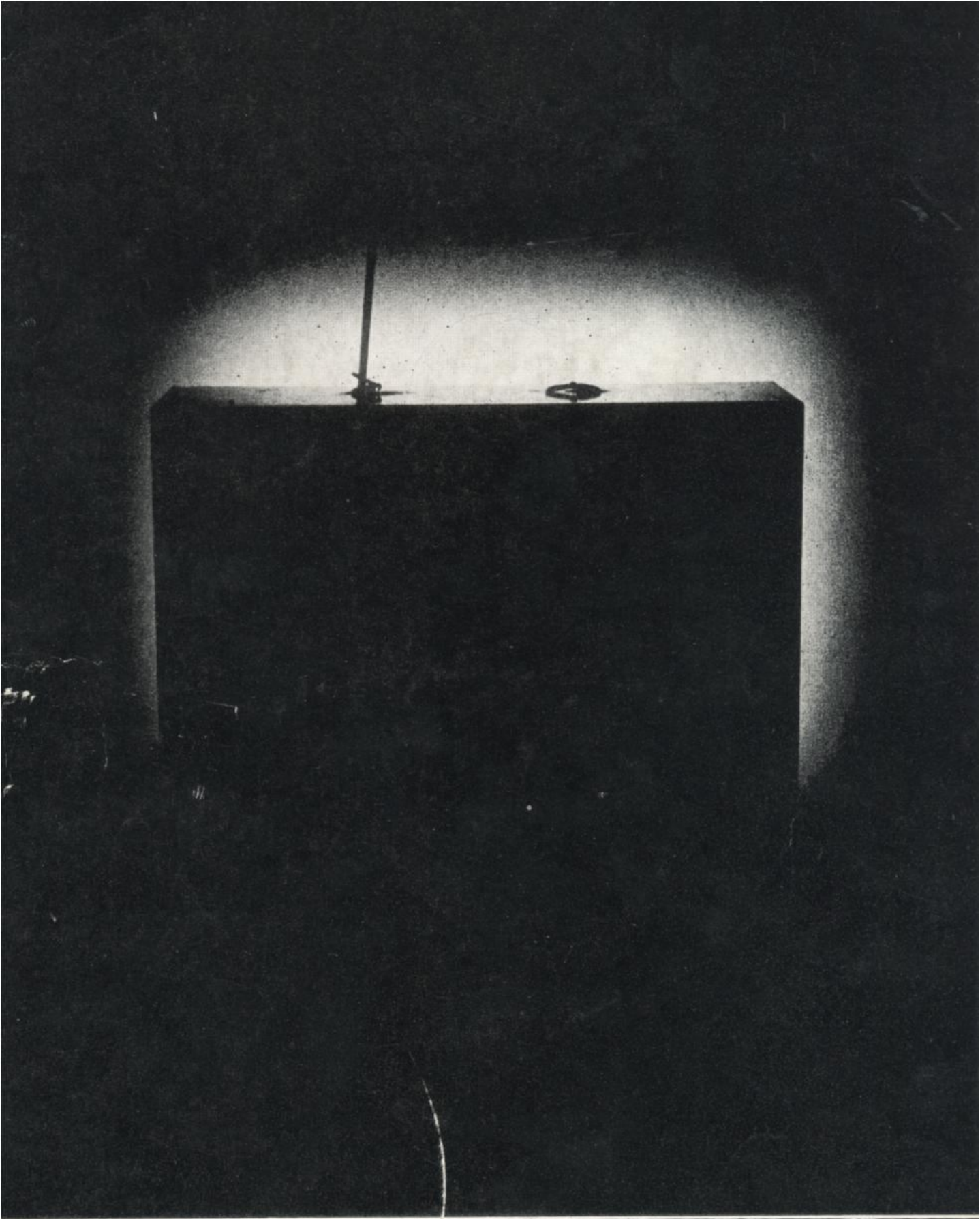




Douglas Davis
video, obiekty, grafika

Muzeum Sztuki w Łodzi
ul. Więckowskiego 36
marzec — kwiecień 1982
ZPAF, Warszawa, Pl. Zamkowy 8
maj 1982

