. Esto hubiera estado perfectamente bien. Pero dije: “No, quiero hacer una obra en un espacio que no esté pensado para exhibir arte”. Uno que no hubiera sido usado antes para este fin. La idea de “intervención”, que hoy damos por sentado, apenas existía en aquel momento. Solo las rayas de [Daniel] Buren o las envolturas de Cristo, quien envolvía un puente, un edificio y hasta una costa [*Wrapped Coast*, Sydney, Australia, 1968–69], eran realmente intervenciones. Otros artistas quizás empleaban elementos de la cultura popular, pero en general trabajaban dentro del contexto del “cubo blanco”, lo convencional. Andy Warhol hacía un poco de intervenciones, hasta cierto punto, como parte de su imperio: ahí tenías la revista *Interview*, y también hizo algo en Hollywood, películas de estilo comercial que no fueron muy exitosas; así como comerciales, que están bien documentados. Pero la mayoría de ellos,

incluso los más vanguardistas de Fluxus, estaban produciendo dentro de los límites de las sedes tradicionales. Yo siempre fui a otros espacios.

<sup>DRQ</sup> Tus videos de estos años se mueven claramente entre locaciones interiores y exteriores: del ambiente controlado, aparentemente neutral del estudio –como en *3 Mercer Street* y *Baseboard* [Rodapié], ambos de 1975–, al espacio de la ciudad –como en *Walking SoHo* [Caminando SoHo], 1977, *Sidewalk* [Acera], 1975 y *Two Windows* [Dos ventanas], 1976–.



*Baseboard* [Rodapié], 1975, fotograma. [Más ►](#)





*Walking SoHo* [*Caminando SoHo*], 1975, fotograma. [Más ►](#)

Analizan o investigan estos espacios, trazando superficies con claros movimientos de cámara. En *3 Mercer Street* es como si una escena de la calle se mezclara dentro del espacio de la galería, cuando el artista Stuart Sherman aparece periódicamente con su emblemática mesa, sus objetos y movimientos ambiguos, escenificando, en este caso, su *5th. Spectacle*.



3 Mercer Street, 1975, fotograma. [Más ►](#)

---

<sup>JD</sup> George Maciunas y yo éramos amigos. En lo que tocaba al arte teníamos mucho en común, pero George era un personaje inusual, único. Stuart Sherman, por otro lado, era un amigo muy cercano, conocía bien a mi familia y a mis hijas. Lo conocí porque fue uno de los participantes en el Teatro Ontológico Histérico [Ontological Hysterical Theatre] de Richard Foreman. Stuart no describía su trabajo como performance, les llamaba “spectacles” [espectáculos] – los Stuart Sherman Spectacles–.<sup>15</sup> Hizo una obra con cinta que estuvo inspirada en mi trabajo. Se subía al escenario y cubría sus zapatos con *masking tape*, primero una pierna y luego la otra. Sherman tenía cientos de variaciones de este acto, pero siempre

incorporaba cinta adhesiva a sus Spectacles. Estaba muy interesado en hacer una obra fuera de la corriente principal. Ideó una cosa duchampiana con una mesita plegable, una de esas mesas cocteleras que podías encontrar en SoHo. En cualquier acera, desdoblaba la mesa, sacaba todo tipo de objetos y comenzaba a trabajar con ellos.

---

<sup>DRQ</sup> En las fotografías y videos de archivo parece un estafador preparando un juego de trilero o un monte de tres cartas.

---

<sup>JD</sup> Inventamos toda una serie de estafas que queríamos representar en el contexto de la televisión comercial subversiva. Stuart se hizo amigo de Joe Franklin, quien murió recientemente [2015]. Joe Franklin montó el primer *talk show* en la historia de la televisión, en el canal 5 [WJZ-TV, a inicios de 1950; más tarde WOR-TV, de 1962 a 1993].<sup>16</sup> Hablaba con celebridades como Elvis Presley. Todas las estrellas de Hollywood aparecieron en su programa. Franklin era muy especial, un personaje único. Stuart y yo queríamos estar en su programa, *Memory Lane*. Nuestra idea era que Stuart hiciera algo con los pequeños objetos, y que yo cubriera algo con cinta adhesiva. Hubiera sido muy interesante. Además pensábamos mandarle una carta a Johnny Carson para ir a *The Tonight Show*. Esas eran el tipo de locuras que compartíamos. Nunca dijimos: “¿Qué hacemos para exhibir nuestro trabajo en MoMA?”. No, queríamos ir a Johnny Carson. Hubiera sido increíble, tan simpático, armar estos trucos en el contexto de la televisión comercial. Cuando empecé con el video, Stuart fue al primero que invité a participar, porque se inclinaba también en esa dirección. El problema con Stuart era que no pasaba tanto tiempo en Nueva York. Viajaba mucho. Era bien conocido en Europa. Tenía puestas en escena en París, Copenhague, Londres. Salía de gira por seis o siete meses. Era un artista célebre en los círculos vanguardistas en el

SoHo de aquellos años. A través de Stuart conocí a varios cineastas vanguardistas. Él no era un video artista, pero hacía cine. Era cercano a gente como Ken Jacobs, Babette Mangold, los miembros del grupo de Richard Foreman, muchos de los cuales siguen siendo mis amigos. Ellos, que hacían solo obra vanguardista, que no pertenecían a la corriente principal de la escena del arte, eran la vanguardia de la vanguardia. Stuart no era artista de Fluxus, pero cuando George hizo la lista para las residencias de artistas al norte de Nueva York, lo incluyó. Más tarde fue parte de un episodio de *The Live! Show*.

---

DRQ ¿Y qué hay de Douglas Davis?

---

JD Douglas Davis vivía en Wooster número 80, el mismo edificio en donde vivía George Maciunas. George estaba en el sótano y Doug en el tercer piso, si mi memoria no me falla. Nos reuníamos a cenar junto con su esposa, Jane Bell, quien en ese momento era crítica de arte (ella también ya murió). Doug era una persona más enfocada. Era el crítico de arquitectura para la revista *Newsweek*. Escribía libros extensos, monografías. Hacía montajes, performances y obra interactiva en video y televisión. Era cercano a Joseph Beuys y Nam June Paik. Juntos hicieron una obra [por transmisión satelital] en 1977 [en *documenta 6*], en la que Doug está en Nueva York y los otros en Dusseldorf, y tratan de comunicarse entre ellos a través de una pantalla de televisión. Doug también fue uno de los pocos artistas pioneros del cable. Ayudaba mucho porque usaba a *Newsweek* como plataforma de difusión. Escribió varios editoriales para esta revista sobre el futuro de la televisión por cable, argumentando que el cable podría ser como el teléfono, que podría producir comunicación bidireccional, que todo mundo debía tener acceso a la televisión y participar en ella. A diferencia de la

televisión unidireccional de aquel entonces, Doug estaba trabajando en muchas direcciones, tenía una labor importante, con bastante presión. Casi cada semana se publicaba un artículo de su autoría en *Newsweek*, y, en ocasiones, escribía reseñas de arte, sobre todo de arquitectura y monografías. Vivíamos cerca, y compartíamos conceptos sobre televisión interactiva. Hablarle a la televisión era una idea subversiva.

Lo que buscaba junto a mis amigos –Stuart, George, Doug– era salirnos del programa. Doug, por ejemplo, se salió literalmente del programa cuando cortó televisores físicamente. Lo hizo de verdad. Fue uno de los principales responsables de llevar la discusión sobre cable más allá de los artistas, a un público general, aunque en el mundo del arte no hizo mella.

10. Maciunas organizó quince cooperativas Fluxhouse a nombre de su empresa Good Deal Realty. Véase Debora Duez Donato, “Fluxus: Now You See It – Now You Don’t. Perhaps You Never Will”, *dialogue*, no. 4 (Jan–Feb 1994); y Peter Frank, “Fluxus in New York”, in *SoHo: Downtown Manhattan*, ed. Rene Block (Berlín: Akademie der Künste – Berliner Festwochen, 1976), p. 151–60. Mi agradecimiento a Katie Fahey por estas fuentes. ↵

11. Se rumora que los asaltantes pertenecían al sindicato de electricistas, y que probablemente Maciunas les debía dinero. *Ibid.*: Donato, “Fluxus: Now You See It”, p. 10. ↵

12. Después de 1978, cuando ya Wooster Enterprises había cerrado, el MoMA continuó produciendo sus artículos de papelería arrugada (sobre tarjetas, papeles, . . .) Diseñados por Jaime y su esposa, Judith Henry, fueron, durante años, de los artículos más vendidos en la tienda del museo. ↵

13. Beryl Korot e Ira Schneider, eds., *Video Art: An Anthology* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976). ↵

14. Montross usó este término en su presentación en el panel “Jaime Davidovich: Pioneer in Video and Conceptual Art” [Jaime Davidovich: Pionero en video y arte conceptual], en el Institute of Fine Arts, en Nueva York, el 11 mayo de 2015; véase <https://vimeo.com/127724335>. Véase también Sarah J. Montross, *Cartographic Communications: Latin American New Media Artists*

*in New York, Juan Downey and Jaime Davidovich (1960s–1980s)*, Ph. D. diss., Institute of Fine Arts, New York University, 2012. ↩

15. La extraordinaria película del 2013, *Spectacle: A Portrait of Stuart Sherman*, de Robin Deacon, es quizás la mejor fuente sobre el artista. Véase también Jonathan Berger, ed., *Nothing Up My Sleeve: An Exhibition Based on the Work of Stuart Sherman*, exh. cat., Participant, Inc. (Nueva York: Regency Arts Press, 2010). ↩

16. Para un recuento a fondo de las intersecciones de posguerra entre arte moderno y televisión, véase Lynn Spiegel, *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television* (Chicago: University of Chicago Press, 2009). ↩

# ENTREACTOS HISTÓRICOS

## Buenos Aires, de los setenta a los ochenta

---

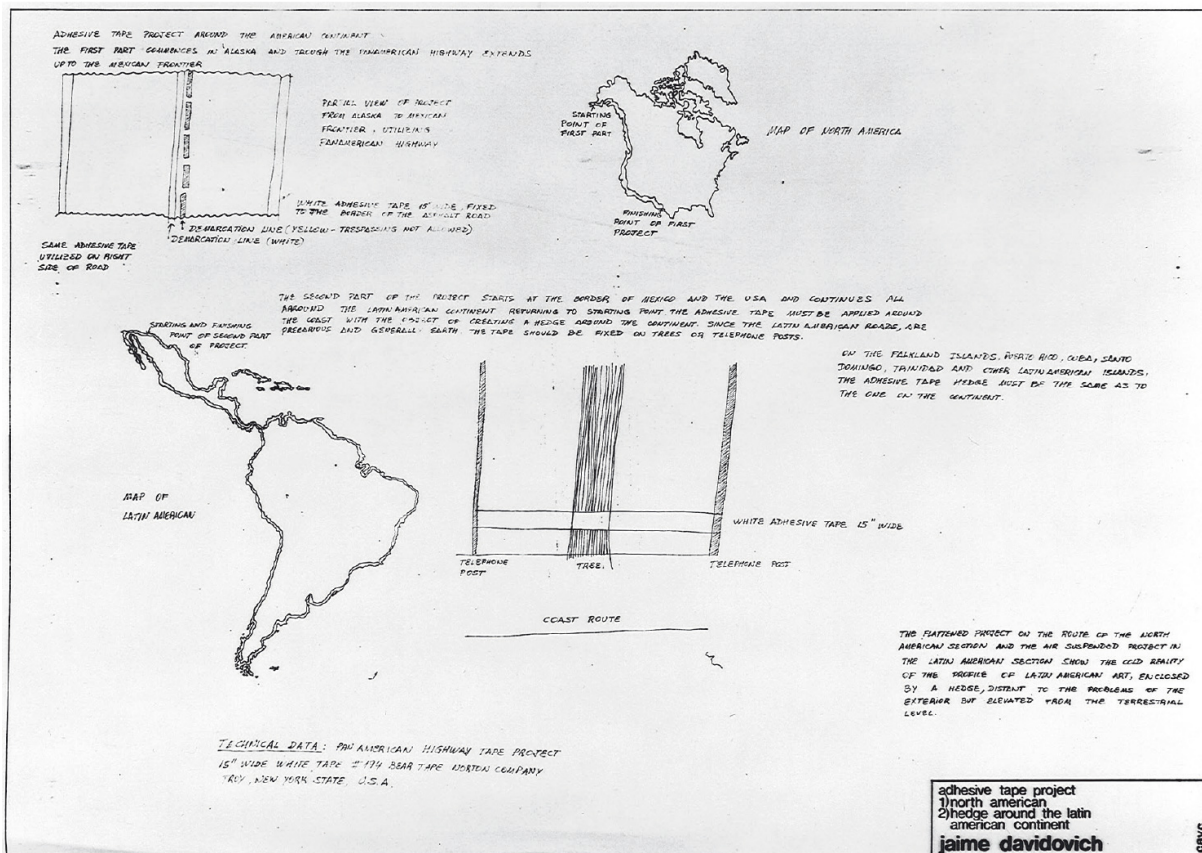
DRQ ¿Cuándo y dónde conociste a Jorge Glusberg?

---

JD Jorge Glusberg fue a visitarme a Cleveland. Como su hermana vivía en Chicago, él volaba de Buenos Aires a Nueva York y de Nueva York a Chicago. Le dije que cuando fuera a Chicago pasara por Cleveland, pues está de camino. Vino a mi estudio. Sostuvimos una larga charla, y a partir de ahí comenzamos a trabajar juntos. Después de que volví a Nueva York seguimos colaborando en proyectos hasta la década de los ochenta.

---

DRQ Mencionaste anteriormente que cuando vivías en Nueva York en los sesenta y los setenta, visitabas Argentina con frecuencia, a veces hasta una vez cada año. En 1972, fuiste incluido en *Hacia un perfil del arte latinoamericano* en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), del que Glusberg fue director de 1969 hasta principios de los noventa.<sup>17</sup>



Adhesive Tape Project: 1.) North America 2.) Hedge Around the Latin American Continent  
 [Proyecto de tape adhesivo: 1.) Norteamérica 2.) Seto alrededor del continente latinoamericano], 1972. [Más ►](#)

JD Fui incluido en muchas exposiciones ahí.<sup>18</sup> El CAYC estaba en la calle Viamonte, me acuerdo perfectamente. También visitaba a Glusberg en sus oficinas, en su empresa de iluminación Modulor, y más tarde cuando fue director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Estuve en contacto con él a través de los años [Glusberg murió en 2012].

DRQ Es una figura controversial. En una conferencia sobre conceptualismo latinoamericano, en Hunter College, hace varios



años, lo relacionaste con Ernesto “Che” Guevara.<sup>19</sup> ¿Podrías elaborar esta idea?

---

<sup>JD</sup> Glusberg merece una sesión de entrevistas dedicada exclusivamente a él, por todo lo que logró. Encabezó una guerra de guerrillas, en el sentido de que venía a Nueva York o a París y organizaba estos eventos increíbles con gente local, y él los pagaba. Hizo cosas increíbles, muy de avanzada, e involucró a la gente más importante del mundo del arte en estos encuentros. Organizó mesas de discusión con personajes como John Cage, Jean Baudrillard y Pierre Réstany, cosas de ese nivel, y también incluía a figuras de Argentina y de América Latina. La historia debería rendirle tributo por lo que hizo. Su trabajo con CAyC fue increíble, trajo a todo mundo a Buenos Aires, todos en la vanguardia fueron invitados a ir al CAyC, con los gastos pagados. Organizó series de discusión sobre la vanguardia en el Museo Guggenheim con las personalidades más relevantes del mundo, y, repito, él cubría los gastos. Nadie, en ningún otro país, hubiera hecho algo así.

Al mismo tiempo estaba ganando mucho dinero, y facilitando este trabajo por medio de la generosidad de sus contactos en el gobierno, durante la guerra sucia.<sup>20</sup> Nunca hablamos sobre la fuente de ese dinero. Eso no me incumbía. Su compañía, Modulor, obtenía grandes contratos del gobierno argentino. El tema era controversial, por decir lo menos, pero él actuaba como si estuviera peleando una guerra de guerrillas. Hacía negocios, montaba exhibiciones y enviaba obras a diversas partes del mundo de una manera totalmente desorganizada. Los artistas mandaban su pieza y nunca la volvían a ver. No era muy meticuloso, no seguía un método. Ibas a Modulor y solo estaban él y su secretaria; ese era todo el equipo del CAyC. Era una locura preparar eventos de ese tamaño, y lidiar con las exposiciones que incluían hasta cien participantes. Fue

imposible mantener un registro de las obras conforme llegaban. ¿Cómo las regresas? Olvida que te las devuelvan. Yo sabía que si le consignaba una obra, no la vería más. Nunca mandé originales, solo copias de cintas de video, fotografías y dibujos que podían duplicarse.

A pesar de eso, él fue la persona, probablemente el primero en América Latina, que abrió un foro para los artistas conceptuales. No hubo nada antes ni después de él. Así que es un tema difícil. Aun en los últimos años de su vida, cuando yo iba a Buenos Aires a visitar a mi familia, él estaba en la misma categoría que Perón: lo amabas o lo odiabas, no había medias tintas. ¿Podemos hablar de las cosas positivas que has hecho y de las negativas? No es posible, tiene que ser lo uno o lo otro. No sé si es el caso hoy en día porque he perdido contacto con mucha gente de mi generación. Glusberg fue un catalizador, me parece que eso es muy argentino. Ocurrió con Cristina Kirchner, no había medias tintas: la adorabas o la odiabas. Nadie dice que no haya hecho algunas cosas bien, y otras que no fueron tan buenas, pero sí hubo logros importantes. Es parte del sistema allá. Para poder hacer algo, tienes que ser poco convencional o inusual, porque de otro modo no ocurre nada. Y con ello, abres la puerta a una serie de sospechas. No sé, y no sé si habrá otro Glusberg. Pienso que no.

---

<sup>DRQ</sup> Estoy de acuerdo contigo, especialmente considerando todos los factores que permitieron que operara el CAyC, y el hecho de que el mundo del arte era otro muy distinto, sin el mercado tan acelerado que tenemos hoy. Las colaboraciones de Glusberg llegaban hasta Japón, Yugoslavia y Europa, a pesar de la “guerra fría”.<sup>21</sup> En ese sentido, ¿te influyó en tu trabajo con televisión, en desarrollar una organización conectada, aunque sus proyectos fueran diferentes?

---

<sup>JD</sup> Sí, y a él le interesaba la televisión también.

# cayc

GT-595  
5-12-75



## fourth international open encounter on video buenos aires

argentina

buenos aires

566-8046

elpidio gonzález 4070

centro de arte y comunicación

### PARTICIPATING ARTISTS:

#### ARGENTINA

Luis Benedit, Jaime Davidovich, Gregorio Dujovny, Danilo Galasse, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Group CAYC, Jorge Luján Gutiérrez, Eduardo Leonetti, Vicente Marotta, Marta Mimujin, Arturo Montagu, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Héctor Puppo, Juan Carlos Romero, Universidad Nacional de Rosario, Horacio Vallereggió.

#### AUSTRIA AUSTRALIA BELGIUM

Richard Kriesche, Anda Korsts, Arnulf Rainer.  
Tim Burns, John Fischer, Geoff Tennant.

Claude Degueudre, Hugo Duchateau, Lili Dujourie, Groupe CAP, Jacques Lenep, Jacques Lizene, Danny Mathys, Jacques-Louis Nyst, Video Insas Group.

#### BRAZIL

Sonia Andrade, Angelo de Aquino, Fernando Franca Cocchiarale, Miriam Danowski, Anna Bella Geiger, Paulo E. Herkenhoff, Ivens Machado, Mario Cravo Neto, Leticia T. de Souza Parente, Regina Vater.

#### CANADA

Art Metropole, Allan Bealy, Tom Dean, Don Druick, Andrée Duchaine, Marty Dunn, Raymond Gervais, Goddamatch, Idera, Kensington Arts Association, Suzy Lake, Terry Mc Glade, Honey Novick, Kenneth-Coutts Smith, Garry William Smith, Roger Soubliere, Barbara Steinman, Françoise Sullivan, Bill Vazan, Video Dub, Video Inn, Visus Group, Richard Ward.

#### COLOMBIA

Alvaro Barrios, Grupo Videamus, Jonier Marin, Raul Marroquin Dolly de Polo, Romulo Polo Flores.

#### CZECHOSLOVAKIA DENMARK ENGLAND

Miroslav Klivar.

Niels Lomholt.

Coum Transmissions, Michael Druks, Great Georges Community Arts Project, David Hall.

#### FINLAND FRANCE

Kalevi Lappalainen.

Roberto Altmann, Bernard Amiard, Roland Baladi, Jean-Pierre Bertrand, Borgeaud, Jean Clareboudt, Da Rocha, Hervé Fischer, Fred Forest, Daniel Maillet, Jean Roualdes, Sosno, Bernard Teyssedre, Jean-Paul Thenot.

#### GERMANY

Heinz Breloh, Otto Dressler, Michael Geissler, Jochen Gerz, Wolf Herzogenrath, Rebecca Horn, Wolf Kahlen, Hans Werner Kalmann, Kurt Kren,

Así que si miras cualquiera de las actividades del CAyC concluirás que no cabe duda de que hizo cosas muy importantes. Esto dejando de lado las implicaciones políticas y lo que ocurrió en términos de finanzas, la burocracia, su proclividad a no regresar la obra, que era terrible. Aún así, no puedes hacer caso omiso de él y tratarlo como un criminal o un ladrón.

---

<sup>DRQ</sup> Ciertamente algunos académicos, como Néstor García Canclini, se han mostrado dispuestos a hacerlo.<sup>22</sup> Simplemente negar una década de exhibiciones, particularmente aquellas previas a la dictadura, es otorgar poca significación a una buena cantidad de arte fascinante, artistas y manifestaciones colectivas de aquellos años.

---

<sup>JD</sup> Al mismo tiempo, era todo un personaje ahí. . . Incluso, hoy, sigue siendo una figura controversial, muy controversial.

---

<sup>DRQ</sup> Viajaste frecuentemente a Argentina en la década de los setenta, incluso durante la dictadura entre 1976 y 1983. En mi opinión, anticipaste algunos de los peores momentos del llamado Proceso de Reorganización Nacional con el video *La patria vacía*, 1975.



*La patria vacía [Empty Homeland], 1975, video still. [Más ►](#)*

---

<sup>JD</sup> Sucedió que yo estaba en Buenos Aires cuando Perón murió. Fue un gran trauma porque la vicepresidenta, su esposa Isabelita, tomó el poder, siendo totalmente incompetente, inepta, sin preparación. De pronto se convirtió en presidente, y su asesor –la persona a cargo de la toma de decisiones– era un individuo siniestro llamado José López Rega.

---

<sup>DRQ</sup> El *Brujo*.

---

<sup>JD</sup> Sí. Era sargento de policía. Era solo un sargento, pero tenía gran influencia, del tipo Rasputín, en los más altos círculos del movimiento peronista. Al ver aquello pensé que si alguien así estaba

a cargo, era el final. . . Ya había mucho descontento dentro del movimiento peronista. Ahí tienes el famoso evento cuando Perón regresó al país y López Rega le dijo a un grupo de peronistas de izquierda, especialmente a los Montoneros [una organización de guerrilla urbana], que abandonaran la manifestación.<sup>23</sup> Les dijo simplemente que se fueran. Él fue una de las principales fuerzas represivas contra ellos. Así que, cuando Perón murió, ya todo estaba listo para irse al diablo. Esto pasa con ciertos líderes, no construyen una infraestructura o un sistema que pueda sostener su trabajo después de que dejan el poder o mueren. Hoy lo vemos en casos como el de Venezuela, no hay continuidad. Incluso en Cuba, los hermanos Castro siguen ahí. ¿Quién es la siguiente generación? ¿Qué pasa cuando mueran? En todo caso, lo vi escrito.

De hecho, veía la televisión cuando anunciaron la muerte de Perón; lo vi en el equipo que mis padres tenían en su sala de estar. Al volver a Estados Unidos empecé a trabajar en *La patria vacía* porque, para mí, era la metáfora adecuada para describir cómo dejó Perón al país en una completa y repentina anarquía. No había ningún sistema, era absolutamente caótico. Las personas en el poder no estaban calificadas para el cargo, había mucha corrupción, una presidenta incompetente y, detrás de ella, López Rega. Era la fórmula para una guerra civil o para el cese del país como entidad. Dejaría de existir.

---

<sup>DRQ</sup> El video *La patria vacía* sigue una trayectoria de Manhattan a un barrio argentino en Queens. Una pequeña sección de cinta adhesiva está pegada al lente y bloquea parte de la visión. Mi lectura es que eso representa una obstrucción en la visión, un punto ciego. Una fotografía de Perón de cuerpo presente es cubierta con cinta adhesiva; la cinta se remueve para revelar un mapa de Argentina que revela a su vez el título. Durante una buena parte del video se

escucha tu voz entonando, una y otra vez, “Perón. . . Perón. . . Perón. . . ” y luego de un tiempo empieza a asemejarse a la palabra francesa *parole* [palabra]. . .

---

<sup>JD</sup> También hay diversos *clips* de audio tomados de los Montoneros y otros grupos de izquierda. Realmente sentí que todo aquello era insostenible. No hice la pieza con la intención de mostrarla, porque no había interés sobre Argentina en Estados Unidos, y el video arte era prácticamente desconocido en Argentina. No creo que haya habido muchas obras en video producidas en Argentina en aquel tiempo.<sup>24</sup> Hice *La patria vacía* con el apoyo de una beca del New York State Council on the Arts [Consejo del Estado de Nueva York para las Artes] que no exigía condición alguna. Con ese dinero pude desarrollar la obra con mi propio equipo en mi estudio. La exhibí muy pocas veces.<sup>25</sup> No es una cinta que haya tenido distribución ni se presentó en muchos festivales, sino una cinta personal que surge de la necesidad de expresar lo que sentía sobre ese periodo particular.

---

<sup>DRQ</sup> Muchos artistas en Nueva York, en los sesenta y los setenta, debatían, como punto de honor, sobre cómo reconciliar sus convicciones políticas con su trabajo. Donald Judd dijo: “Esencialmente, soy un activista pero ese no es mi trabajo artístico”. Participó en grupos políticos y en manifestaciones, pero era un aspecto de su vida que no formaba parte de su práctica artística. Y sin embargo a veces vemos en su obra cómo estos esfuerzos pudieron haberse integrado uno con el otro, cómo su revolución hacia el espectador ofrece un paralelismo de la revolución política. Me preguntaba si, en tu caso, esto era una preocupación.

---



<sup>JD</sup> Bueno no. En ese momento, yo no era un artista político como León Ferrari. *La patria vacía* es política pero quería que el aspecto político fuera parte de la obra, más que solo hacer “arte político”. En 1974 me parecía que la muerte de Perón ni siquiera era un hecho político. Era un evento *histórico* que tuvo un impacto tremendo en Argentina, que se siente aun hoy. Así que quería hacer una obra que no fuera en apoyo o en contra de Perón, sino que simplemente señalara el tremendo impacto histórico de su muerte. Esto es lo que llamo una patria “vacía”.

---

<sup>DRQ</sup> Tenías razón. Implicaba un vacío.

---

<sup>JD</sup> Sí.

17. María José Herrera y Mariana Marchesi, eds., *Arte de sistemas: El CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969–1977*, exh. cat. (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013); y Natalia Pineau, “El CAyC: La reconstrucción de un programa institucional”, *ICAA Documents Project Working Papers*, no. 1 (Sept 2007): 25–30. ↩

18. Davidovich fue parte de varias exposiciones colectivas del CAyC, incluyendo la de galería Amadis en Madrid en 1973; *Latin American Art Week*, en ICA, Londres en 1974; *The Seventies* en MAM USP, en São Paulo en 1976; y en los encuentros Cuarto, Quinto y Séptimo Encuentro Internacional Abierto Sobre Video, en 1975, 1976 y 1977. En los materiales promocionales de *The Seventies*, Davidovich aparece junto a artistas argentinos, mientras que en el catálogo de 1977 es identificado como un artista de Estados Unidos. Copias de estos catálogos del CAyC, así como los boletines, están en el Institute for Studies in Latin American Art (ISLAA), junto con la correspondencia personal entre Davidovich y Glusberg. ↩

19. El simposio “Transnational Conceptualisms between Latin America and the U.S.” [Conceptualismos transnacionales entre América Latina y los EE.UU.] fue organizado por Harper Montgomery, el 15 de marzo del 2013. Davidovich hizo este comentario en respuesta a la presentación de Julio García Murillo “El arte conceptual frente al problema latinoamericano”, que analizaba la programación del CAyC y la relevancia de Glusberg, destacando la exposición colectiva homónima realizada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM, en Ciudad de México, a mediados de los setenta. ↩

20. La guerra sucia argentina, llamada así debido a la lógica subyacente en el gobierno de que las fuerzas guerrilleras de izquierda solo podían ser derrotadas por medios poco limpios y brutales, comenzó mucho antes del golpe militar del 24 de marzo de 1976, que llevó al dictador Jorge Rafael Videla al poder. La presidente interina Isabel Perón, quien asumió el gobierno tras la muerte prematura de su marido en 1974, junto con su asesor José López Rega, ministro de Desarrollo Social, otorgó facultades discrecionales a la Alianza Anticomunista Argentina, o Triple A, un escuadrón de la muerte, derechista y clandestino, formado dentro de las filas militares en 1973. La Triple A trató de exterminar a las facciones guerrilleras como los Montoneros, y, en última instancia, contribuyó a la dramática expansión de la tortura y desapariciones de la era Videla. Sus objetivos apuntaban a cualquiera que fuera sospechoso de “subversivo” o mantuviera “posibles” vínculos con grupos o ideología de izquierda. Entre otras fuentes, véase Paul H. Lewis, *Guerrillas and Generals: The “Dirty War” in Argentina* (Westport, CT: Praeger, 2002), y Marguerite Feitlowitz, *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture* (New York: Oxford University Press, 1998). ↵

21. Véase Klara Kemp-Welch y Cristina Freire, “Artists’ Networks in Latin America and Eastern Europe”, *ARTMargins* 1, nos. 2–3 (June–Oct., 2012): p. 4–5. ↵

22. Véase Néstor García Canclini, “Modernity after Postmodernity”, en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. Gerardo Mosquera (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), p. 43–45. ↵

23. Davidovich se refiere aquí a la masacre de Ezeiza en junio de 1973, en la que simpatizantes de derecha de Perón dispararon a grupos de izquierda, matando al menos a 13 personas, en una manifestación para dar la bienvenida a Perón, a su regreso al país, tras 18 años de exilio. ↵

24. Esta afirmación es correcta, al menos según una reciente retrospectiva de video arte de Buenos Aires, que incluye *Tiempo de descuento* de Margarita Paksa, 1978, como uno de los primeros ejemplos de video arte en el país. Véase Rodrigo Alonso, ed., *Buenos Aires Video X: Diez años de video en Buenos Aires*, exh. cat., ICI, Centro Cultural de España (Buenos Aires: AECI Agencia Española de Cooperación Internacional, 1999). ↵

25. *La patria vacía* se mostró en al menos una exhibición en el CAyC. Vale la pena mencionar que, en este caso, a Davidovich se le identifica como artista de Estados Unidos. Véase Jorge Glusberg, ed., *8th International Video Art Festival*, exh. cat., Continental Gallery, Lima, Perú (Buenos Aires: CAyC, 1977), 10. ↵

# ¡EN VIVO DESDE NUEVA YORK!

## 1976–1984

---

<sup>JD</sup> En 1975 escuché hablar de un nuevo sistema que se había establecido en Nueva York llamado televisión por cable, y de inmediato me interesé.<sup>26</sup> Recuerdo que yo ya había salido del cubo blanco, fuera del contexto del arte, al usar cinta adhesiva para resaltar espacios, y con Wooster Enterprises para reorientar prácticas de venta de “anti-arte” para el consumo masivo. Ahora veía la oportunidad real de acceder a otra audiencia, de ver qué pasaría al poner un video muy lento en la casa de alguien junto a la programación regular de la televisión. Quizás no lo verían por más de un segundo, pero no importaba. Quería que apareciera en ese contexto.

En 1975, llevé uno de mis videos, *Baseboard [Rodapié]*, a una estación de cable para que lo mostraran, y pude verlo luego en un bar en el centro de Manhattan –a partir de la calle 14 y hacia el sur no se recibía la transmisión de cable–. Me puse de acuerdo con el mesero y, por unos minutos, sintonizó la televisión de acceso público mientras mi cinta era transmitida. Me gustó que fuera en un bar, con gente esperando ver el partido de fútbol americano. ¡Fue increíble, para mí fue genial! No sé si a alguien más le gustó. Para mí, el acto de tomar la cinta y hacerla –literalmente– del dominio público fue como una suerte de Duchamp, pero a la inversa. En vez de tomar un urinario y colocarlo en una galería, tomar la pieza de la galería y ponerla en un bar.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Por qué inició Cable SoHo?

---

<sup>JD</sup> Había muchos intereses involucrados en la creación de esta organización, pero el objetivo principal era disponer de un equipo de transmisión. En ese momento la comunidad de video estaba separada de la comunidad artística, esa es una distinción muy importante. Pocos se pasaban de las artes visuales al video.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Quién fue fundamental para reunir al grupo de artistas que originalmente propuso el proyecto, en establecer las relaciones?

---

<sup>JD</sup> Bob Stearns, el director de The Kitchen, organizó Cable SoHo. Sostuvimos una reunión preliminar en The Kitchen, en la esquina entre las calles de Broome y Wooster. Fue una reunión abierta, todo el mundo estaba invitado, y la gente vino de distintas instituciones. La mayoría de los involucrados estaban atareados con documentales alternativos, la generación de Woodstock o desde el lado técnico del campo de la música o danza. Algunos de los miembros se conectaban con la estación de cable de acceso público que ya se había instalado en Manhattan al norte de la calle 14. La idea era formar un consorcio de organizaciones y artistas individuales con dos objetivos generales: traer cable al barrio de SoHo y constituir nuestro propio estudio de televisión. La palabra esencial en ese momento era “acceso”. Para mostrar el trabajo en televisión tenías que tener “alta calidad”, y por ende acceso a un estudio con alta calidad. Queríamos crear un “punto de inyección en vivo” en SoHo, en The Kitchen, Global Village o Artists Space, algunas de las organizaciones que atendían a la comunidad de Fluxus y de la vanguardia. Queríamos montarlo como televisión comunitaria.

---

<sup>DRQ</sup> Sin embargo, si un espacio alternativo como The Kitchen lo hubiera hecho, habría sido, técnicamente, un cable de acceso

público pero dentro de una institución con un público particular, ¿cierto? Habría sido un evento para que un público específico experimentara arte por cable más que un canal con arte de vanguardia que se pudiera ver en cada casa.

---

<sup>JD</sup> No, idealmente la transmisión llegaría a todos en SoHo, incluyendo a aquellos que no pudieran ir a la reunión. La compañía de cable podría tomar ese punto de inyección en vivo y mandarlo al sistema de cable principal para toda la ciudad. Estamos hablando de un incremento increíble en la audiencia, y las organizaciones estaban completamente a favor. Podían aumentar la difusión de sus actividades, y los nuevos públicos asegurarían el financiamiento. Lo que no queríamos era tener un estudio de televisión asentado solo en una de estas organizaciones porque entonces habría sido una pelea interna sobre qué institución lo usaría.

Se nos ocurrió crear una unidad móvil, una camioneta con una antena encima.



organizaciones y transmitiendo por cable en vivo a Manhattan. Al mismo tiempo tendríamos a la muy activa comunidad artística de Cable SoHo, y el potencial para muchos suscriptores. Esa era la idea original. Logramos que un comité definiera los planes para este estudio de televisión particular. Contratamos a un ingeniero para que hiciera los planos y el presupuesto. Todo el mundo apoyaba la idea, tenía apoyo unánime.

Reunimos los planes, horarios, costos y el avalúo dentro de un libro muy profesional, mismo que mandamos a fundaciones y funcionarios de gobierno para que lo financiaran. La respuesta fue negativa. La gente no sabía nada sobre cable, no estaban al tanto del sistema, y no veían las posibles conexiones con el arte. Las fundaciones se interesaban más en financiar arte dentro del cubo blanco, no en desarrollar públicos. Manhattan Cable no quiso financiarlo porque les pareció que el área debajo de la calle 14 costaría mucho dinero y tomaría muchos años recuperar la inversión, que aquello empezara a ser lucrativo. Invertir en una unidad móvil al principio, cuando no habría ganancia alguna, no era una posibilidad. Habría costado 300.000 dólares.

---

<sup>DRQ</sup> Hubiera sido una suerte de acción de guerrilla, pero una muy costosa.

---

<sup>JD</sup> Más tarde acudimos al National Endowment for the Arts y ellos nos dijeron que podrían apoyar la programación pero no la adquisición del equipo. No tuvimos suerte con otras fundaciones, así que después de unos meses nos reunimos y concluimos que no había manera de financiarlo. Y la mayoría, yo diría que un noventa por ciento de las instituciones y los artistas, dijeron: “Si no vamos a conseguir financiamiento, si no vamos a tener un estudio móvil, ¿qué sentido tiene?”. Seguiríamos haciendo lo mismo que

estábamos haciendo en ese momento, regalando nuestro trabajo. ¿En vez de presentarnos en The Kitchen, mostraríamos en cable, pero sin nuestro propio estudio de televisión? Stearns y el resto del grupo llegaron a la conclusión de que el proyecto no era viable. La organización cerró. Básicamente quebró. Era 1976.