Douglas Davis

video, obiekty, grafika



Muzeum Sztuki w Łodzi, ul. Więckowskiego 36
Nr kat. 85/81

Opracowanie wystawy: Urszula Czarторыska przy współpracy Lecha Lechowicza i Grzegorza Musiała
Dział Fotografii i Technik Wizualnych

Opracowanie katalogu: Urszula Czarторыska

Tłumaczenia: Ewa Krasińska

Opracowanie graficzne katalogu i plakat: Zbigniew Zieliński

Druk: Graficzna Pracownia Doświadczalna przy ZPAP w Łodzi

Na okładce: „Obrazy z czasu teraźniejszego”, 1971
(Images from The Present Tense)
Instalacja

Wystawa Douglasa Davisa z Nowego Jorku wprowadza widza w sytuację niejako podwójną: raz — zaprasza go do zwiedzenia zespołu dzieł, grafik, obiektów przestrzennych, po drugie — stawia go w roli „świadka”, któremu przypomina wydarzenia nagrane elektronicznie, pochodzące z przeszłości, i któremu też przedstawi fakty jeszcze raz „na żywo”. Właśnie ta gra z czasem minionym i z czasem aktualnym, jest jednym z głównych wątków wielu dzieł Davisa, w których konfrontował on — przez ukazanie siebie żywego obok siebie pojawiającego się na wielkim ekranie telewizyjnym — dwa istotne czynniki działające na wyobraźnię: ułudę i realność, dziś i wczoraj, „tu” i coś dokonującego się daleko. Douglasa Davisa fascynuje między innymi to rozszczępienie obrazów i doznań, uzyskane środkami elektronicznymi z tego względu, że powstaje dzięki temu nowa treść porozumienia międzyludzkiego. A za nośnik porozumienia uważa nie tyle środki techniczne, co dialog, pulsujący, pełen kontrowersji, czasem nie pozbawiony humoru.

Spotkałem Douglasa Davisa jako pełnego zaangażowania i wiary w możliwości wyrazowe telewizji uczestnika wystawy sztuki video w Paryżu w roku 1974. Od tego czasu obserwowałem zarówno jego narastającą „ironię” wobec możliwości tego medium, jak też jego przeświadczenie o doniosłości kontekstu społecznego artystycznych przedsięwzięć w tym zakresie. Pogląd ten wyczytać można zarówno z samych dzieł, jak i z dorobku publicystycznego Davisa, w których dowodzi, że stawką w porozumieniu ludzkim jest zawartość i szansa jej wyrażenia. „Czy ktoś mnie odbiera?” — zapytuje wielokrotnie Davis w swych utworach. Ironia wobec dzieł własnych i wyzwanie wobec cudzych przejawia się w dążeniu, aby dzieło nie było „zamknięte” czy „arbitralne”, lecz — pozostając dziełem „otwartym” — dopuszczało czynnik napięcia między tym, co indywidualne i tym, co globalne, tym, co jasne i tym, co pełne nieodmówień.

Jestem wdzięczny artyście, że wystawa doszła do skutku dzięki jego wytrwałej współpracy. Również Jane Bell oraz autorzy esejów w katalogu, p. Irving Sandler i John G. Hanhardt, zechcą przyjąć podziękowanie za współuczestnictwo w tym przedsięwzięciu.

The present exhibition of the work of Douglas Davis from New York puts the visitor into a double position: that of a viewer beholding a certain number of drawings, spatial objects and other works, and that of a “witness” of electronically recorded past events and “live” facts which are also reproduced. It is this interplay between past and present which constitutes one of the main themes of many works by Douglas Davis in which he shows his living self side by side with his own image shown on the TV screen in order to confront the opposite factors affecting man's imagination: illusion and reality, today and yesterday, the “here” and occurrences taking place somewhere else. What fascinates Davis, among others, about such split images and experiences achieved by means of electronic devices, is their ability to endow interhuman communication with a new meaning. And it is not the media themselves which, in his view, produce this communication but a dialogue: his vibrating and emotional, often highly controversial or humorous dialogue.