Yo no estaba listo para darme por vencido. Pensé, que si no podíamos hacer eso debíamos trabajar dentro del sistema que ya estaba establecido, que era la televisión por cable. Lo que el cable necesitaba era un producto nuevo, y nosotros teníamos mucho de aquello. Así que propuse organizarnos y desarrollar un programa que se transmitiera regularmente. Eso no se había hecho antes: un programa habitual en televisión abierta. En ese entonces, el objetivo de la mayoría de los artistas, del 99.9 por ciento de ellos, era entrar a la televisión pública, a canal 13, en “alta calidad”, a través de una institución llamada TV LAB.<sup>27</sup> TV LAB proveía fondos para artistas en residencia, los cuales podían crear en sus estudios, y les comisionaba trabajos para transmitirlos en televisión. Los domingos por la noche, durante el verano, televisaban lo producido bajo el auspicio de la organización.

---

DRQ ¿Te acuerdas cuándo empezó? ¿1976, 1977?

---

JD Sí, más o menos en esos años. David Buxton era responsable del proyecto en canal 13. Los artistas en ese programa no eran quienes considerábamos pioneros de vanguardia –Vito Acconci, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim o Richard Serra, quienes fueron escultores o fotógrafos antes de introducirse en video–. Los artistas de TV LAB se ubicaban más en la línea de Nam June Paik, quien manipulaba la imagen en video, jugaba con ella como material. Luego estaba todo este grupo de gente involucrada en video que venía de la tradición de documentales experimentales. A mí me



interesaba presentar en este programa a los vanguardistas que trabajaban con video, más que a estos grupos.

Después de que Cable SoHo se desintegró fui a ver a Brian O'Doherty, quien era el director de artes visuales del National Endowment for the Arts. Brian nos había dado el capital inicial para la unidad de estudio móvil. Le encantaba la idea. Nos dijo que aunque el NEA no podía darnos más dinero para adquirir los equipos, podría apoyar los programas producidos para televisión por cable. O'Doherty se imaginó que los artistas debían tener esta nueva oportunidad de mostrarse en todo el país, a pesar de que fue él quien escribió el famoso libro *Inside the White Cube* [*Dentro del cubo blanco*].<sup>28</sup> Era una poderosa herramienta política para él, podía ir al Congreso y decir: “Si financian al NEA, miren a cuánta gente podemos llegar con estos programas orientados a las artes”. ¡Estar fuera del cubo blanco era una gran oportunidad! Brian me dijo: “Si quieres continuar Cable SoHo, solo cambia el nombre para que no tengas que empezar un nuevo proceso, y yo te apoyo”. Podríamos seguir usando la exención de impuestos de la organización. Aceptaron que le cambiáramos el nombre, así que tomé lo que quedaba de Cable SoHo, y arranqué con Artists' Television Network [ATN. Red de Televisión de Artistas], con la misión de crear y desarrollar programas para televisión por cable. Me parece que Brian dio 40.000 dólares para arrancarlo, y yo pude hacer tratos con estudios de televisión alternativos.

En aquel momento, el abogado del mayor sindicato en Nueva York, el AFL-CIO, era Ted Kheel. Era uno de los más importantes abogados y también un coleccionista de arte, amigo de [Robert] Rauschenberg, [Jasper] Johns y Billy Klüver. Como Ted era coleccionista, estaba muy abierto a nuevas ideas; apoyó [la organización sin fines de lucro] Experiments in Art and Technology [EAT, Experimentos en Arte y Tecnología] desde sus

orígenes en 1967. El sindicato AFL-CIO que Ted representaba tenía un estudio de televisión en el sótano de la sede de este sindicato de trabajadores, Automation House, en la calle 68. La idea de Ted era usar la televisión por cable para promover el trabajo del sindicato y hacer programas de televisión, informativos, sobre sus actividades. Lo llamó Center for Non-Broadcast Television [Centro para la NO difusión de Televisión]. Así que le pregunté si nosotros podíamos utilizar los equipos del centro para producir nuestros programas, y, con el apoyo del National Endowment for the Arts, pudimos asegurar becas individuales para que numerosos artistas produjeran ahí.

Con este apoyo empecé en el Center for Non-Broadcast Television, y organicé un trato con Manhattan Cable Television. También reuní a un pequeño grupo interesado en televisión, con un par de personas que trabajaban en la compañía de cable, un escritor cautivado por escribir para la televisión y John Hanhardt, quien más tarde fue parte de la primera junta directiva del Artists' Television Network. John estaba ahí más como un observador para ver cómo arrancararía el proyecto. Aún no era un firme creyente de que el futuro del video arte fuera la televisión, pero quería ver qué ocurría en el campo del arte para tener una idea de las distintas posibilidades y alternativas.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Douglas Davis estuvo involucrado en la transición de Cable SoHo hacia Artists' Television Network?

---

<sup>JD</sup> Sí. Doug fue uno de los fundadores con Jude Quintiere, Ira Schneider y algunas otras personas. Doug tenía mucha credibilidad por su trabajo para *Newsweek*. La nueva organización fue Artists' Television Network. El programa se llamó *SoHo Television Presents*, y comenzó en 1977. Yo creé el logo.



Logotipo *SoHo Television Presents*, c. 1977. [Más ►](#)

Se lanzó como un programa de televisión, es decir, tenía un paquete de prensa, puse carteles en las calles y envié un comunicado de prensa para que los periódicos supieran lo que íbamos a ofrecer. Teníamos programas regulares con comerciales, y el compromiso de la compañía de cable de que me daría el mismo espacio cada semana: lunes a las 11:00 p.m.

Mis ideas eran drásticas. Esto quería decir esquivar a la televisión por completo; ni siquiera nos involucramos con canal 13 de PBS [Public Broadcasting Service/ Servicio Público de Radiodifusión]. Diseñé *SoHo Television Presents* porque tenía ideas muy concretas sobre la televisión por cable. Los otros miembros de

la asamblea estaban de acuerdo con que la televisión era un medio - adecuado para mostrar arte, pero no tenían ideas específicas sobre qué tipo de arte. Yo quería promover prácticas específicas que me parecía eran representativas del arte de ese periodo. En cuanto al arte, esto significaba no considerar cómo respondería la audiencia. Ese no era el asunto. El asunto era ofrecer el mejor arte posible del momento en televisión por cable. Y yo quería tener no solo mi propio programa de televisión, sino además desarrollar redes por todo el mundo con otros artistas interesados en televisión, y empezar mi propia revista: *TV*.

## Soho Wants to Know



Soho Television presented a series of artists' videotapes on Warner Amex's QUBE service in Columbus, Ohio. On January 9, 1980 Jaime Davidovich went to the QUBE studios for a discussion on the air of the meaning and impact of these programs.

QUBE, designed to be interactive with its audience, encourages viewers to participate in specific programs by phoning in, and "voting." The voting apparatus is QUBE's most unique and best known feature; built into the viewer's channel selector are five buttons, linked to the QUBE computer, that the viewers can press to indicate their opinions. The results of such votes are then shown on the screen.

The Davidovich interview served two functions: one to air questions and intuitions that the audience might have about the programs, and the other to explain how such videotapes are made, including the types of decisions that go into them as well as the technology of the end product. The audience asked questions ranging from, "Can video have a narrative?" to "Is it done by computers?" to "Why is *Leave it to Beaver* not video art?" Some of the callers worked with Davidovich to arrive at a definition of art as it occurs within the making of a videotape. A transcript of a section of one such interaction between Davidovich, the QUBE interviewer (Carol Stevenson), and an unnamed caller, follows:

*Caller: The art comes in when the person—the artist—looks at different objects and says, 'Well, I wonder how this will look if I use this switch with this object, combine it with color effects, combine it with illusions that are gained from the ma-*

Esta era mi idea original, y esto fue lo que ocurrió.

---

<sup>DRQ</sup> Pareciera que Cable SoHo se configuró inicialmente por un grupo de muchos practicantes profesionales con distintas habilidades. Por ejemplo, Jude Quintiere estaba en radio como director de la emisora WBAI. Me gustaría saber sobre la transición desde Cable SoHo –en donde se nota un trabajo de equipo, todos contribuyendo a armarlo– hacia Artists' Television Network y *SoHo Television Presents*, en donde parece que tú pasaste al papel de director.

---

<sup>JD</sup> Ah sí, eso es cierto. Todas estas personas, como Bob Stearns, renunciaron.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Así que ni siquiera Quintiere y Davis fueron parte de Artists' Television Network?

---

<sup>JD</sup> Nadie lo fue. El objetivo de Cable SoHo era tener un estudio de televisión, no llegar a nuevos públicos ni ofrecer arte de vanguardia en el contexto de la cultura popular. A ellos no les interesaba eso, y muchos de los otros video artistas asumieron que el futuro era la instalación en museos, no ir a través de los canales de televisión. Por eso, cuando hice *SoHo Television Presents* y también *The Live! Show*, había muy pocos video artistas. Incluí a Juan Downey porque era mi amigo.



Juan Downey, *Guhíbos*, 1976, fotograma. [Más ►](#)

Conté con Joan Jonas y algunos otros, y eso fue todo. Los demás eran artistas de performance, vanguardistas, teóricos o gente conectada a la vanguardia, gente como Annette Michelson, John Cage, Robert Longo y Laurie Anderson.



*Laurie Anderson: Conversations [Conversaciones], 1980, fotograma. [Más ►](#)*

No te olvides de que este es el contexto. La idea de Artists' Television Network era dar a conocer la vanguardia, no solo video arte. Tenía un segmento en *The Live! Show* con video arte, en el que mostraba piezas de Gary Hill y Shalom Gorewitz, personas así, pero ATN no era como Videofreex o Raindance. Era otro enfoque.

---

<sup>DRQ</sup> Escucharte narrar esto me hace pensar en cómo trabajamos los historiadores del arte. Instintivamente vamos tras categorizaciones – límites disciplinarios, incluso– y el riesgo es establecer separaciones entre prácticas que no son fieles a la situación histórica real. El video arte, en ocasiones, ha estado aislado en su propio campo, con la



importante excepción de los esfuerzos de David Joselit de situarlo junto a otros experimentos, no artísticos, con televisión.<sup>29</sup> No siempre es acertado argumentar que los artistas que usaban video buscaban permanecer aislados de los que empleaban otros medios, y de la misma forma es claro que muchos de ellos, que no parecían pertenecer a los círculos de video o televisión, sí hicieron apariciones en canales de acceso público (Jean-Michel Basquiat por ejemplo, era un invitado frecuente en *TV Party*). Alguien de quien ya hemos hablado fue Stuart Sherman, un artista que funcionó primordialmente con performance, en vivo. Claramente tenemos que considerar la trascendencia de *The Kitchen* en la programación de *SoHo Televisión Presents*, en tomar obras de arte basadas en eventos en vivo y facilitar su transmisión por televisión para ampliar su audiencia.

---

<sup>JD</sup> Ese era un lado del programa, pero también presentaba entrevistas con artistas, y diseñé otra serie sobre música experimental. . . . Conversé ahí con figuras de la talla de Robert Ashley y John Cage.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Entonces el objetivo era ser lo más amplio posible?

---

<sup>JD</sup> Sí, un programa de televisión regular de vanguardia. El marco de referencia para *SoHo Television Presents* fue Gerry Schum, quien hizo uno o dos programas en la televisión comercial alemana. Reunía partes de películas (no de videos) de Richard Serra, Dennis Oppenheim, Robert Smithson y Nancy Holt, y las compilaba en un programa de la vanguardia. Además, él tenía lo que llamábamos una “galería de video”. Creo que mostraba algunas de sus obras en cine porque no había equipo para video en ese entonces.<sup>30</sup>

---

DRQ O transferencias de cine a televisión.

---

JD Así es.

---

DRQ ¿Sabías del proyecto de Schum? Porque no duró mucho y sucedió en Alemania.

---

JD Sí, claro, sabía de su *Fernsehgalérie*, su galería por televisión. Como él hizo la filmación original, se convirtió en un documento increíble de la historia del arte conceptual. Smithson y Serra no lo hicieron ellos mismo. Gerry Schum sí. También me interesaba Wolf Vostell. No era muy conocido, aun hoy mucha gente no sabe quién es Wolf Vostell.<sup>31</sup> Fue una figura crucial en los inicios del video, uno de los primeros artistas en usar televisión como un material escultórico. Estos son aspectos de la historia del video que deben revisarse.

---

DRQ En términos de estas redes alternas, que me parece es de lo que estamos hablando, ¿cómo se intercambiaba la información?, ¿cómo te enterabas de los experimentos en video y televisión en otras ciudades?

---

JD Este es el periodo en el que el estado de Nueva York empezó a desarrollar los *media art centers* [centros de arte multimedia]. No los había antes. Era la edad de oro de los medios. Reconocieron el poder del video y de la televisión, e hicieron bien. Entendieron qué importante era que los artistas se convirtieran en productores y promotores de la nueva revolución tecnológica. Había mucho interés en cable y televisión, no solo en Nueva York sino en todo el país. Y todos estos centros mediáticos abrieron al mismo tiempo: el Chicago Editing Room, Hallwalls Contemporary Art Center en

Buffalo, Electronic Arts Intermix en Nueva York, el Long Beach Museum of Art en Los Ángeles, Art Metropole en Toronto, la Satellite Video Exchange Society y Video Inn Library en Vancouver, la Video Coalition de San Francisco, . . .

---

DRQ Tony Labat estuvo involucrado en eso en San Francisco.

---

JD Correcto. La cosa estaba lista para florecer. Pero lo que pasó en Nueva York fue que los video artistas conocidos se interesaron en el canal 13 y no en establecer redes alternativas, y los que no buscaban entrar al canal 13, se dedicaron a crear instalaciones. Así que no hubo lugar para estas otras redes. Y los museos no mostraron ni el más mínimo interés, para nada.

---

DRQ Las probabilidades estaban en tu contra.

---

JD Bueno, era imposible. No había ni un uno por ciento de probabilidad de que funcionara. Y sin embargo estaba en todas partes: Intermedia en la Universidad de Iowa, el sistema QUBE en Columbus, Ohio, el Texas Tech en Lubbock,...Yo viajaba alrededor del país todo el tiempo.

---

DRQ ¿Ibas físicamente a estos lugares?

---

JD Ah, sí. En el Texas Tech hicieron una serie llamada *Tv on Tv*. Grabé una transmisión en vivo en Columbus, usando QUBE en donde los usuarios podían votar por su ángulo favorito de cámara, e influir en la acción en pantalla. También una serie en *SoHo Television Presents* con ellos. Después de estos experimentos, Warner Cable, quien administraba el sistema QUBE, se fusionó con American Express, y la puerta para hacer más programas se cerró. Aun así, Nueva York

era el mayor centro en ese entonces. La élite del mundo del arte estaba en Nueva York. Los únicos museos que exhibían video arte estaban en Nueva York.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Preparabas boletines o reportes para mandárselos a estos centros afiliados a canales de cable de acceso público en Estados Unidos y Canadá? ¿Estabas en comunicación con ellos?

---

<sup>JD</sup> Tenía un paquete de prensa, y más tarde la revista *TV*. La idea era formar una unidad nacional con Artists' Television Network. Organicé un programa, me parece que fue en 1982, que se transmitió en vivo a 300 estaciones de cable por todo el país. Transmitimos en vivo desde el Alternative Media Center de New York University [NYU], desde los estudios de Long Beach en Long Beach Museum of Art y desde la Universidad de Iowa. A lo largo de tres horas, diversos grupos de artistas en cada locación participaron en espectáculos muy variados. Forman parte de la colección de la Fales Library de NYU, en una compilación llamada *Artists and Television*.



*Artists and Television [Artistas y televisión], fotograma, 1980. [Más ►](#)*

---

DRQ ¿Fueron transmisiones en vivo desde distintos lugares?

---

JD Sí. Toda la gente que importaba en el mundo del video arte participó: Barbara London de MoMA, John Hanhardt del Whitney, David Ross de Berkeley, Kathy Hoffman del Long Beach Museum of Art. Contamos incluso con Wulf Herzogenrath, quien fue el primer curador de video de Alemania, de Europa, de hecho. Así que fue un evento importante.

---

DRQ Fuiste un actor fundamental en la creación de una red internacional substancial.

---

JD Los creadores de esta extravagancia fuimos Hans Breder de la Universidad de Iowa y yo. Pero fallamos en conseguir el apoyo de la vanguardia. A eso se resume.

---

DRQ Los años clave en los cuales desarrollabas videos, entre 1976 y 1984, obviamente comprenden un momento muy valioso de tu carrera. Hemos hablado ya de la enseñanza, la pintura, tus instalaciones, tus intervenciones en espacios urbanos e institucionales, tus primeros videos que encajaban con los primeros años formalistas del género, tu comentario político privado con *La patria vacía* y otros trabajos con CAyC. ¿Alguno de tus modelos previos continuaron una vez que los proyectos de televisión despegaron, o estos nuevos objetivos eclipsaron tus otros esfuerzos artísticos?

---

JD Dejé de hacer los proyectos con cinta adhesiva y las pinturas, y me concentré en televisión. Aunque fue un periodo distinto para mí, de alguna manera fue una continuación de mi obra temprana: salir a la calle a mostrar obra experimental. Mi último proyecto con cinta fue en 1975, me parece que se tituló *A color TV* [*Una televisión a color*]. De ahí en adelante me dediqué por completo a televisión hasta 1984, aunque sí produje muchos *storyboards*, dibujos, pinturas e instrucciones sobre cómo proyectar los programas en contextos de instalación. Así que todas esas herramientas fueron muy útiles. Mi trabajo anterior fue almacenado en un archivo.

---

DRQ Una de mis secuencias favoritas en el cine es en *Breathless* de Godard, cuando dos de los personajes principales, Patricia (Jean Seberg) y Michel (Jean-Paul Belmondo), están simplemente pasando un rato en el departamento de Patricia. En términos de la historia, están esencialmente haciendo nada, solo pasando el tiempo, pero en las paredes vemos reproducciones de obras de arte moderno

de Picasso y Renoir. Patricia pone un disco de Chopin en un tocadiscos. Michel hojea una revista. La película está llena de referencias a todo tipo de medios.

---

<sup>JD</sup> Estoy tratando de recordar esa escena.

---

<sup>DRQ</sup> Pienso que es la manera en que Godard reflexiona sobre el cine en sí mismo, una declaración improvisada de que el cine podría doblar a las demás artes e insertarlas en un medio primordial. ¿En algún momento supusiste que la televisión podría ser eso, que tenía el potencial de abarcar al resto de los enfoques artísticos, o, más bien, que la televisión ofrecía una nueva práctica de reportar sobre arte y diseminar información sobre él?

---

<sup>JD</sup> Ambas opciones. Nunca pensé que la televisión se limitaría a diseminar información sobre arte. No era solo un comunicado de prensa sobre nuestras actividades. No, era algo que tenía un fuerte contenido político y podía hacer cosas que me parecían subversivas, como tomar una obra experimental y colocarla en el contexto del hogar. Muy pocos artistas que conocía hacían eso. Conceptualmente era un nuevo enfoque al discurso del arte. Cuando mostré mi video en un bar, para mí la obra se veía más fresca. Me encantaba tener esta pieza discreta y minimalista, que se limitaba a explorar una habitación con una cámara, en el contexto de un espacio social, ruidoso, con mucho alcohol y gente hablando. Una idea que se quedó conmigo en ese momento fue la partitura de George Brecht, *Keyhole Event*, 1962, que dice: “Through either side/one event” [A través de cualquiera de los lados/un evento]; o sea, estás mirando hacia dentro y viendo qué ocurre.<sup>32</sup> Estaba insatisfecho con la forma en que el video se presentaba en espacios alternativos como The Kitchen, el Project Room de MoMA o el

Whitney. Esos, para mí, eran contextos de teatro. Lo que era único de la televisión es que podías ir directo al hogar. Por eso me fui involucrando más y más en televisión conforme avanzaron los setenta.

Cuando empezamos el Artists' Television Network yo quería tener distintos tipos de programación, conversaciones y obras en video especialmente creadas para la televisión. El objetivo no era ser solo un escaparate para mi trabajo, sino montar una red de televisión alternativa del arte más vanguardista y tenerlo en un horario regular en la televisión por cable. Ese era el proyecto, colaborar con grupos diferentes con el objetivo de establecernos en este nuevo medio. Así que produje una serie de *Conversaciones* con gente que consideraba que debían estar en televisión, hablando de sus posibilidades: Eric Bogosian, John Cage, Annette Michelson y otros.





*Annette Michelson: Conversations [Conversaciones], 1980, fotograma. [Más ►](#)*

---

<sup>DRQ</sup> ¿Cómo estructurabas las entrevistas? En las que he visto, tú no eres el entrevistador, es siempre otro, aunque tu voz se escucha periódicamente detrás de cámara.

---

<sup>JD</sup> Esto es porque yo hacía de cámara. El entrevistador era Steven Poser, un estudiante de maestría que trabajaba en el Whitney. No lo he visto en mucho tiempo. Era un joven académico muy inteligente, y después dejó las artes para dedicarse a la psicoterapia.

Fui específico acerca del tipo de movimiento artístico que quería incluir. En ese momento, en SoHo, había bastante presión de distintos grupos que querían aparecer en televisión. Eran alternativos— de nuevo, quizás no sea el termino más adecuado—pero no eran “artistas visuales”. En cambio, todos nuestros

entrevistados si eran artistas visuales. No eran músicos, no eran gente de CBGB [Un club de música Punk Rock y New Wave]. No hacían video documentales o video danza. La mayoría ni siquiera eran video artistas.

---

<sup>DRQ</sup> Una excepción quizás fue Annette Michelson, fundadora de [la revista] *October*, uno o dos años antes de tu entrevista. ¿Conocías el ensayo de Rosalind Krauss, que describe al video arte como narcisista?

---

<sup>JD</sup> Sí. También era la época de David Antin, quien argumentó que los artistas debían alejarse lo más posible de la televisión. Y de hecho incluí a David Antin en un programa cuando hice esta transmisión en vivo a trescientas estaciones; él fue uno de los invitados. Estaba convencido de que no había consenso entre los artistas sobre la televisión. Ellos –Krauss y Antin– iban en contra. Para ellos, los artistas hacían video arte porque no querían televisión y no querían tiempo en la televisión. Ya sabes, “Es una pérdida de tiempo, entretenimiento para las masas, ni siquiera tenemos un televisor”, ese tipo de cosas. Así que la comunidad vanguardista no aceptó mi idea en ese momento. No estoy hablando de arte tradicional. ¡Estoy hablando de la comunidad vanguardista! Uno de los pocos interesados en la televisión fue Andy Warhol, quien también tenía un programa.

---

<sup>DRQ</sup> Me parece que eso ocurrió después.<sup>33</sup>

---

<sup>JD</sup> Sí, fue después. Pero otros artistas –minimalistas, conceptuales, incluso video artistas– no mostraron el más mínimo interés, para nada.

---

DRQ Entonces, otra vez, ¿cuál era el punto y qué se lograba al incluir a Annette Michelson, una de las caras de la nueva revista *October*, quien se negaba explícitamente a sostener un diálogo con el potencial de la cultura de masas, con el acceso masivo?

---

JD Bueno, yo quería discutir con diferentes grupos. Distintos grupos tienen distintas ideas. Annette Michelson estuvo ahí, así como también Les Levine. Les Levine es un artista que me parece no ha sido realmente reconocido, pero hizo algunas cosas ingeniosas a fines de los sesenta.<sup>34</sup>

---

DRQ Sí, hasta abrió un restorán.

---

JD Hizo muchas cosas, como *The Irish Tapes* [*Las cintas irlandesas*], un proyecto muy bueno. Estuvo involucrado en televisión, en medios de comunicación. Laurie Anderson también se involucró en medios de comunicación. Ella era un tipo de artista híbrido, una *cross over*. Aún no se les conocía como los artistas del Pictures Generation. Eran artistas interdisciplinarios. Me interesaban mucho los que exhibían en la galería Metro Pictures: Cindy Sherman, Robert Longo.

---

DRQ Quiero hablar sobre esta idea de la personalidad de la televisión, pero aún no quiero dejar esta muy importante categoría de la entrevista. En las de *SoHo Television Presents* hay momentos poco convencionales, llenos de humor. No siempre es lo que considerarías una entrevista periodística pura.

---

JD Ah, no.

---

DRQ ¿Hubo discusión o reflexión sobre cómo estas entrevistas eran artísticas en sí mismas o, al menos, jugaste con las estructuras de la televisión convencional, en el intercambio entre el entrevistador y el entrevistado?

---

JD No hacíamos solo promoción del arte, como sucedía en canal 13. No eran reportajes pasivos, tipo “esta exposición en la galería” o “este estudio del artista”. Ese no era el objetivo. Jugábamos con los protocolos de la televisión. No era solo promover a un artista individualmente, sino crear una cierta “estática” al colocar este formato en el contexto del hogar, de las masas. Era una extensión de la idea de Wooster Enterprises, al vender objetos de Fluxus en Kmart o en Macy’s. La galería o el museo tenían que darnos su aprobación antes de que pudiéramos mostrar algo. Yo quería cambiar eso. Puedes tomar un clavo y ponerlo dentro de la galería Leo Castelli y es un readymade. Toma el clavo y ponlo en Kmart y es solo un clavo. Yo quería tomar la obra más experimental de ese periodo en particular y ponerlo en la cultura de masas. Era una noción muy subversiva para la televisión.

---

DRQ Era, además, subvertir el papel tradicional del periodismo de las artes, la idea de que la entrevista es “sobre arte” pero no “arte” en sí mismo. Hablas de las ediciones de Fluxus como un paralelismo a esto. Esas eran obras de arte que se vendían en centros comerciales. ¿Las *Conversations* son una suerte de obras de arte? ¿Es así como debemos verlas ahora? ¿O están diseñadas para problematizar precisamente estas categorías?

---

JD No, no eran obras de arte. Es cierto que en *Conversations* a veces hay performance, como en la entrevista a Vito Acconci. Otros artistas montaron piezas cortas dentro de la conversación. No eran

entrevistas normales, y yo quería que evidenciaran diferentes estructuras. Algunas tienen más humor, otras muestran más obras. Tengo una serie de programas de *SoHo Television Presents* que son exclusivamente obras de arte.

<sup>DRQ</sup> Dices que *Conversations* jugaba con los protocolos de la televisión, con sus formatos conocidos, como la entrevista uno a uno. Me parece que es una transición lógica hacia *Outreach: The Changing Role of the Art Museum* [*Alcance: el cambiante papel del museo de arte*], de 1978.



*Outreach: The Changing Role of the Art Museum* [*Alcance: el cambiante papel del museo de arte*], 1978, fotograma. [Más ►](#)

¿Puedes hablar un poco sobre esto? Sé que originalmente fue pensado como parte de una serie.

---

<sup>JD</sup> *Conversations* era uno a uno, y la serie *Outreach* era más como un *talk show* con un ángulo muy satírico. La idea era invitar a gente del mundo del arte, no necesariamente artistas, sino curadores y directores de museos o coleccionistas, a participar en una discusión satírica sobre eventos de arte o de otros temas que eran tabú en ese momento. Burlarte de la vanguardia era tabú. No sé si “tabú” es la palabra correcta, pero no se podía, porque la vanguardia ni siquiera era reconocida como una forma de arte. En ese entonces estaba Jasper Johns, junto con pintores jóvenes como Julian Schnabel y más tarde Keith Haring y [Jean-Michel] Basquiat. Los artistas que trabajaban con intervenciones ni siquiera se consideraban como tales. Así que invitar a estos artistas y hacer sátira con o sobre ellos era doblemente tabú. El arte ha cambiado, ahora los artistas de vanguardia son importantes, representan ese periodo.

---

<sup>DRQ</sup> En *Outreach*, Gregory Battcock es el anfitrión de un *talk show* ficticio que incluye también a la directora fundadora del New Museum, Marcia Tucker; a la directora del Monmouth Country Art Museum, Judith van Baron; y a Chuck Hovland, un empleado de la librería del Guggenheim que en el programa hace de “director de ventas” del museo. El grupo tiene una discusión absurda sobre los esfuerzos institucionales por incrementar y diversificar el público de los museos de arte contemporáneo. Hovland es filmado durante gran parte del segmento desde atrás de un ramo de flores. Battcock sirve vino y habla con un acento amanerado muy exagerado.

---

<sup>JD</sup> Gregory era la persona indicada para jugar el papel del anfitrión. Estaba muy abierto a la sátira, y ya desempeñaba este rol en su

---

DRQ Todos los que aparecen, de hecho, juegan el papel de ellos mismos. ¿Consideraste tener algún personaje ficticio que se hiciera pasar por director de un museo o algo así?

---

JD No. Gregory y yo discutimos sobre el segundo y tercer programa, sobre el tipo de invitados. Estábamos trabajando en el segundo programa, queríamos a coleccionistas reales. Eso hubiera sido genial. Les hubiéramos preguntado cómo escogían entre coleccionar un Andy Warhol, un Jasper Johns o un Donald Judd. Podrías tener distintos coleccionistas peleando sobre qué obras era mejor coleccionar. Tendríamos este caos y luego Gregory vendría y diría: ¿qué hay de los artistas?, ¿cuál va a ser su papel? Esto lo planeamos poco antes del resurgimiento del mercado del arte en los ochenta, era el momento adecuado para tener esta discusión. Gregory conocía a todos los coleccionistas porque también era el editor de *Arts Magazine*. Los íbamos a invitar, sin decirles que era sátira, a que vinieran al programa, conocieran a otros coleccionistas y hablaran sobre coleccionar a finales de la segunda mitad del siglo veinte. Luego haríamos un tercer episodio en el que traeríamos solo a artistas exitosos comercialmente y montaríamos la misma situación satírica. Desafortunadamente Gregory fue asesinado después del primer programa, y la serie se canceló.

---

DRQ Usas el término “vanguardia” con mucha frecuencia.

---

JD Sí.

---

DRQ Un principio clave de la “vanguardia histórica” que apareció en la Rusia soviética de los veinte, y que ciertamente reaparece en

alguien como [Bertolt] Brecht, es lo que los rusos llamaron “desfamiliarización”. Brecht lo llamó “efecto de alienación”. Esta es una técnica en donde una persona, palabra u objeto que nos es familiar, de cierta manera se presenta como extraño. Se consigue una suerte de distancia de lo que cotidianamente te adormece, una distancia crítica o reflexiva. El arte de vanguardia, por definición, te permite ver al mundo nuevamente. ¿Sentiste en aquel momento que la televisión podría hacer que el arte se desconociera a sí mismo?

---

<sup>JD</sup> Sí, definitivamente. Estaba, y sigo, fascinado por el movimiento constructivista ruso. Sus ideas eran muy cercanas a las ideas de Cabaret Voltaire.<sup>36</sup> Sí, yo usaba los medios de comunicación pero al mismo tiempo daba declaraciones fuertes dentro de los confines del mundo del arte, una esfera elitista separada de las masas, el arte en su torre de marfil. Yo quería llevar el arte a lo cotidiano, a lo vernáculo. En 1981 hicimos una serie llamada *Perspectives on the Avant-Garde* [*Perspectivas sobre la vanguardia*]. Entrevistamos a gente como Helene Winer, quien era directora de Artists Space y más tarde de Metro Pictures, probablemente una de las galerías más importantes hoy en día; a RoseLee Goldberg, considerada actualmente como la *grande dame* del performance; al artista Robert Longo; el editor de una publicación gratuita llamada *Art-Rite*, Walter Robinson; a Ingrid Sichy, editora de la revista *Artforum*; y muchos más. Todos eran innovadores, y hablábamos sobre sus perspectivas de la vanguardia. Las cintas originales están en la Universidad de Iowa en su Colección de Televisión Alternativa.

---

<sup>DRQ</sup> Por más que dices, y te creo, que hubo resistencia a la televisión de este tipo, pudiste ganar un acceso increíble en algunos sectores. En



muy poco tiempo, llegaste a casi cada rincón del mundo del arte de Nueva York.

---

<sup>JD</sup> Podía tener a quien quisiera en Artists' Television Network. En definitiva, querían aparecer en los programas. Por el lado de la promoción, recibí un gran apoyo de los críticos de televisión del *New York Times*, John O'Connor y Les Brown. No conseguí respaldo de Hilton Kramer o de otros críticos de arte. Aquellos que hablaban de Minimalismo, Pop o Nueva figuración (Francesco Clemente y todo ese grupo), casi nunca me dieron cobertura. El único artículo que recuerdo fue de Ingrid Sischy en *Artforum*. Hubo varios artículos en el *Sunday Times*. Les Brown y John O'Connor eran las autoridades en televisión en aquel entonces. Decían que era tiempo de diversificar el panorama televisivo y que los artistas debían trabajar juntos para formar parte de esto. Pensaban que las cosas se estaban abriendo porque había nuevos canales, pero no había producto. Yo entrevisté a Les Brown y me dijo que lo que quería ver en la televisión por cable era una hora en un estudio de algún artista, que la cámara se quedara solo ahí. O ver las oficinas del *New York Times*, 24 horas al día, para saber cómo funcionaba el periódico. Él decía esto en 1977.

En términos de financiamiento, contaba con el apoyo de Brian O'Doherty en el NEA, del New York State Council on the Arts y algunas otras fundaciones. Para mí, el apoyo del National Endowment for the Arts, más el del *Times*, no era poca cosa. El dinero iba directo a los artistas, productores y miembros del programa, a un gran costo personal. Como monté la oficina de Artists' Television Network en mi departamento, no teníamos que pagar renta, electricidad, materiales de oficina ni nada. Hice el compromiso político de no tomar nada del dinero del financiamiento para mí. Si recibía 30.000 dólares del NEA, los

30.000 dólares iban a producción: comprar videocasetes, pagarles a los participantes del programa. Este era otro aspecto importante, la organización no tenía burocracia. Todo el dinero que ingresaba se destinaba a producción, a los artistas o a promoción. Siempre me ha parecido primordial la promoción.

---

DRQ ¿La promoción de Artists' Television Network?

---

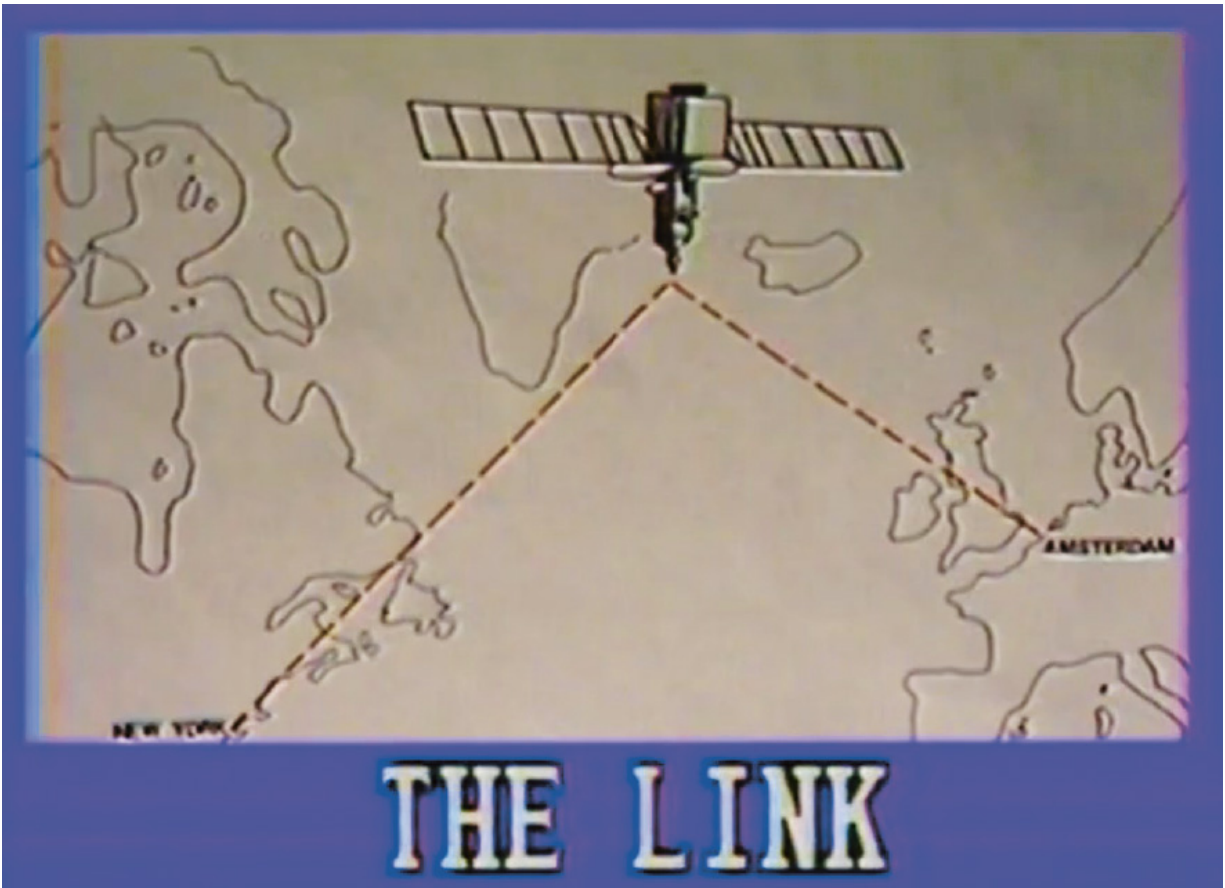
JD Viajé por el país para visitar otras asociaciones que trabajaban en experiencias similares, pero que no tenían cobertura a nivel nacional. Fue una sorpresa muy grata ver que había organizaciones afines en Chicago, Atlanta, San Francisco, Vancouver, Los Ángeles, por todo el país. Además de los centros de arte, había una revista editada por Carl Loeffler llamada *Art Com* en San Francisco, y un centro, The Western Front, en Vancouver, y así. Era toda otra red en los márgenes del mundo del arte.