When I first met Davis at the exhibition of video in Paris in 1974, where he presented his works, he was a confident and committed advocate of expressive possibilities of TV medium. Since then I have observed his increasingly ironical view of these possibilities, coupled with an unfailing confidence in the importance of social implications of artistic endeavours in this field. This approach is spelled out not only in his works but also in Davis' articles in which he argues that it is the content and possibilities of expressing it that are primarily involved in human communication. “Am I heard?”, “Does anybody listen to me?”, Davis repeatedly asks in the course of his performances. What underlies his irony in relation to his own works and his provocative attitude towards those of others, is his desire to ensure that instead of becoming “closed” or “arbitrary” they would become “open”, that is allow of artistic tension between the individual and the universal, the clear-cut and the ambiguous.

I wish to acknowledge gratefully the untiring cooperation of the artist which made the exhibition possible. I also owe my thanks to Jane Bell, and to Irving Sandler and John G. Hanhardt, authors of the essays printed herewith, for their valuable contribution.

Douglas Davis - krytyk/artysta

Douglas Davis: Critic/Artist

Urszula Czartoryska

Douglas Davis, artysta tworzący prace video i performance, autor grafik i rysunków — ale nie malarstwa — podejmuje problematykę istotną dla aktualnej sztuki amerykańskiej. Ogniskuje ponadto w swoich esejach i wykładach wątki współczesnej teorii sztuki: problem „postmodernizmu”, czyli tego, co nadchodzi po dokonaniach i porażkach lat 70-tych, problem ewentualnej utopijności „naprawiania świata przez sztukę”, zagadnienie kontrowersji między dominantą formy (medium) nad treścią, a mówieniem treści ponad medium, zagadnienie przydatności elektronicznych środków w muzealnictwie przyszłości, miejsca fotografii i architektury wśród sztuk nazywanych symbolicznymi i wśród przejawów kultury w ogóle.

Teksty Davisa nie tylko ujawniają logikę jego własnych dzieł — akcji artystycznych — ale prezentują własny system „artculture” tego artysty; ponadto inne teksty jego są składnikiem samych dzieł w postaci dialogów w utworach video i radiowych, o których piszą obok szczegółowo krytycy amerykańscy, Irving Sandler i John G. Hanhardt. Niezależnie od studiów krytycznych i teoretycznych, zebranych w dwóch książkach, „Art and Future” i „Artculture”, Davis publikuje np. teksty swych dialogów z performance; ciekawy cykl esejów z „Village Voice” (1979) ma formę szkicu przeplecionego collage’em z cytatów — forma ta, stosowana od czasu Benjamina i McLuhana, pozwala sugestywnie odczuć atmosferę „postmodernizmu” („Symbolismo, come home” — pisał) jako opozycji do rzekomo uniwersalnej, skanonizowanej ideologii „modernizmu” dwu ubiegłych dziesięcioleci. Czytamy tam:

„Idealizm zawarty w poszukiwaniu czystego, samoreferującego się przedmiotu — to przekleństwo modernizmu — znajduje dziwne pokrewieństwo w strukturalizmie. (...) Strukturalizm jest przeto błogosławionym podarunkiem dla formalistycznej sztuki i architektury, dostarczając jeszcze jednego sposobu racjonalizacji dążenia do „uniwersalnej” formy i unikania treści, która jest zawsze niebezpiecznie zakorzeniona w bezpośrednich zdarzeniach i decyzjach. Wczesna sztuka konceptualna, która czci jako świętość słowa i zdania w kontekście Wielkiej Sztuki — na ścianach galerii i stronach czasopism artystycznych — dodawała kilka cali do tej sztywnej idealistycznej linii. (...) Jeśliby strukturaliści mieli rację, nic nie mogłoby ulegać zmianie, ponieważ żadne przesłanie nie zdołałoby wymknąć się nadawcy. W końcu nudne są oświadczenia, nawet Kossutha, że treść zawarta jest w strukturze i kontekście. Do diabła ze sztuką uniwersalną. Symbolismo, wracaj do domu: wszystko ci będzie wybaczone”. („Village Voice”, nr. 33, 1979).

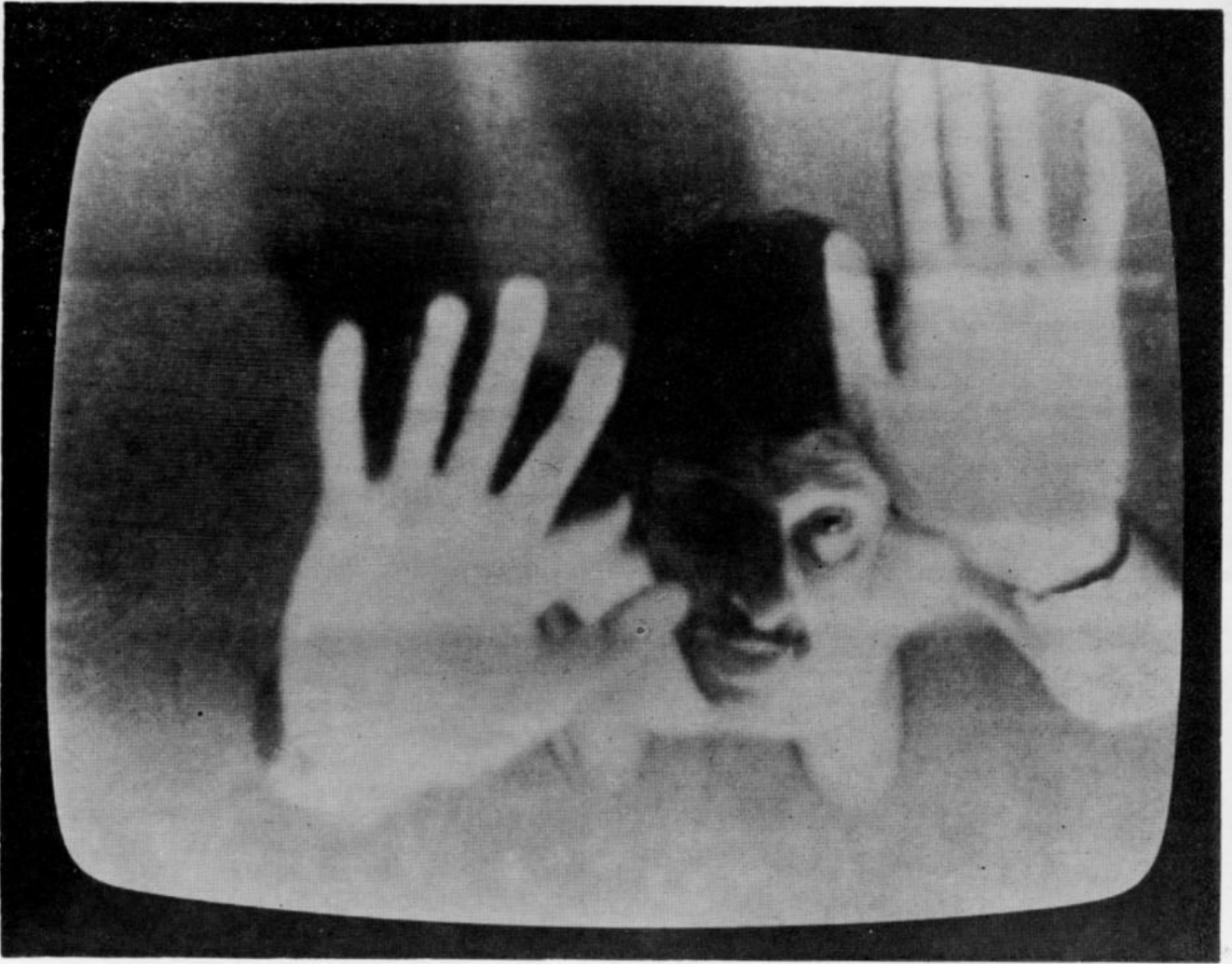
Poglądy Davisa kształtowały się w latach 60-tych, jednak działo się to niezależnie od orbity, którą wyznaczała polemika światopoglądu pop-artu z estetyką formalistyczną Clementa Greenberga,

osnutą na apoteozie sztuki abstrakcyjnej. Sceptycyzm wobec tej polemiki (w tym i do ikoniczności pop-artu) wyrażał Davis w esej o zmierzchu pop-artu („The Decline and Fall of Pop: Reflections on Media Theory”), oraz „Czym jest treść” („What is Content”, 1973). W tym ostatnim pisał:

„Mityczna obawa, że — traktowane nieraz (bez powodzenia) jako materiał neutralny — implikacje treści byłyby jednoznaczne z osłabieniem artystycznej struktury dzieła — odgrywa moim zdaniem w obecnej sztuce bardzo ważną negatywną rolę. W przypadku niektórych artystów obawa ta potrafi wręcz zahamować ich artystyczny rozwój. (...) Rzecz w tym, że trwające od kilku dziesiątków lat unikanie treści pozbawiło nas umiejętności operowania nią. Toteż ilekroć artysta wychowany na doktrynie sztuki eksperymentalnej zwraca się ku treści, następuje u niego drastyczne obniżenie poziomu, zwłaszcza, jeśli czyni to dorywczo, w imię tej lub innej politycznej sprawy”. („Artculture”).