---

DRQ ¿Jugaste directamente un papel en vincularlos?

---

JD Sí, traté. También en Europa. La idea era crear *momentum*.



Raúl Marroquín, *Goodbye [Adiós]*, 1983, fotograma. [Más ►](#)

---

DRQ En términos del resto de la programación de Artists' Television Network, aparte de las entrevistas ¿qué otros proyectos ayudaste a difundir en los inicios?

---

JD Incluimos *Music Television*, una serie de artistas tocando música, antes de que apareciera el canal MTV. Otra serie trataba solamente obras de video artistas: Juan Downey, Joan Jonas, Rita Myers, entre otros.

---

DRQ ¿Estos eran videos pregrabados? Obviamente no toda la programación era en vivo.

---

<sup>JD</sup> Sí, pregrabados. Tenía que preparar un programa nuevo cada semana. Algunos eran nuestras propias producciones y otros eran obras de artistas a quienes les pagábamos. Ganaban más trabajando para *SoHo Television Presents* que lo que les pagaba MoMA o el Whitney. Les pagábamos cada semana, así que si lo programábamos por ocho semanas ganaban quizás 450 o 500 dólares.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Cómo se decidía qué se iba a transmitir? ¿Era primordialmente tú decisión?

---

<sup>JD</sup> Sí. Yo le daba una enorme importancia a eso, aunque oía sugerencias y comentarios. Me generaba mucha antipatía porque yo era muy claro sobre lo que quería conseguir. No me animaba producir un programa sobre la relevancia de Robert Rauschenberg o Donald Judd. Esa no era la idea. No era como el programa que tienen ahora en PBS con Phillippe de Montebello y Paula Zahn sobre arte en Nueva York. Había gente que se acercaba a mí y me proponía hacer una historia sobre arte después de la guerra, del Expresionismo Abstracto a la actualidad, y que Gregory Battcock lo narrara. Hubiera sido un buen programa educativo; pero ese no era mi interés. A mí me interesaba el arte de vanguardia de ese momento, y ponerlo en el contexto del hogar. Me parecía que el tema del arte de la posguerra era simplemente otra clase de proyecto, uno que quizás canal 13 podía hacer. Yo tenía otros planes. Veía un futuro en el que, para 1980, tendríamos un Artists' Television Network transmitiendo 24 horas al día. Habría espacio para todo tipo de programas, partiendo de la base que montamos en 1977. Además, planeé una serie organizada por el Centre Georges Pompidou, en París, que sí realicé, llamada *Video art à la mode*, y una serie producida por el San Francisco Institute of Art, que también materialicé. Hubo otra serie dirigida por el Chicago

Edition Center que no pudimos llevar adelante. No pude cumplir todas las metas.

---

<sup>DRQ</sup> El performance parece haber jugado un papel central. Uno no pensaría que este tipo de acciones artísticas en vivo, de acuerdo con la definición de Rose Lee Goldberg (algo que tenías que experimentarlo o te lo perdías) hubiera sido un aliado tan poderoso de Artists' Television Network.

---

<sup>JD</sup> Hicimos performance *usando* televisión. El programa de tres horas de 1982 incluía arte de acción en vivo en televisión. Desarrollamos una performance en dos locaciones, en una pantalla dividida: una mitad, en el Long Beach Museum of Art, y la otra en el New York Alternative Media Center. A través de la televisión pudieron interactuar los dos grupos. ¡Antes de Skype, por supuesto! Me parece que en ese evento, Mike Kelley era parte del de Long Beach Museum of Art. En el contexto de los demás museos, este era el único receptivo a la idea de la televisión. Era un museo menor de un pequeño pueblo en Los Ángeles, y finalmente tuvieron que parar porque era insostenible, pero tenían un muy buen sistema.

Sin embargo, hubo prácticas con las que simplemente no trabajé, no entraban en la línea de *SoHo Television Presents*. Una era la idea de emplear la televisión como una forma de arte, manipulando el medio y sus posibilidades. Otro grupo que se oponía a mi sensibilidad era el de los cineastas alrededor de Anthology Film Archives; tenían una fuerte oposición al video. Jonas Mekas [su fundador] prohibió el video. Shigeeko Kubota y los otros solo programaban video en el Anthology Film Archives, los sábados, ¡cuando Mekas no estaba! Es paradójico que hoy vas a los museos y ves trabajos de cineastas que frecuentemente han sido transferidos a video. Lo vi en la exposición del archivo de Lucy R.

Lippard en el Brooklyn Museum. Así era con los clips de cine. En ese momento los cineastas no se llevaban bien con los videoastas. Había diferentes grupos en contra de la televisión: la intelectualidad del arte, los cineastas, los video artistas; básicamente todo el mundo. Los únicos que la apoyaban eran los artistas experimentales que llegaron a ser reconocidos como Pictures Generation.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Puedes hablar un poco sobre los orígenes de *The Live! Show*?

---

<sup>JD</sup> Se estrenó en 1978. Yo estaba preparando programas para *SoHo Television Presents* y creando programación, pero no era mi propio trabajo. Sentí la necesidad de continuar los proyectos que había interrumpido en 1976. Aquí usé otro protocolo de televisión e inventé al Dr. Videovich –mi alter ego, el maestro de ceremonias de lo absurdo–, el anfitrión de un programa de variedad cómico y trepidante.



El proyecto QUBE, 1980, fotograma. [Más ►](#)

*SoHo Television Presents* era esencialmente “un tema durante treinta minutos”. Yo quería que *The Live! Show* cubriera distintos temas, y que fuera un programa interactivo en el que el público participara llamando por teléfono. Me basé en Wooster Enterprises, en la idea de venderle productos a la audiencia, directamente. Básicamente consolidé los elementos de *SoHo Television Presents* en un solo programa: conversaciones, comentario político, piezas de performance en vivo e invitados especiales. Era un popurrí de muchos elementos bajo el umbral de un “programa de variedad de vanguardia”. En aquel entonces había un estudio de televisión conectado físicamente a la estación de cable Manhattan Channel J, llamado ETC Studios. Por 50 dólares podías transmitir un programa

de televisión en vivo. *The Live! Show* empezó como un proyecto de Artists' Television Network, financiado por NEA y otras fuentes.

El programa se dividía en diversas secciones.





The Live! Show [El show ¡en vivo!], guion gráfico, 1981. [Más ►](#)

Al principio de cada episodio sostenía un monólogo dedicado al estado actual de la televisión por cable, como una forma de convencer a los artistas y a gente interesada en las artes de que se involucraran más activamente en este nuevo tipo de televisión. Después del monólogo había una serie de comerciales pregrabados y luego yo aparecía otra vez en vivo para presentar una performance o entrevistar a algún invitado, que duraba unos cinco minutos más o menos. A continuación se pasaba otra cinta pregrabada con la obra de un artista o mía. El programa no era como el resto de los programas de acceso público de la época, los cuales eran improvisados. Tenía un guion, y el formato era el mismo cada semana. Este es un ejemplo de un guion: *The Live! Show*, segmento del 9 de julio, 1982. Cinta, logo (duración 20 segundos). *Close-up* [Primer plano] del Dr. Videovich; letrero; *Medium shot* [Plano medio] del Dr. Videovich: Vamos a la tienda de video y yo estoy vendiendo productos (cinco minutos). En seguida pasamos a una cinta. Así que alternamos entre estudio en vivo y cinta. Les daba una copia del guion y las cintas numeradas, usualmente cinco por programa, a las personas en el cuarto de control. Ya sabíamos de antemano que duraría veintiséis o veintiocho minutos en total.

---

DRQ ¿Los capítulos duraban eso, más o menos?

---

JD Más o menos, sí. A veces abría las líneas de teléfono a llamadas de la audiencia, que en general eran bastante obscenas, pero eso formaba parte del esquema. Así que podríamos decir que yo estructuraba el programa. Cubría toda clase de temas desde un punto de vista hilarante o satírico. Podía dedicarle un programa a la Bienal del Whitney, a la presidencia de Ronald Reagan o al conflicto en Nicaragua, lo que estuviera ocurriendo. Tenían que ser temas

interesantes, pero suficientemente cortos para que se mantuviera un ritmo. Para la música usaba grabaciones de 1925. Quería que sonara como un gramófono antiguo, de manivela, ese tipo de sonido. *The Live! Show* era lo opuesto a la idea de “alta calidad” que predominaba en el mundo del video arte, aunque tampoco era improvisado como otros programas de acceso público. Lo único improvisado era cuando abría las líneas de teléfono.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Podemos hablar sobre el *Dr. Videovich*? ¿Por qué doctor? El alter ego ya tenía un lugar en *SoHo Television Presents*, en la versión de Gregory Battcock y Marcia Tucker, representándose a sí mismos en *Outreach*, por ejemplo. ¿Qué sucedió en ese momento para que este alter ego se volviera omnipresente?

---

<sup>JD</sup> En un programa de variedades, con una pieza corta tras otra, tiene que haber continuidad. Pensaba en el inicio de la televisión y los programas de variedades de Jackie Gleason y Milton Berle donde había algún personaje unificador. Para mí, era lógico que mi alter ego sirviera como un amortiguador entre el contenido y el presentador. Cada vez que abría la línea telefónica había insultos, era como el teatro del absurdo: un animador que no es un animador, un trabajo que nunca se ha visto en la televisión, cosas que no tenían sentido en absoluto.

Videovich juega con mi apellido, Davidovich. Elegí un médico porque quería jugar el papel de un psiquiatra argentino-alemán con acento. Como médico, podía responder a las llamadas obscenas con: “Sabe, usted tiene un problema con la televisión. Tal vez podamos establecer una sesión privada y pueda ayudarle a lidiar con esta tecnología”. El personaje tomó muchas formas diferentes. Podía ser serio y realizar entrevistas de cinco minutos, hacer un comentario acerca de la situación de la televisión por cable; o algo

completamente escandaloso, como cuando llegué vestido como un aparato de televisión, aparecer desde el interior del aparato de televisión o vestir una bata blanca como un médico.



*Dr. Videovich, 1980. [Más ►](#)*

DRQ Es sabido que el psicoanálisis es muy popular en Argentina.

---

JD Así es. Argentina también fue un paraíso para los alemanes. Hicimos referencia a muchos argentinos en *The Live! Show*. El Dr. Videovich hacía un gesto, alzando las dos manos, que era característico de Juan Domingo Perón. Siempre que Perón se asomaba por el balcón de la Casa Rosada para dirigirse a la gente haría eso, ese era su signo. Diversas peculiaridades y expresiones del programa eran parte importante de la cultura argentina. Igualmente satirizaba el papel hispano en la televisión estadounidense. Hablaba de Ricky Ricardo, y de cuán pocos actores hispanos había en la televisión. ¿Por qué la televisión estaba controlada por cierto tipo de personas? Lanzaba pequeños dardos satíricos a la red de televisión comercial, sobre cómo estaban tratando de acercarse a la programación, más participativa y transgresora, de las televisoras de acceso público por cable. Había un canal llamado CBS Cable que intentaba ser una combinación de televisión comercial y PBS. No funcionó. Hubo muchos enfoques distintos en la televisión por cable hasta que todo fue encontrando su lugar y descubrieron que lo mejor era hacer más de lo mismo. Incluso dediqué un capítulo a PBS; dije que su programación solo interesaba a dos tipos de audiencia: a los muy jóvenes, que no sabían, y a los muy viejos, ¡a quienes no les importaba! Me refería a *Plaza Sésamo*, su más grande éxito. En ese sentido, iba en contra de las vacas sagradas de la televisión. ¿Cómo se atreve un artista a criticar al canal 13, el lugar al que todos morían por entrar? Me burlé de la Bienal del Whitney, en un episodio que comenzó con el *close-up* a un recipiente grande con “uvas agrias” que en inglés tiene el doble sentido de envidia o despecho. Comía las uvas mientras hablaba de la Bienal.

---

DRQ Una exposición de la que fuiste parte, diez años antes.

---

JD Para mí nada estaba prohibido.

---

DRQ Además había secuencias en donde mostrabas tus propios videos iniciales.

---

JD Ah sí, definitivamente. Me burlaba de esos también. Era para todos. Criticaba a la Bienal del Whitney por exponer a las figuras más famosas del arte figurativo. Preguntaba: “¿Qué hay de los artistas trabajando fuera del sistema o haciendo intervenciones o video arte? ¿Por qué el video se relega a un cuartito en el segundo piso, y no se integra al resto de la exposición?”. Me di cuenta de que presentaban pocas obras de arte minimalista, casi todo era figuración, y daba la impresión que los curadores del museo tenían poco que decir sobre la Bienal. Cuando venían mis invitados, criticábamos fuertemente la exposición. Hacía ese tipo de cosas. Quizás no logré el apoyo del mundo del arte, pero era muy crítico.

Me parecía, y me sigue pareciendo, que los artistas deben cuestionar todo, como lo han hecho desde los inicios del Modernismo. Courbet criticó al sistema de Salones y surgió el Salon de Refusés. Matisse y los fauvistas se preguntaban por qué el arte era tan complaciente, y crearon una obra que era completamente salvaje, que fue rechazada. En los setenta, quizás, la Bienal era terrible, pero nadie decía nada. Incluso hoy, todavía existe la misma actitud: “No cuestiones a la autoridad”. “No cuestiones a las instituciones”.

---

DRQ También produjiste episodios individuales como *Adventures of the Avant-Garde* [*Aventuras de la vanguardia*].



*Adventures of the Avant-Garde* [Aventuras de la vanguardia], 1981, fotograma. [Más ►](#)

Técnicamente no era parte de *The Live! Show*, ¿cierto?

---

<sup>JD</sup> No, no era. Pero lo hice al mismo tiempo y lo transmitimos por *The Live! Show*, como un segmento.

---

<sup>DRQ</sup> De los episodios que he visto, *The Live! Show* no se limitaba a criticar el conservadurismo del mundo del arte. También señalabas precisamente cómo la televisión podía expandir audiencias. Regularmente entrevistabas, como Jaime Davidovich más que como Dr. Videovich, a gente en espacios públicos, a gente común,



y les hacías preguntas complejas sobre arte, frecuentemente invocando el término de “vanguardia”.

---

<sup>JD</sup> No lo hice como Dr. Videovich porque no quería intimidarlos. Cuando hacía las entrevistas normalmente usaba camisa y corbata, y un traje o un abrigo, ya sabes, porque era serio. No quería que la persona pensara que me estaba burlando de él o ella, ni nada por el estilo. Las entrevistas eran inexpresivas. Iba a un centro comercial y les preguntaba: “¿Qué opinas de la televisión por cable? ¿Conoces la televisión por cable? ¿Qué te gusta de la televisión por cable?”. Los interrogaba con un doble sentido en términos del contexto. Iba a una tienda de video y sonsacaba al vendedor: “¿Venden obras de video arte?” Muy serio, muy inexpresivo. Quizás ni sabía a qué me refería.

---

<sup>DRQ</sup> En otra entrevista, en donde también apareces como “tú mismo”, hablas con el artista René Moncada, conocido por su etiqueta de grafiti *I am the best artist* [*Yo soy el mejor artista*].



*Portrait of the Best Artist* [Retrato del mejor artista], 1982, fotograma. [Más ►](#)

Esta entrevista es particularmente simpática, en parte por tu inexpresión y en parte porque el artista está convencido de que él es el mejor.

---

<sup>JD</sup> Yo traía un traje, muy recto.

---

<sup>DRQ</sup> Lo que me atrapa del video *The Best Artist* (1982) es que la certeza de Moncada de que él era el artista más avanzado es quizás la posición prototípica de la “vanguardia”.

---

<sup>JD</sup> Sí.

---

DRQ Entonces, aun cuando la televisión te funcionaba como un medio potencial para la *nueva* producción de la vanguardia, también reflexionabas sobre el *concepto* de la vanguardia de una manera ligera, pero crítica. No solo admitías la existencia de una “vanguardia” en 1982, que incluía a los artistas más avanzados, sino que problematizabas sobre este supuesto.

---

JD Así es. Hay otro segmento en *Adventures of the Avant-Garde* en el que entrevisto al director de la Escuela de Arte e Historia del Arte de la Universidad de Iowa, una de las escuelas más avanzadas en el país. Era la única que ofrecía el posgrado en “Intermedia”. Debemos dar crédito a quien lo merece, eso era de avanzada. Este es el ambiente del cual emerge Ana Mendieta, y la conocía muy bien porque, en aquel entonces, iba a Iowa con mucha frecuencia, incluso hasta dos veces al año. Le pregunté al director de la escuela qué era la vanguardia en ese momento. Y me dijo: “Bueno, la vanguardia es performance y arte efímero”. Yo le respondí, “yo veo tanto performance y arte efímero. Probablemente la verdadera ‘vanguardia’ es la pintura realista. Me parece que Bob Ross [pintor e instructor de arte por televisión] es muy vanguardista”. En otras palabras, cuestionaba eso también. Hice una parodia en la televisión de otro famoso profesor de arte por televisión, Jon Gnagy. Jon Gnagy era aún más famoso que Bob Ross, yo creo que porque Ross estaba en PBS y Gnagy en televisión comercial. Todavía conservo series de dibujos de Jon Gnagy. Era uno de los personajes especiales de los primeros años de la televisión.

---

DRQ ¿Te refieres a los segmentos de *The Live! Show* como “Paint a South American Landscape” [Pinta un paisaje suramericano], esos momentos en donde impartías absurdas lecciones de arte?

---

JD Así es, de instrucción. Todo estaba relacionado a Jon Gnagy. Había una industria de sus libros. Les rendí tributo a ambos, a él y a Bob Ross. Mi comprensión de la vanguardia es muy ambigua en ese sentido.

---

DRQ Mencionaste haber filmado una secuencia en particular en Iowa. ¿Cuáles eran los retos de viajar para producir episodios de *The Live! Show*, cuando no se hacían en Nueva York?

---

JD Bueno, de hecho cuando viajaba la recepción era mucho mejor. Iba a Hallwalls [Contemporary Art Center] en Buffalo. Gerry O'Grady era el director de la escuela de cine ahí. Fui de visita y produje un episodio de *The Live! Show*, intercalando fragmentos pregrabados con peculiaridades y gente de la localidad. Fue tan bien recibido que me dieron un programa en Hallwalls, y lo mostré en canales de cable de acceso público. Fui a Cleveland, Ohio, y sucedió lo mismo, a Syracuse, a Iowa –que también tenía una estación de cable–, a Atlanta.

---

DRQ Lubbock, Texas.

---

JD Sí, Texas y Los Ángeles.

---

DRQ Los Ángeles, donde filmas el “centro comercial de arte”.<sup>37</sup> ¿Y qué hay de San Francisco?

---

JD Fui a San Francisco a exhibir en Berkeley, pero terminé exponiendo a través de *Art Com* de Carl Loeffler, que era tanto una revista como su propio programa de cable. Carl es otro pionero, un artista, productor de televisión y editor de revistas muy importante. Creo que debería de tener una posición primordial en la historia del

arte de los setenta y principios de los ochenta. *Art Com* fue una publicación clave.

---

DRQ Muchos viajes. Debe haber habido situaciones complicadas en términos de transporte del equipo además de tu propio traslado a los lugares. ¿Cómo podías financiarlo?

---

JD El equipo lo proveían las estaciones locales.

---

DRQ ¿Entonces solo necesitabas movilizarte?

---

JD Sí, y traía cintas para algunos segmentos como el logo y los comerciales.

---

DRQ En ese momento, como dijiste, también viajabas a Argentina. La dictadura estuvo en el poder de 1976 a 1983, pero ¿pudiste seguir con estos viajes?

---

JD Sí, fui a Buenos Aires en 1978 a visitar a mis padres, y Glusberg me invitó a dar una conferencia sobre artistas que se valen de la televisión. Allá era básicamente una contradicción, incluso el concepto de televisión por cable les era ajeno. Asimismo, fui mucho a Europa, y la respuesta ahí fue variada. En Holanda y España fue muy buena pero en otros países, como Italia, fue negativa. Me veían como un artista estadounidense con un nuevo Plan Marshall: “Todos se tienen que unir y trabajar en la televisión por cable”. Europa no tenía cable. Pensaron que iba para influir sus contenidos, como si se tratara de un golpe de estado americano, tal como ocurrió con el Expresionismo abstracto, los estadounidenses dijeron: “De ahora en adelante no miren hacia París, vengan a Nueva York. Ahí es en donde está la acción”. Así que alguien que fuera a Europa

en 1980 y dijera: “Este es el futuro del video, vengan a Nueva York y entren en televisión. . .”

---

DRQ ¿Hiciste algún segmento de *The Live! Show* en Europa?

---

JD Hice uno en Holanda pero no tengo copia. Dicté un taller en la Universidad de Maastricht, y después fui a Ámsterdam y trabajé con el grupo Montevideo. En Europa empezaban a generar video: Nan Hoover en Holanda, Elsa Stansfield y David Hall en el Reino Unido. El impulso internacional estaba creciendo.

---

DRQ Hubo un momento en que *The Live! Show* se interrumpió para que otros artistas pudieran referirse directamente a lo que ocurría políticamente en América Latina, como ocurrió con el grupo Artists Call<sup>38</sup>.



*Artists Call [Convocatoria de artistas], 1984, fotograma. [Más ►](#)*

En esa emisión de pronto ya no estás más en cámara, no estás en cuadro. Sin embargo en los créditos se indica que tú editaste y te involucraste en la producción.

---

<sup>JD</sup> Sí.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Les cediste la plataforma a Tracy Sampson, quien conducía el programa, y a Leon Golub, Lucy R. Lippard y Doug Ashford, representantes del comité de dirección de *Artists Call*?

---

<sup>JD</sup> Sí. Lo que sucedió es que yo tenía un segmento en la televisión. Yo era responsable por el contenido de ese segmento. Pero si surgía

una situación que me parecía relevante, podía tomar el segmento y dárselo a alguien que no tuviera el espacio, sin notificar a la compañía de cable. Podía básicamente decir: “En vez de *The Live! Show*, esta noche vamos a tener este programa porque pienso que es importante”. Ese era otro aspecto del proyecto de televisión. Podías interrumpir o cambiar programas para llamar la atención sobre asuntos coyunturales que eran significativos. De esta manera, el cable se convertía en herramienta política para llevar ideas a un público general que de otro modo no tendría acceso a ese tipo de información. Hice esto de nuevo cuando un amigo de Nueva Orleans vino a Nueva York, le di el espacio y él hizo un episodio de su programa, llamado *Raw Video* [*Video crudo*], el cual se emitía en Nueva Orleans por acceso público. Lo que no teníamos era un canal como el History Channel o CNN, con una transmisión de 24/7 [veinticuatro horas/siete días a la semana] dedicada a las artes. Con eso no hubiera podido liberar espacios y usarlos para contenido específicos y otros temas importantes.

---

<sup>DRQ</sup> Estas transiciones ocasionales a contenido político estaban en sintonía con el principio de edición de *The Live! Show*. Tenía un ritmo acelerado, y un segmento interrumpía a otro porque eran muy distintos. Así que era una forma de llamar la atención para cambiar súbitamente de contenido y enfoque. El humor desaparece en favor de los discursos políticos.

---

<sup>JD</sup> Sí, hemos visto esto más recientemente en programas que han sido populares en Comedy Central, como Jon Stewart y *The Daily Show*. Comienzas con algo muy serio, una entrevista, que se vuelve comedia. Formatos que no fueron desarrollados para televisión, el género de programa de variedad. El más cercano era *The Ed Sullivan Show*. Él presentaba toda suerte de actos, uno tras otro. Por



lo general no tenían nada en común, podía ser cualquier cosa: alguien jugando con un perro, después los Beatles.

---

<sup>DRQ</sup> Pero en tu caso, la interrupción se usó para generar una conciencia política.

---

<sup>JD</sup> Sí, definitivamente.

---

<sup>DRQ</sup> Pienso en una secuencia de *¡Saludos Amigos!* (1984), cuando estás entrevistando a un hombre afroamericano, C.B. Stubblefield, en Lubbock, Texas.



*¡Saludos Amigos!*, 1984, fotograma. [Más ►](#)

Varias tomas en este episodio son humorísticas y absurdas. Pero de repente él empieza a hablar de violencia racial. Irrumpe en el programa y llama la atención.

---

<sup>JD</sup> Sí. Yo produje *¡Saludos Amigos!* en el Texas Tech, cuando *The Live! Show* ya se había discontinuado en Nueva York. Este tipo, “Stubb”, era una leyenda en Lubbock. Su restorán había cerrado, pero lo abrió para la entrevista. Murió después, pero tomaron su imagen y con ella diseñaron una línea de salsas *barbeque* que hoy es una de las marcas que más vende en el país, Stubb’s BBQ Sauce.

*¡Saludos Amigos!* parece improvisado, muy amateur, pero de hecho tenía un guion. Había un personal, gente que yo había reclutado antes de empezar a grabar, un profesor de Texas Tech, que era un buen amigo de Carl Loeffler, el productor de *TV on TV*. Le mandé el guion, incluyendo el tipo de gente que necesitaba para el programa. Así fue como encontré al dueño de un restorán mexicano con un interés en las artes, a un proselitista evangélico, a un granjero de armadillo, a un enano y a Stubb.

---

<sup>DRQ</sup> También hay una breve secuencia con Bob Hope.

---

<sup>JD</sup> Sí, Bob Hope vino por casualidad. En Lubbock teníamos acceso al equipo de la estación local de PBS. Editábamos en Midland, en donde la familia Bush poseía ranchos. Recibimos un telex de que Bob Hope vendría a Lubbock a probar nuevos chistes. Muchos artistas acostumbraban probar primero su material en pueblos pequeños, para ver si funcionaba, antes de incluirlo en su repertorio. Me dieron un pase de prensa y pude hacerle una pregunta a Bob Hope. ¡Con preguntas de doble sentido conseguí que Hope dijera que quería ver video arte!

---

DRQ ¿Hasta qué punto priorizabas tu identidad latinoamericana y, más específicamente, argentina?

---

JD Si abro la boca sabes que soy argentino; tengo acento. Como el Dr. Videovich, siempre decía que era de Argentina, que estudié con profesores alemanes para aprender a manipular los medios. Había muchas referencias a Argentina en el programa. Siempre empezaba con el gesto de Perón, subiendo ambas manos. Encontré grabaciones de Evita que estaban prohibidas en Argentina en aquel momento, de alguien que trabajaba en la producción de *Evita* en Broadway. Las transmitimos en *The Live! Show*, y le pedía a la audiencia que confirmara si esa era la voz de Evita. Durante la guerra de las Malvinas dije que una semana no tendríamos programa porque iría a las Malvinas a entretener a las tropas, como Bob Hope con el U.S.O. [United Service Organizations].

Dicho eso, *The Live! Show* no era un programa dedicado exclusivamente a América Latina ni a Argentina. No creo que debamos tener esas separaciones. Si eres de un sitio en particular, se revela naturalmente. Cuando entras en un contexto internacional no tiene sentido estar separando. Si estás enseñando arte latinoamericano, por ejemplo, puedes combinarlo con arte de otros sitios, o no. Muchos artistas latinoamericanos no trabajan en el ámbito del arte internacional; quizás son artistas influyentes en el contexto latinoamericano pero no internacionalmente. Esto te da una referencia de mi estado de ánimo: respeto y admiro a todo el grupo de abstracción concreta de Brasil, Argentina y Venezuela. En América Latina, sí, son artistas importantes; pero si los sacas de su entorno y los pones en el contexto global, . . . ¿Acaso introdujeron ideas que Lissitzky, Mondrian, Malevich o los constructivistas rusos no hubieran desarrollado? Es cuestión de contexto. Mi generación fue el último grupo de artistas con una fuerte presencia en América

Latina. Un caso típico es el de Fontana. Era muy conocido en Argentina, se escribieron monografías sobre él. Después se convirtió en un “artista italiano”, y nunca volvió a tener una exposición fundamental en Argentina, ni siquiera en el Di Tella. Es un gran problema.

Si trabajas en un contexto internacional, ¿se eliminan tus raíces latinoamericanas? No lo creo. Hay algo en la obra que te hace latinoamericano. El hecho de que yo usara materiales muy baratos – cinta adhesiva, cintas de video de poca calidad, formatos de acceso público–, muestra que soy de América Latina. . .

---

<sup>DRQ</sup> Esto me hace pensar en *TeeVee, el alma pobre de la televisión*, otro personaje que ideaste para *The Live! Show*. *TeeVee* era una suerte de caricatura, una televisión con piernas.

---

<sup>JD</sup> Incluso hoy, los artistas contemporáneos latinoamericanos emplean materiales baratos. Es arte de gente pobre. ¡Y son tan creativos con esos materiales!

---

<sup>DRQ</sup> Los setenta y los ochenta frecuentemente se identifican como el momento en que las políticas de identidad se hicieron más visibles en las artes. Surgen el arte feminista, la crítica racial y el activismo de artistas afroamericanos, latinoamericanos, nativos, asiático americanos y de descendencia latina, así como la introducción de temas relacionados con los derechos homosexuales, culminando con el SIDA. ¿Estas cuestiones de diversidad influyeron tu forma de pensar cuando generaste esta programación?

---

<sup>JD</sup> Hubo otro proyecto que no pude realizar, una serie sobre artistas latinos. Quería concentrarme primero en los vanguardistas para establecer un escenario, y después ir a los demás. Pero sí mostramos

a muchas artistas, y había gran diversidad. Crear *The Live! Show* abrió numerosas oportunidades. Antes de 1984, cuando todo colapsó, mi intención era producir una serie de conversaciones con artistas afroamericanos, mujeres artistas y otros grupos. Teníamos un plan. Pero en 1984 inició el segundo periodo de Ronald Reagan como presidente y perdí el apoyo de Brian O'Doherty. ¡Sentí que no habíamos hecho más que empezar! Creía que a pesar de los obstáculos, de todas las probabilidades, eventualmente lograríamos buenos resultados. Desafortunadamente, al cambiar la situación política perdimos todo el apoyo que teníamos y no contábamos con los museos ni coleccionistas, así que no pudimos continuar. Después de 1984 el asunto se oscureció, no solo para Artists' Television Network. No fuimos los únicos. . . Entre 1977 y 1984, hubo muchos otros. Willoughby Sharp tenía un programa. . .

---

DRQ Y Liza Béar.

---

JD Liza Béar tenía un programa. Paul Tschinkel tenía un programa. Había muchos artistas con quienes competíamos. Glenn O'Brien tenía *TV Party*. Anton Parish tenía un programa. Había un grupo de productores independientes, pero nunca despegó. El punto es que perdimos la oportunidad en el panorama de la televisión por cable.

---

DRQ Me resulta difícil verlo de esa manera. Desde mi punto de vista, alcanzaste resultados extraordinarios. Es cierto que no demostró, como dices, ser "sostenible"; pero mantengo, una vez más –por el rango y la cantidad de trabajo que produjiste, dado que iniciaste de cero en los primeros días de la tecnología, con canales de acceso público que apenas eran una posibilidad, cuando SoHo no estaba conectado–, que obtuviste logros importantes. Cable SoHo quería

empezar con una camioneta, porque, literalmente, no tenían los medios para hacer lo que querían hacer. Tomando todo esto en cuenta, es sorprendente que hayas podido establecer una red tan amplia para 1984. Y hablas de la resistencia por parte del mundo del arte, pero es evidente que, si el financiamiento hubiera continuado, *The Live! Show* habría seguido jugando un papel notable, al menos para algunos dentro de la comunidad artística.

---

<sup>JD</sup> Sí. Bueno, la vanguardia siempre está conformada por un grupo pequeño. Después de 1984, me exilié.

26. Véase Leah Churner, “Un-TV: Public Access Cable Television in Manhattan: An Oral History”, *Moving Image Source* (Feb 10, 2011), <http://www.movingimagesource.us/articles/un-tv-20110210>.↵

27. Howard Weinberg dirigió recientemente una película sobre este proyecto llamada *Nam June Paik & TV LAB: License to Create*, 2015.↵

28. “Inside the White Cube” se publicó originalmente como una serie de tres ensayos, en los especiales de marzo, abril y noviembre de 1976 de la revista *Artforum*. Más tarde fue publicado como Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999). Véase también Patrick Ireland (Brian O’Doherty), ed., *Beyond the White Cube: A Retrospective of Brian O’Doherty*, exh. cat. (Dublín: Dublin City Gallery, 2006).↵

29. Véase David Joselit, *Feedback: Television against Democracy* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007).↵

30. Véase Robyn Farrell, “Network(ed) TV: Collaboration and Intervention at Fernsehgalerie Gerry Schum and Videogalerie Schum”, *Afterimage* 43, no. 3 (Nov–Dec 2015): 12–19.↵

31. Véase José Antonio Agúndez García, ed., *Wolf Vostell: Disasters of Peace* (Milan: Charta, 2000).↵

32. Véase Hannah Higgins, *Fluxus Experience* (Berkeley: University of California Press, 2002), 2–3.↵

33. Andy Warhol produjo publicidad y otros anuncios para televisión de fines de la década de los sesenta hasta el fin de su carrera. Su primer programa de larga duración, *Fashion*, se transmitió entre 1979 y 1983, se enfocaba más en el mundo de la moda que del arte. *Andy Warhol's TV*, un segundo programa, consistió de 27 episodios entre 1983 y 1985 como un componente de la revista *Interview*. Ambos programas se emitieron a través de Manhattan Cable Television. En 1985, *Andy Warhol's Fifteen Minutes* empezó su transmisión en MTV, con cuatro episodios antes de la muerte del artista. Véase Spiegel, *TV by Design*, p. 251–283.↵

34. Véase Les Levine, *Media Projects and Public Advertisements*, exh. cat. (París: Mai 36 Galerie, 1988).↵

35. Véase David Joselit, “Transformer: Gregory Battcock”, *Artforum* 51, no. 1 (Sept 2012): p. 506–511.↵

36. Fundado por Hugo Ball y Emmy Hennings el 6 de febrero de 1916, el Cabaret Voltaire fue el lugar de nacimiento del Dada de Zurich, y sede de una serie caótica y absurda de performances de vanguardia, que incluyó a los artistas Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Marcel Janco, Sophie Taeuber-Arp y Tristan Tzara. T.J. Demos argumenta que el énfasis del Cabaret Voltaire en el absurdo celebra la composición multinacional de este grupo de migrantes en medio de una guerra que les parecía no menos absurda. Véase T.J. Demos, “Circulations: In and Around Zürich Dada”, *October*, no. 105 (Verano 2003): p. 147–158.↵

37. En el video *The Gap* [*El espacio*], un segmento presentado en el episodio del 14 de mayo de 1982 de *The Live! Show*, el Dr. Videovich viaja a Los Ángeles y visita un “centro comercial” vernáculo. Cuando introduce el lugar, la voz de Davidovich entona repetidamente las palabras *art mall*, [centro comercial de arte] en un eco de “Perón, Perón, Perón”, tal como aparece en *La patria vacía*.↵

38. *Artists Call* involucraba a 1100 artistas en 25 ciudades de los Estados Unidos, en una movilización colectiva en contra de las intervenciones de EEUU en Centroamérica.↵

## NUEVOS CONTEXTOS

1985–Presente

<sup>DRQ</sup> Hiciste *La patria vacía* en 1975, antes de las primeras reuniones para conformar Cable SoHo. Y en 1984, luego del cierre de *The Live! Show*, otro video introspectivo: *Evita: A Video Scrapbook* [*Evita: un álbum de video*], cuando Argentina transitaba hacia la democracia.



*Evita: A Video Scrapbook* [*Evita: Un álbum de recortes de video*], 1984, fotograma. [Más ►](#)

Me pregunto por qué estos dos videos sobre el peronismo y la situación argentina se enmarcan dentro del periodo en que estuve



más cerca y constantemente involucrado en la televisión.

---

<sup>JD</sup> Sentí que 1975 era un momento histórico, y cuando hice *Evita: A Video Scrapbook* en 1984, era otro. *Evita* se había convertido en un musical de Broadway [en 1979] muy exitoso. Pero esa no era la verdad acerca de cómo los medios fueron manipulados tras su muerte. Me parecía que estas cosas tenían mucho que ver con mi obra, y también pensaba que ella era una figura inmensamente importante, estuvieras a favor o en su contra. Las últimas palabras al final de *Evita: A Video Scrapbook* son: “We are still living in a historical intermission” [Seguimos viviendo en un entreacto histórico]. *Evita* y Perón continuaban vivos en las mentes de los argentinos durante esa etapa.

---

<sup>DRQ</sup> ¿De qué manera estaban presentes en tu vida los eventos contemporáneos en Argentina?

---

<sup>JD</sup> En *Evita*, el video comienza conmigo. Estoy sentado frente al televisor, viendo desde afuera. Estoy mirando los eventos de Argentina a la distancia, no soy parte de esos sucesos. Sin embargo, a pesar de que no vivo ahí, *estoy* ahí; en el sentido de que hago obra sobre acontecimientos que ocurren ahí. En 1984, lo llamé “álbum de video” porque era sobre mis recuerdos de *Evita* en el contexto de mi vida en Estados Unidos: cómo vi la guerra sucia y la transición a la democracia por televisión, y cómo cerré el círculo con la elección libre de Raúl Alfonsín, cuyo partido no era peronista. Su partido “radical” no era radical literalmente. Era de centro izquierda, a veces un poco de derecha. Fue una de las principales fuerzas de oposición durante los años del peronismo.