Przez politykę rozumie Davis zresztą szeroki obszar zjawisk, jej uwarunkowania rzutują nie tylko np. na fakt potępienia przez artystów polityki USA w Wietnamie, ale i współtworzą politykę muzeów i fundacji, handel dziełami sztuki, taktykę bieżącej krytyki. Sądzi, że sporadyczne protesty niektórych krytyków wobec ekscesów reklamy w lansowaniu artystów — są przejawem hipokryzji, gdyż to właśnie krytyka, chcąc czy nie chcąc, współtworzy nieuchronnie skorumpowaną politykę artystyczną. Davis wskazując pozytywne przykłady zaangażowania i przenikliwości artystów, posługuje się nazwiskami Hansa Haacke i Josepha Beuysa; ich doniosłe próby rozwiązań politycznych sztuki ocenia jako najdalsze od miraży utopii czy słabości akcji pozornych. Davis nie rezygnuje z szerszego kontekstu i możliwości ocenienia z naszej perspektywy np. akcji Courbety jako artysty zaangażowanego, Brechta, uczestników awangardy radzieckiej. Jest świadom znamiennej ewolucji byłych konceptualistów ku teorii socjologizującej („Fox”), rozważa przyczyny ich niepowodzeń; krytykuje też lansowane krzykliwie od 1979 r. przez Barbarę Rose konserwatywne malarstwo abstrakcyjne, eksponowane zresztą w Polsce w 1981 r.

Jeśli Davis kształtował swe poglądy z dala od chronologicznej linii: abstrakcja, pop-art, minimal art, konceptualizm — przecież istniał pewien krąg niezależnych jak on artystów i krytyków, na których się powołuje. Jest to tzw. „other tradition”, inna tradycja (określenie Gene Swensona z 1966), wiodąca od ready-mades Marcela Duchampa, odbić twarzy i stóp Jaspiera Johnsa, tradycja sceptycyzmu wobec formy, symbolu związanego z assemblage’em („gadająca skrzynka” Roberta Morrisa), tradycja pierwszych happeningów Kaprowa i wczesnych dzieł video Nam June Paika. Davis, świadomy faktu, że w przedmiotach Duchampa zawarta była muzealna ich celebracja, sprzeniewierzająca się pożądanemu sceptycyzmowi, tworzy nie tylko obiekty zawierające



sprzeczności same w sobie (np. nadpaloną skrzynkę zawierającą pełną zakłóceń taśmę, „The Last Videotape — in the World”), ale i utwory kpiące z iluzyjności obrazu na monitorze albo akcentujące efemeryczność głosu nagranego lub słuchanego na żywo. Przekazy video i akcje z udziałem radia, realizuje nie dla apoteozy mediów czy ich „gramatycznej analizy”, lecz dla wyrażenia wiary w temat-symbol, który widz podtrzyma i rozwinie po akcji. „Czy mnie słyszysz?, Czy tam ktoś jest?” — pyta w swych utworach, oczekując jakby odpowiedzi.

Nie ma zgody między poglądami Davisa i hasłem McLuhana „środek przekazu jest przekazem”. Davis nie chce być kojarzony ze sztuką mediów, jaka nagminnie i powierzchownie była wyprowadzana z publicystyki McLuhana. W wywiadzie udzielonym Peterowi Frankowi („Chelsea”, 1977), tak określił swoje stanowisko w tej sprawie:

„Problemem, jaki dostrzegam w dużej części sztuki video, jest jej nieludzkość — to, że żywi się sama sobą, usiłując pracowicie dowieść, iż jest sztuką video. O wiele bardziej interesuje mnie funkcjonowanie umysłu czy estetyki niż narzędzia (....) Nie lubię terminu „sztuka video” ani trwającego wciąż zafascynowania taśmą-monitorem-teleaudycją, traktowanymi jako cel sam dla siebie. Prawie niepodobna przebić się z dziełem przez tę twardą skorupę niezrozumienia. Chętnie wracam ostatnio na bardziej tradycyjny grunt rysunku, grafiki i performance, gdyż są to kanały mniej natrętne

i absorbujące. Odbiera się przede wszystkim przekaz, a nie przekaznik.”