---

DRQ Es sabido que Alfonsín negoció con los militares en 1987.

---

JD Sí, la *Ley de obediencia* perdonó a los militares involucrados en las desapariciones imputadas a la dictadura. Los peronistas no pudieron dialogar con él, y hubo manifestaciones. La inflación era de alrededor del 4.000 por ciento. Las cosas estaban fuera de control.

---

DRQ Mucho de esto lo heredaron de la corrupción de la época de la dictadura.

---

JD Sí, eso es cierto. El gobierno de Alfonsín no terminó como se esperaba. Fue remplazado por Carlos Menem, otro peronista.

---

DRQ En 1974, estabas en Argentina en los inicios del trágico colapso de la democracia.

---

JD Sí.

---

DRQ Cuando hacías *Evita: A Video Scrapbook*, se dio en Argentina una frágil transición política después de una catastrófica dictadura. Mientras tanto, en Estados Unidos, en donde residías principalmente, empezaba el segundo periodo de la administración Reagan. ¿Deberíamos ver *Evita: A Video Scrapbook* como una suerte de advertencia en relación a este momento turbulento en dos distintos países?

---

JD Sí. La cinta de *Evita* examina el papel de Evita en Argentina como figura mediática; se remonta a mi experiencia infantil, cuando ella estaba en el poder. Las noticias diarias eran cortometrajes que se mostraban antes de las películas. El noticiero se llamaba *Sucesos*

argentinos. Reseñaba básicamente las actividades de la administración peronista. Las “noticias” eran propaganda.

---

DRQ Empleas el término “exilio” para referirte a tu experiencia tras el fin de *The Live! Show*, sin embargo una de tus primeras iniciativas fue incrementar la producción de tus obras. Me gustaría saber a qué te refieres con ese término. ¿Podrías discutir qué lograste a partir de allí?

---

JD Cuando descontinué *The Live! Show*, liquidamos todo. Algunas piezas de equipo fueron donadas a espacios alternativos. Dejé la ciudad y me fui al campo, y regresé a la cinta adhesiva pero no como elemento para cubrir espacios ni para salirme del cubo blanco. Esta vez me interesé por aplicar la cinta adhesiva directamente sobre la obra. ¿Qué quiere decir esto? Hacía una pintura y luego la cubría con cinta, hasta que solo se viera una ranurita de la pintura. También usaba viejas fotografías de antes de la guerra. Las compraba y las cubría con cinta. Era una manera de cuestionar la fotografía y la pintura en sí mismas. Todavía conservo en mi base de datos varias obras de esta época, y no son muy conocidas. Pinturas, dibujos, fotografías que cuestionan al arte de pintar. Hay una cierta línea de interés en criticar el trabajo y el medio desde mis primeros periodos con la cinta adhesiva y las videocintas. No sé si llamarle “anti-arte” exactamente, pero es posible ver en ellos distintos niveles de este enfoque.

---

DRQ ¿Esta crítica se inspiró en lo que ya habías hablado antes, el dominio del Neo-expresionismo y la pintura de transvanguardia de principios de los ochenta?<sup>39</sup> En ocasiones has descrito a estos

movimientos como una suerte de aplanadora que terminó con las prácticas experimentales.

---

<sup>JD</sup> Sí, con algunas de ellas. Hacía todo esto más como una contradicción, elegía un material falso, parecido al mármol, para el marco. Para otras piezas, el marco era de alfombra falsa. Era una sátira al marco; utilizar el marco, pero uno que era una parodia de sí mismo.

---

<sup>DRQ</sup> ¿Entonces estas son obras sardónicas? ¿Expresan cierta burla o exasperación con el mercado del arte?

---

<sup>JD</sup> Sí.

---

<sup>DRQ</sup> Al mismo tiempo tratan el concepto de redacción: las tiras de cinta funcionan, por un lado, como un remplazo de las pinceladas; pero por otro, como algo que cubre, algo que bloquea.

---

<sup>JD</sup> En una pintura usé un marco de cuero de vaca falso, para otra, pasto artificial. Era llevar la pintura minimalista al extremo. Terminé esa serie o ese periodo en 1990, después empecé a involucrarme en temas de identidad y globalización cultural. Instalé una exhibición en Exit Art que incluía video, lo coloqué en salas de video, lo que llamo “video theaters”.



*Do Not Enter, Do Not Exit, 1990. [Más ►](#)*

---

DRQ ¿Desde hace cuánto conoces a Papo Colo, uno de los fundadores de Exit Art?

---

JD Desde que llegó a Estados Unidos.

---

DRQ A finales de los setenta, ¿cierto?

---

JD Sí.

---

DRQ Exit Art era catalogado, junto con Franklin Furnace, como uno de los centros de arte político contemporáneo, en medio de lo que hoy

conocemos como las “guerras culturales”, que coinciden con el periodo en el que Reagan dejó al NEA sin fondos.

---

<sup>JD</sup> Traes a cuento otro asunto interesante. Había muy pocos artistas latinoamericanos haciendo arte conceptual, más que “conceptual”, diría “pensando”. Un aspecto que vinculaba mi trabajo con el de Papo Colo y el de Juan Downey –quizás cinco artistas en total– era que queríamos definir nuestra identidad en el contexto del mundo del arte internacional y no en el contexto de la escena del arte latinoamericano.

---

<sup>DRQ</sup> En ese sentido, 1990 es un año interesante. Es el año de *Transcontinental* de Guy Brett en Ikon Gallery en Birmingham, Inglaterra, una de las exposiciones de arte contemporáneo latinoamericano que empezó a forjar un mercado alrededor de ciertos artistas conceptuales como Cildo Meireles, Eugenio Dittborn, Tunga y Jac Leirner.<sup>40</sup> En ese momento la categoría “artista latinoamericano” empieza a tener otro peso en relación a un mundo del arte globalizado.

---

<sup>JD</sup> A finales de los noventa había pocos artistas latinoamericanos en el contexto internacional; la mayoría eran desconocidos. Queríamos crear una intervención en ese mundo internacional. Recuerdo que una de las primeras cosas que hizo Papo Colo fue una performance en el Brooklyn Bridge. Cargaba el peso simbólico de la tradición europea, de la cultura europea: lo cargaba casi como una cruz, caminando de Brooklyn a Manhattan. Para mí esa fue una obra muy importante.<sup>41</sup> Exit Art insistía en que los artistas internacionales tenían un lugar en el mercado, que había lugar para las mujeres artistas, artistas negros, iraníes y latinoamericanos. Exit Art estaba comprometido con ese tipo de obra.

En 1985, creo, Papo Colo organizó una exposición llamada *The Debt* [*La deuda*]. Mi contribución fue una pieza llamada *Debt/Deaf* [*Deuda/Sorda*]. Era como una mini instalación en el centro de la cual había una suerte de papel tapiz cubierto con cientos de miles de pesos argentinos. Debido a la devaluación, la moneda no tenía ningún valor, ni siquiera cientos de miles de ellas. Luego, en 1988 o 1989, propuse una instalación llamada *Forces/Farces* [*Fuerzas/Farsas*], que ocuparía todo el espacio en Exit Art. Pude obtener otra beca del National Endowment for the Arts, y con ese dinero viajé a diferentes locaciones alrededor del mundo y me concentré en ciertas cosas que, para mí, representaban la globalización cultural. Grabé en el McDonald's de Buenos Aires, Hong Kong, Frankfurt, Nueva York y filmé carreteras en Japón, Inglaterra, de tal manera que hubiera podido tratarse de cualquier lugar. En ese momento el término "globalización" no se usaba como lo utilizamos hoy. No era tan obvio. Mostré el material en televisores colocados en teatros. Diez teatros en total.

---

DRQ ¿Qué rigió tu elección de colores para los teatros?

---

JD Quería usar estas salas casi como en el antiguo [famoso teatro de marionetas británico del siglo XVII] *Punch and Judy Show*. En consecuencia, los laterales del telón fueron de terciopelo rojo, y se abrían como un biombo japonés. El televisor estaba al fondo, así que no veías el equipo y los videos, de hecho, eran videodiscs, no teníamos que esperar para rebobinarlos.

---

DRQ Con *Forces/Farces* había obviamente un deseo de investigar estos nuevos fenómenos de globalización y el capital internacional, en combinación con lo que parece ser resignación o amargura hacia

estas fuerzas sobre las cuales no tenemos control. Lo único que podemos hacer es revelar su absurdo, como “farsas”.

---

<sup>JD</sup> Quería que el evento fuera interactivo, así que incluí una cámara de televisión. La gente venía y expresaba sus opiniones sobre la globalización. Quería ser muy crítico sobre cómo la globalización homogeneiza cada uno de los espacios, invade culturas particulares y elimina sitios originales. Todo sentido de identidad destruido por esta mercantilización del mundo entero en favor de una sociedad internacional de consumo cerrada a cualquier diferencia.

---

<sup>DRQ</sup> Un contrapunto que se me viene a la mente es *¡Saludos Amigos!* y tu celebración de las peculiaridades locales de Lubbock.

---

<sup>JD</sup> *Forces* demostraba mi resignación hacia situaciones que nunca se esperó tocarían esos extremos. Paradójicamente, los noventa fueron también un periodo de arte basado en la identidad. Por ejemplo, hice una instalación con una pantalla dividida llamada *Identidad quebrada* que se relaciona con eventos de 1991. Por un lado, hay video del primer y único desfile argentino en Nueva York y, por el otro, imágenes de Argentina de los sitios de interrogatorios durante la guerra sucia, el río en el que arrojaron personas, desde helicópteros, los desfiles militares, . . .

---

<sup>DRQ</sup> Este material es crudo e inquietante. Demuestra las posibilidades del video en contraposición con una obra como la de Guillermo Kuitca, en la que acontecimientos específicos de este periodo se presentan velados, en un lenguaje pictórico-poético.

---

<sup>JD</sup> En esos días conocí a Guillermo. Él estaba exponiendo en la galería Annina Nosei y venía a mi estudio que quedaba a la vuelta de la



esquina. El tren que manejaba Julian Schnabel era largo, y había pasajeros de muchos países distintos, pero era el mismo tren. Kuitca llegó en el momento adecuado con el trabajo que estaban esperando, que solidificó el estereotipo y ayudó a crear un mercado muy importante. *Identidad quebrada*, en cambio, no tenía absolutamente ningún mercado.

---

<sup>DRQ</sup> En el material del desfile hay un *close-up* a un ojo parpadeando que recuerda la primera toma en la introducción de cada episodio de *The Live! Show*.

---

<sup>JD</sup> El ojo mira desde afuera las diferencias entre Nueva York y Argentina. Se observan personas jugando polo, reafirmando el estereotipo de la identidad argentina. Hice otra instalación de cine sobre mis raíces argentinas llamada *Treasure Island [Isla del tesoro]*, 1992. Recorté las catorce provincias de un mapa del país y reconstruí la península en una isla. En el centro de la isla hay una abertura con un televisor en el que aparecen imágenes de alguien tocando tango en un bandoneón, en un andén del metro pidiendo dinero.



*Treasure Island*, 1992, video still. [Más ►](#)

Para mí significa el *endeudamiento*.<sup>42</sup> Se exhibió en el museo en SUNY New Paltz para el 500 aniversario del descubrimiento de América, en 1992.

---

DRQ ¿Qué hay del surgimiento del Internet y el acceso al correo electrónico alrededor de esa época? ¿Te empezó a interesar?

---

JD Sí, hice una obra llamada *Los pueblos quieren saber de qué se trata*. Pensaba sobre cómo la información se disemina, cada vez más, en pequeños fragmentos. En Argentina todavía no teníamos Internet, pero yo quería explorar la idea de que los medios de comunicación existentes no eran adecuados para transmitir la gran cantidad de información que era completamente inaccesible. Durante la

Revolución Argentina en 1810, cuando se reunieron en la oficina de gobierno, en cabildo abierto, los asistentes demandaban saber de qué se trataba. Esta frase se insertó en la lengua argentina. En la instalación hay miles de periódicos apilados en una torre, y un video que muestra cientos de periódicos, recién impresos, volando sobre cintas transportadoras de una rotativa, tal como circulan hoy en día los *bits* de información.

---

DRQ ¿En pilas muy altas en el espacio de la galería?

---

JD Sí, pero no era una galería en realidad, era un espacio en una fundación corporativa.

---

DRQ Otra vez aparece este motivo de un *close-up* extremo a un ojo, lo que me hace pensar sobre ver arte, así como en la idea de atestiguar.

---

JD El material es de la rotativa de un periódico.

---

DRQ Así que tu atención sigue enfocada en los medios de comunicación, en la comunicación y la disseminación.



---

JD También hice una serie de fotografías en 1994 que incluyó un retrato del primer grupo argentino de Internet. Era primitivo, pero eran los inicios. La mostré en el Instituto de Cultura Iberoamericana en Buenos Aires en 1995, se llamó *Yo errancia*.

b69e8a000 68 2/8 12 09G

UC 126 20-MAR-1995 14:27:17 Duggal Imaging

All about life in Argentina. Unread

 Send New Message  Mark All Read

Subjects	Number
Re: QUE OPINA USTED?	3
Quiero saber...	3
QUILMES CAMPEON!	1
Re: Quimica	1
Red WAMANI, APC. Naciones Unidas, Cumbre de Desarro	1
Renovar el pasaporte en 20 minutos	3
Re: Rock Argentina: La Pontuonia	4
<b>Soc.culture.Argentina &amp; Argentine Mailing List FAQ (Part 1 of 8)</b>	

Message 1 of 1 Subject 196 of 229

[nctuccca.edu.tw/USENET/FAQ/soc/culture/argentina](http://nctuccca.edu.tw/USENET/FAQ/soc/culture/argentina)

USA:  
[ftp.uu.net/usenet/news.answers/usenet/news.answers/soc/culture/argentina/faq](http://ftp.uu.net/usenet/news.answers/usenet/news.answers/soc/culture/argentina/faq)  
[rtfm.mit.edu/pub/usenet-by-group/soc.culture.argentina](http://rtfm.mit.edu/pub/usenet-by-group/soc.culture.argentina)

El archivo tambien esta disponible en WWW en:

[<-Prior Message](#) [More](#) [Next Message->](#)

[Mark Unread](#) [Reply](#) [Reply to Author](#) [?](#)

[List](#) [Mark Re](#)

Yo errancia [I, Wandering], 1994. Más ►

Es solo una pose con la imagen de una mano, como si la gente ya se saludara por Internet.

---

DRQ Tus experimentos en televisión con QUBE 1980, anticiparon tecnologías de interactividad y diseminación masiva para plataformas de video como YouTube y Vimeo.<sup>43</sup> ¿En el momento en que estas tecnologías se hicieron disponibles, era previsible que crecerían tanto como lo han hecho?

---

JD A mí siempre me ha interesado cómo la tecnología afecta a los medios, y he tratado de usarla desde un enfoque crítico, en ocasiones satírico. Siempre me pregunto, desde mi perspectiva, ¿cómo van a afectar estos cambios a nuestras vidas, al arte y la forma en que nos comunicamos unos con otros?

---

DRQ Obviamente cuando estos proyectos de principios de los noventa se muestran en espacios alternativos, ya no estás en la televisión. ¿Cómo conceptualizaste tu regreso al cubo blanco?

---

JD El *tema* era ahora vernáculo. No era un tema que se relacionara al mundo del arte, era muy político y cotidiano. Por ejemplo, incorporé también imágenes del desfile de Nueva York en *Saludo al gran pueblo argentino*, de 1993, otra obra satírica que contradice el estereotipo argentino en Estados Unidos. Podía mostrar esta pieza en cualquier contexto, un restaurante incluso. Resulta que nunca se exhibió. Quizás hago uno de estos cada diez años. . . , sobre la nostalgia, un sentimiento de pérdida, la desintegración. Sin embargo, si llevas este tema de vuelta a la galería, cuestionas la validez de ese contexto, porque no se puede ser más vernáculo que esto; estás en el límite.

---

DRQ ¿Quizás el término correcto sea “popular”?

---

JD Sí, pero depende del contexto en que se exhiba.

---

DRQ Lo que describes es una obra idealmente versátil, diseñada para ser maleable en términos de dónde puede situarse y de sus posibles audiencias.

---

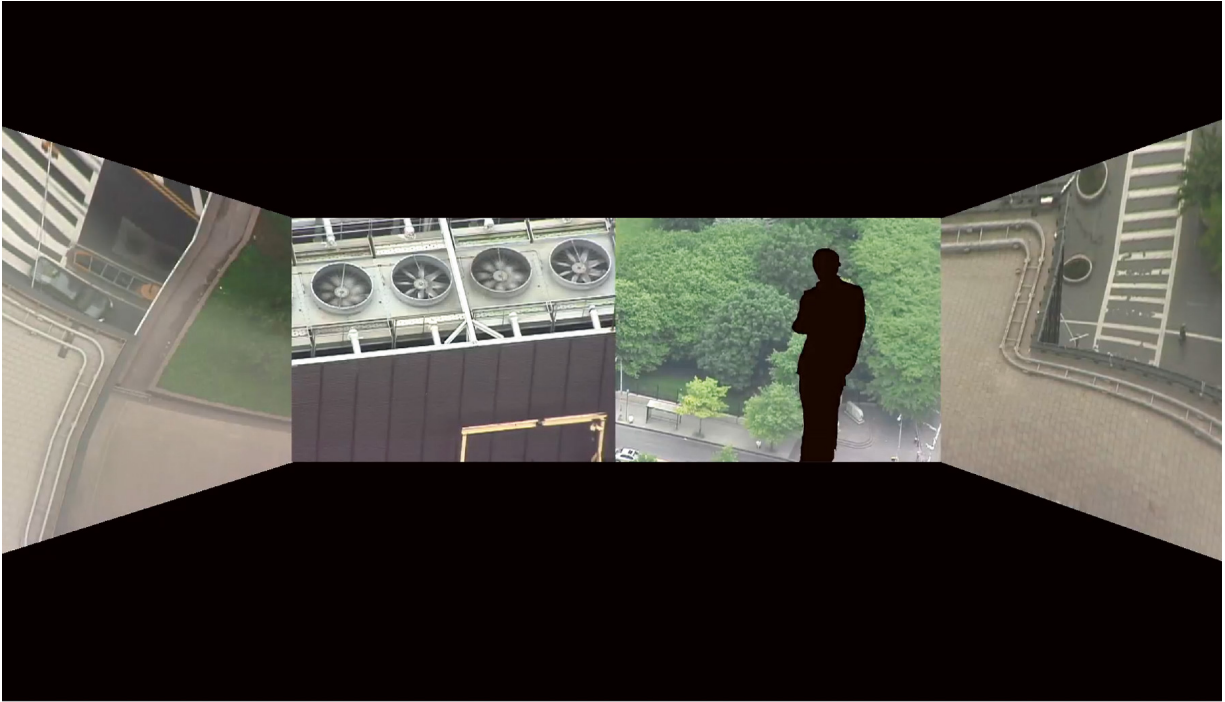
JD El contexto juega un papel importantísimo en el arte de finales del siglo veinte y principios del veintiuno. La obra que hice en el 2000 en el World Trade Center, por ejemplo –que tampoco se ha expuesto–, es una instalación de diversos puntos de vistas desde el World Trade Center, mirando perpendicularmente al suelo, en silencio. Yo tenía un estudio en el piso 91, durante mi residencia con el Lower Manhattan Cultural Council [LMCC]. Esto fue unos pocos meses antes de los ataques.