Zarówno w pracach, jak esejach Davisa istotną rolę odgrywa język. Autor obserwuje język w jego sprzężeniach, emocjonalności i symbolice, jakie niesie żywy dialog. Idzie tu Davis w ślad za zainteresowaniami Rolanda Barthesa, które uczony ten zademonstrował, pisząc książkę o pulsującym emocjami, hermetycznym dla innych języku kochanków. Davis stosował dialog w wielu pracach: raz rozmawiając sam ze sobą, uosabiając człowieka „Lewego” i skłóconego z nim człowieka „Prawego”, kiedy indziej rozmawiał sam „żywy” ze sobą „duchem”, nagrany na taśmie video. Jeszcze raz — w 1981 — prowadził dialog z dala, z Whitney Museum w Nowym Jorku ze swą partnerką w Centre Pompidou w Paryżu, igrając z dualizmem płci, języka angielskiego i francuskiego, z dwoma przekaznikami — radiem, telewizją i żywymi postaciami. Istota tych dialogów polega na ujawnieniu dynamiki języka, w jego paradoksach, inwektywach i słowach tęsknoty, w niepewności co do własnej tożsamości i poczuciu zespolenia dwóch osób na przekór dystansowi. Prace Davisa różnią się od kilkunastoletniej tradycji stosowania języka przez sztukę konceptualną jako systemu zamkniętego. Davis zwrócił między innymi uwagę na możliwości ekspresyjne radia, co skądinąd fascynowało niektórych twórców okresu międzywojennego, m.in. Brechta i polskiego artystę, Stefana Themersona.

Osobne właściwości ma zdaniem Davisa, w Polsce

nie stosowany, system telewizji kablowej na użytek prywatny. Telewizja kablowa (program dostępny tym, którzy ją zainstalowali), z którą Davis wiąże duże znaczenie wewnątrz „art-culture”, łączy paradoksalnie intymność odbioru, podjęcie „prywatnego” dialogu z nadawcą przez każdego z widzów — z treściami wolnymi od masowego, manipulowanego, trywialnego programu. Widz pozostaje w kręgu osób zachęconych także do własnej wypowiedzi, co czyni z telewizji kablowej czynnik uwalniający od stressów, które wywołuje arbitralność programu odbieranego przez miliony. Z drugiej strony telewizja tego rodzaju otwiera drogę artystom, którzy nie chcą zostać zamknięci w skomercjalizowanym systemie galeryjnego handlu taśmami i galeryjnych instalacji video, oglądanych tylko na miejscu. Zmierza to zdaniem Davisa po pierwsze ku uwolnieniu od kanonów hermetycznego „modernizmu”, po drugie umożliwia nowy typ „demokracji”, dotąd w sztuce nie znany. Problem nie polega zresztą na pobożnej demokratyzacji sztuki, co jest ideą płonną, ale na zrozumieniu, że w istocie elitarne, w pozytywnym sensie, poszukiwania awangardy, mają prawo odwoływać się do człowieka indywidualnego, na swój sposób aktywnego w kulturze, który jest czymś innym niż trybikiem w maszynie, i czymś innym niż członkiem klubu wtajemniczonych.

Urszula Czarторыska

DOUGLAS DAVIS, THE ARTIST practicing video and performance, graphic art and drawing (but not painting) tackles problems important for American art. In his essays and lectures he also deals with a number of current theoretical issues: the question of Post-modernism, i.e. of what is going to follow the achievements and defeats of the 1970s, the allegedly utopian tendency to “save the world through art”, the controversy between the dominance of form (medium) over the content and the opposite dominance of content over the medium; the applicability of electronic devices in museums of the future; and the status of photography and architecture among other symbolic arts and cultural phenomena in general.