---

DRQ ¿Fue el último grupo de residencia del LMCC, antes del 11 de septiembre del 2001?

---

JD No fue el último, fue el penúltimo. El último grupo fue en el 2001. El día de los ataques yo estaba en mi estudio en SoHo. El material que grabé se convirtió en un video llamado *View from Above* [*Vista desde lo alto*].



*View from Above*, 2000. [Más ►](#)

La idea era mostrarlo en una instalación, en silencio, en la esquina de una galería. Es muy difícil de ver, incluso ahora después de tantos años, porque se ve gente arrojándose por las ventanas.

---

DRQ El 11 de septiembre fue una suerte de imán para el arte, como una manera de atestiguar el trauma colectivo. Este video me parece conmovedor, particularmente en el marco de tus investigaciones de esta parte de Nueva York desde la década de los setenta, y, más tarde, tu énfasis en eventos traumáticos de la historia de Argentina.

---

JD El 11 de septiembre yo me encontraba a un kilómetro de ahí, de lo que estaba ocurriendo. Primero pensamos que quizás Steven Spielberg estaba rodando una película y que mediante alguna ilusión óptica había explotado el World Trade Center. Así se veía

en la televisión. Inmediatamente tomé mi cámara de video, subí al techo y ahí estaba. ¡Era real!

---

<sup>DRQ</sup> Eso nos lleva al siglo veintiuno.

---

<sup>JD</sup> He seguido trabajando. Uno de los proyectos en los que trabajo ahora utiliza la cultura y el contexto, y, otra vez, entro al cubo blanco. Se vale del concepto de Dios y tiene un componente que también es propio de Argentina, que tiene que ver con tocar el tango. Se llama *Playing Hide and Seek* [*Jugando al escondite*].

---

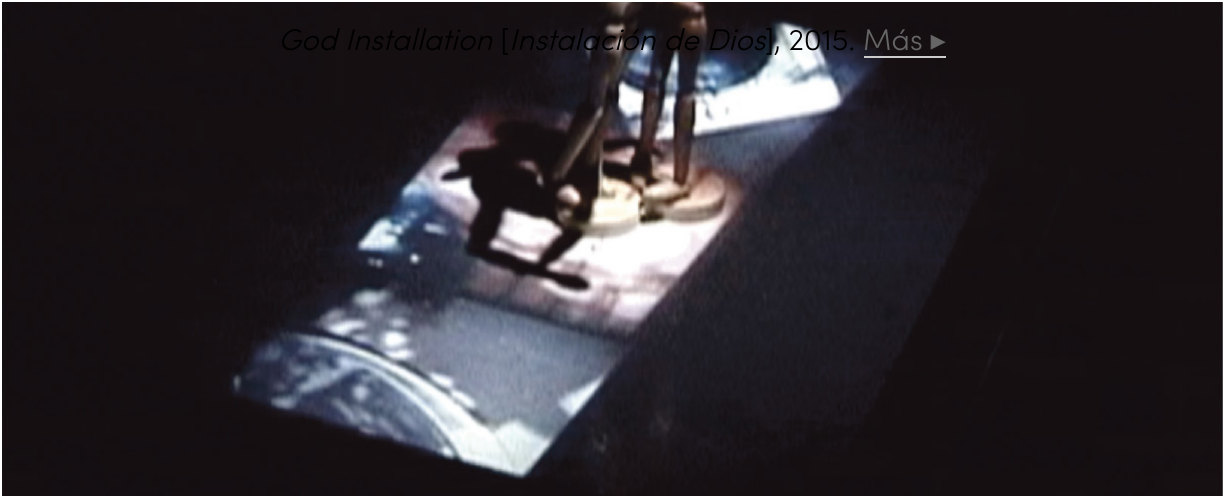
<sup>DRQ</sup> Esto me remite a la colaboración que hiciste con ACRE TV en Chicago, *The Pope Show* [*El programa del Papa*], en 2015.

---

<sup>JD</sup> Es un componente de mi serie relacionada a Dios.







*God Installation [Instalación de Dios], 2015. [Más ►](#)*

En mi video, la canción suena en el contexto de una sala. De nuevo, no una sala de arte, es en una habitación con franjas azules y blancas, como los uniformes de los prisioneros. Esto es lo que llamas una obra en proceso. Empecé a trabajar en este proyecto en 2008 o 2009. Nunca se ha exhibido. Así que esto te da una idea de mi proceso. Pienso mucho sobre esta pieza, y la relaciono con alguna de otro periodo. Esta tiene elementos que se conectan con temas judíos. El título viene de uno de los teóricos judíos más importantes de los siglos 20 y 21, Rabbi Steinsaltz. Él hablaba de Dios diciendo: “Es como si jugaras al escondite; a veces lo ves, a veces no”. También considero el nombre de “Dios”, en sí mismo, en diferentes niveles: irónico y satírico, dramático y ambiguo. Se interconecta con esa parte de mi obra que trata sobre identidad y espacio.

---

DRQ Tu obra posterior a 1984 parece regresar a temas que te habían interesado anteriormente pero los aboradas a través de nuevos medios, cualquiera que estuviera disponible. Obviamente el principal problema con la televisión era el costo y la necesidad de instalaciones para producir y diseminar cualquier contenido. En este periodo subsecuente podríamos, quizás, decir que has sido más pragmático, asegurándote de que cualquiera cosa que emprendieras la podrías lograr con los medios al alcance. ¿Cuál ha sido tu reacción ante el incremento en la atención, de curadores y

académicos, que has recibido en años recientes? Me da la impresión de que piensas que la riqueza de tu obra aún no ha sido mostrada en una gran exposición.<sup>44</sup>

---

<sup>JD</sup> Absolutamente correcto. Por lo general se han concentrado en un periodo o un medio. Al principio, la obra en televisión recibió mucha atención, y después los proyectos con la cinta adhesiva. Ahora estoy obteniendo interés por la obra monocromática que hacía en los cincuenta y los sesenta. Pero, considero que todas estas fases de mi trabajo están interconectadas.

---

<sup>DRQ</sup> A lo largo de tu carrera has dado una serie de giros.

---

<sup>JD</sup> Sí, es parte de cómo trabajo. Si hay un museo o un mercado demandante, claro, ¿por qué no? Pero no me adapto al interés. Algunos artistas dicen: “Esta obra está vendiendo, vamos a hacer más, en distintos tamaños, colores y combinaciones”. Luego tienes una exposición de 400 piezas de ese periodo e inundas el mercado. Eso no es lo que busco. Yo solo hago mi trabajo de reflexión que combina estos elementos. Soy un agente libre. No tengo un contrato o la motivación política de complacer a cierto vendedor o tendencia o dirección curatorial. Lo que hago, lo hago. Si no vende, me lo quedo. Si no tengo espacio, me quedo solo con la documentación y lo recreo más tarde. Si no, nunca se produce y eso es todo. Mucha de mi obra la creé y luego la almacené o me deshice de ella porque no tenía el espacio para guardarla. Es un cliché, pero estimo que la mejor obra que un artista puede hacer es cuando nadie lo conoce. Puedes hacer lo que quieras y no hay restricciones. Entonces es fácil, y fracasar no importa, puedes tomar riesgos y explorar las áreas que quieras. Conozco artistas que alcanzan cierto nivel de fama y a veces se deprimen porque no pueden cambiar.

Tienen ideas pero no pueden cambiar porque están supeditados al mercado del arte. Para el tipo de obra que yo hago el mercado no importa, no es un componente.

---

<sup>DRQ</sup> Hay un precio por esta libertad, esta independencia, pero quizás también hay ventajas que han sido esenciales para la precisión de tus intervenciones.

---

<sup>JD</sup> Hago lo que me parece adecuado, pero nunca he respondido tan solo a la demanda o al interés. Esas no son mis preocupaciones. Definitivamente puedes decir que hice mucha obra después de 1985. No es como si una vez que terminé con la televisión cerré mi tienda y eso fue todo... Seguí pensando.

---

<sup>DRQ</sup> En conclusión, ¿cómo debemos entenderte desde la perspectiva de la identidad nacional? ¿Eres un artista argentino, un artista estadounidense emigrado, un artista de Nueva York?

---

<sup>JD</sup> Cuando trabajas en Nueva York, sientes que tus raíces están aquí, y te expresas y todo el mundo dice que eres un artista argentino. Yo lo acepto y me siento orgulloso. No soy un artista estadounidense en el sentido en que Rothko es un artista estadounidense (aunque, no dirías que Rothko es un artista ruso). No soy un artista estadounidense. Soy un argentino que ejerce aquí. Al mismo tiempo, coincido muy poco con los artistas argentinos de mi generación, y no me conocen realmente en mi país. Esas son algunas de las contradicciones. Nunca he ignorado el hecho de que soy un artista argentino y no es como si dijera que lo soy porque quiero encontrar un sentido de identidad. No, eso es lo que soy. Así es como crecí, ¿ves? Vine en una edad en la que ya me había formado. Al llegar aquí tenía 23, 24 años. Y ahora, en los últimos

años, me he dado cuenta de que, conforme pasa el tiempo, tengo más y más en común con otros artistas argentinos. Me he hecho amigo de algunos de ellos, y estoy increíblemente orgulloso de lo que hacen, es increíble. Pero tengo que poner todo esto en el contexto de mi generación, con la que ahora tengo poco contacto.

---

DRQ Quizás deberíamos entonces verte como un artista argentino cuya práctica ha sido moldeada por un centro cosmopolita, hasta el punto en que Nueva York se ha convertido en parte de ti y de lo que haces.

---

JD Soy un artista argentino que trabaja en Nueva York, en el contexto de un mundo y de ideas internacionales. Eso es lo que soy, y es lo que seré hasta que me muera.

39. *Transavanguardia* es el término acuñado en 1979 por el crítico Achille Bonito Oliva para la variante italiana del resurgimiento internacional de la pintura expresionista de fines de los setenta, la cual ayudó a inflar el mercado del arte en la década de los ochenta y convirtió en estrellas a artistas como Francesco Clemente, Julian Schnabel y Georg Baselitz.↵

40. Véase Guy Brett, ed., *Transcontinental: An Investigation of Reality: Nine Latin American Artists*, exh. cat., Ikon Gallery, Birmingham y Cornerhouse, Manchester (Londres: Verso, 1990).↵

41. Los eventos de performances urbanos de Papo Colo combinaban la resistencia física con el acto de recorrer diversos tramos seleccionados de la ciudad, como en *Superman 51*, en el que corre por la autopista del West Side con cincuenta y un tablones de madera hasta que cae rendido por el agotamiento, en referencia al intento fallido de Puerto Rico para convertirse en el quincuagésimo primer estado de los Estados Unidos. Véase *Papo Colo: Will, Power & Desire; Painting, Sculpture, Drawing, Performance 1976–1986*, exh. cat. (Nueva York: Exit Art, 1986).↵

42. En la década de los ochenta, la deuda nacional Argentina se disparó durante la dictadura y causó estragos en la economía.↵

43. Para este episodio de 1980, Davidovich utilizó una nueva tecnología que permitía a los usuarios interactuar y alterar las imágenes en pantalla, en tiempo real, desde una consola que

podían comprar e instalar en casa.↵

44. Hasta la fecha, las retrospectivas de la obra de Davidovich han privilegiado diferentes fases de su heterogénea producción. La primera, curada por Rodrigo Alonso en Buenos Aires, se concentró en su trabajo de video y televisión, un énfasis que se revisó en la más exhaustiva *Biting the Hand that Feeds You* [*Morder la mano que te da de comer*], organizada por Fito Rodríguez Bornaetxea para Artium en 2010. Muestras posteriores en las galerías Churner y Churner y Henrique Faria han reexaminado sus pinturas y planos para las intervenciones urbanas. Más recientemente, la exposición de Julieta González, *Jaime Davidovich: Adventures of the Avant-Garde* [*Jaime Davidovich: Aventuras de la vanguardia*], en el Bronx Museum of the Arts en 2015, trató de equilibrar todas las fases de la carrera del artista, desde su llegada a Nueva York hasta la década de 1990. Véase Rodrigo Alonso, ed., *Jaime Davidovich: Video Works 1970–2000*, exh. cat. (Buenos Aires: Phatory Gallery, 2004) y Fito Rodríguez Bornaetxea, ed., *Biting the Hand that Feeds You*, exh. cat., Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, Spain: Artium, D.L. 2010).↵

## ABOUT THE AUTHORS

**Daniel R. Quiles** is Associate Professor in the Department of Art History, Theory, and Criticism at the School of the Art Institute of Chicago, where he teaches courses on the theory and history of postwar art of the Americas. His research has appeared in academic journals such as *Art Journal* and *ARTMargins*, and he is currently finishing the book manuscript, *Ghost Messages: Oscar Masotta and Argentine Conceptualism*. He is also an art critic who has written for *Artforum*, *Art in America*, and *DIS Magazine*, among other publications. He was a 2003–2004 Critical Studies Fellow in the Whitney Independent Study Program, received a 2013 Warhol Foundation Arts Writers Grant, and was the 2013–2014 Post-Doctoral Fellow in the Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine at École Normale Supérieure in Paris.

Author, art historian, and curator **John G. Hanhardt** began his career at the Department of Film at the Museum of Modern Art and went on to establish the film program and film study collection at the Walker Art Center. In 1974 he was appointed Curator and Head of the Film and Video Department at the Whitney Museum of American Art, where he directed the New American Film and Video Series, which featured independent film and video art as well as commissioning art projects and expanding the museum's collection to include video installation art. In 1996, Hanhardt was appointed Senior Curator of Film and Media Arts at the Solomon R. Guggenheim Museum, where he expanded its video installation art collection. In 2006 he was appointed Consulting Senior Curator for Film and Media Arts at the Smithsonian American Art Museum where he established the Nam June Paik Archive as well

organizing the exhibition *Nam June Paik: Global Visionary*. He is currently Consulting Senior Curator of Media Arts at the Memorial Art Gallery at the University of Rochester. Hanhardt has organized many conferences addressing the diverse histories of film and media art practices and has contributed to catalogues and journals as well as editing the influential anthology *Video Culture: A Critical Investigation*.



## SOBRE LOS AUTORES

**Daniel R. Quiles** es Profesor Asociado en el departamento de Art History, Theory and Criticism en la School of The Art Institute of Chicago, donde imparte cursos sobre teoría e historia del arte de posguerra de las Américas. Su investigación se ha publicado en revistas académicas como *Art Journal* y *ARTMargins*, y actualmente está terminando el manuscrito para el libro *Ghost Messages: Oscar Masotta and Argentine Conceptualism* [*Mensajes fantasma: Oscar Masotta y el conceptualismo argentino*]. Como crítico de arte ha escrito para las revistas *Artforum*, *Art in America* y *DIS Magazine*, entre otras publicaciones. Del 2003–2004 fue el Critical Studies Fellow en el Whitney Independent Study Program, recibió la beca para escritores de arte de la Warhol Foundation en 2013, y del 2013 al 2014 realizó una residencia de investigación post doctoral en el Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine de la École Normale Supérieure en París.

**John G. Hanhardt**, autor, historiador de arte y curador, comenzó su carrera en el departamento de cine de The Museum of Modern Art y de allí pasó a implementar el programa de cine y estudios de cine en el Walker Art Center. En 1974 fue nombrado curador y director del departamento de cine y video del Whitney Museum of American Art, donde dirigió la serie New American Film and Video que presentó cine independiente y video-arte. También comisionó obras y expandió la colección del museo para que incluyese video-arte e instalaciones de arte. En 1996 fue nombrado curador consultativo de cine y artes audiovisuales del Solomon R. Guggenheim Museum, donde amplió la colección de video-arte e instalación. En el 2006 fue nombrado curador

consultativo de cine y artes audiovisuales del Smithsonian American Art Museum, donde creó el Archivo Nam June Paik y organizó la muestra *Nam June Paik: Global Visionary*, en el 2012. Actualmente es curador consultativo de artes audiovisuales en el Memorial Art Gallery en University of Rochester. Hanhardt ha organizado numerosas conferencias enfocadas en la historia de cine y las diversas prácticas de los medios audiovisuales, ha publicado extensamente textos para catálogos y revistas, y editó la conocida antología *Video Culture: A Critical Investigation* [*La cultura del video: Una investigación crítica*].

# COLOPHON / CREDITS

Print edition published in 2017 by Fundación Cisneros  
Digital publication, 2018 by Fundación Cisneros and MAPP

Copyright © Fundación Cisneros 2017  
All rights reserved. No portion of this publication may be reproduced  
without the written permission of the publisher.

We have made every effort to contact copyright holders for images and  
other assets. Please address any inquiries to the publisher.

**FUNDACIÓN  
CISNEROS**  
COLECCIÓN  
PATRICIA  
PHELPS DE  
CISNEROS



2 East 78th Street  
New York, NY 10075  
[coleccioncisneros.org](http://coleccioncisneros.org)

**MAPP**

25 Denmark Street  
London WC2H 8NJ  
[mappedititions.com](http://mappedititions.com)

Credits:

Fundación Cisneros

Series editor: Gabriel Pérez-Barreiro

Selection of artworks: Jaime Davidovich, Ileen Kohn, Daniel R. Quiles

Editors: Ileen Kohn, Donna Wingate

Copyeditors: Carrie Cooperider, Donna Wingate [English], Ileen Kohn, Mariana Barrera-Pieck, María Esther Pino [Spanish]

Translators: Ileen Kohn, Mariana Barrera-Pieck, Phillip Penix-Tadsen

MAPP Editions

Michael Mack, Jean-Michel Dentand

---

Cover [Portada]: Original composition designed by [Composición original diseñada por] Jaime Davidovich using a portrait from [utilizando un retrato de] *The Live! Show*, 2016.

Title page [Portadilla]: *Views of SoHo* [*Vistas de SoHo*], 1977, video still [fotograma]

Contents page: [Índice]: *Jaime Davidovich*, New York, 2015, detail [detalle], courtesy of [cortesía de] Julio Grinblatt All works are © of artist unless otherwise indicated

Photo credits [Créditos fotográficos]: Jaime Davidovich, Juan Downey, Julio Grinblatt, Ileen Kohn, Sameer Makarius, Raúl Marroquín, George

Maciunas Foundation, Arturo Sánchez