In his texts Davis not only explains the underlying logic of his works — actions — but also presents his own system of “artculture”, he also writes dialogues making part of his radio and TV performances which are extensively discussed by the American critics, Irving Sandler and John G. Hanhardt, printed in the present catalogue. Apart from his critical and theoretical studies printed in “Art and the Future” and “Artculture” Davis also publishes the above mentioned dialogues. An interesting series of essays printed in the “Village Voice” (1979) took form of sketches interspersed with collage-like quotations: such an approach, often applied since Benjamin and McLuhan, aptly conveys the symbolic post-modernist atmosphere (“*Symbolismo, come home*” — he wrote) as opposed to the unequivocal, supposedly “universal” modernist ideology of the last two decades. He wrote:

“The idealism inherent in the search for a pure self-referential object — the curse of Modernism — finds a strange correlative in Structuralism. (...) Structuralism is thus a blessed gift to formalist art and architecture, providing yet another rationale for the pursuit of “Universal” form and the avoidance of content, which is always dangerously specific rooted in immediate events and decisions. Early Conceptual Art which enshrined words and sentences in the context of High Art — on the walls of galleries and the pages of art magazines — added several inches to the taut, idealist line. (...) If the Structuralists were right — nothing could change, because no message could escape its sender. Finally, it is tiresome to be told, over and over, even by Kossuth, that content is compromised by structure and context. To hell with universal art. Symbolismo, come home: all is forgiven.”
 (“Village Voice”, No. 33. 1979).

Davis's views took shape in the 1960s, but their formation had nothing to do with the controversy between the philosophy of Pop and the formal aesthetics of Clement Greenberg with its exaltation of abstract art. Scepticism with which Davis treated this controversy (and the iconic sensibility of Pop, too) found its expression in his essay “The Decline and Fall of Pop: Reflections on Media Theory” and in his manifesto on the importance of content — “What is Content”. In the latter he wrote: “The fear/mythe that the implications of the content — used unsuccessfully as neutral material — would be a weakening of the aesthetic structure, I suspect, — is — negatively speaking — the major factor in current art. Depending upon the artist, it can inhibit development by itself. (...) The point is that we have no skills for dealing with content, after decades of avoid it. The results — when an artist weaned on experimental doctrines



turns to content — are always bathetic, particularly so when he is prompted by chance, for this or that political issue". („Artculture").

The widely conceived political context embraces, in Davis's view, such diverse phenomena as the American policy in Vietnam directly attacked, as it was, by American artists, and factors directly determining artists' life, i.e., policy pursued by museums and foundations, trade in works of art, current strategies employed by art critics, etc. Occasional protests voiced by several critics against corrupt practices of art advertisers are but a token of hypocrisy since it is critics who first of all willy-nilly have to accept the existing "artpolitics". When looking for positive examples of committed and wise approaches adopted by contemporary artists Davis mentions Hans Haacke and Joseph Beuys; he prizes their authentic and non-utopian efforts to solve political dilemmas of art. Davis often discusses these problems in a wider context, for instance, when he adopts our point of view to discuss Courbet's actions as works of a concerned artist, to analyze Brecht's activity, or to describe the work of Soviet avant-garde artists; nor does he disregard the significant shift towards a more sociological approach on the part of former Conceptualists ("Fox" magazine) whose failures he tries to explain; he polemizes with Barbara Rose who introduced the "new" conservative abstract painting in 1979.

Even if Davis' views took shape independently from the development process leading from abstraction, Pop and Minimal Art to Conceptualism, in his texts he is mainly concerned with artists and critics from this circle or milieu, which has gained itself the name of "other tradition" (introduced by Gene Swenson in 1966). This tradition which goes

back to the ready-mades of Duchamp, the prints of body of Jasper Johns, is marked by a sceptical attitudes towards form and a tendency to introduce ideas implicitly of explicit in the form of symbolic objects (e.g. Robert Morris' "chattering box"), to the early Kaprow's happenings and early Nam June Paik's video performances. Realizing that Duchamp's works implied exaltation of the museum piece, which is inconsistent with the blessed scepticism, Davis not only creates inherently contradictory objects (such as "The Last Videotape — in the World", a half-burned box containing a damaged video tape) but also ephemeric works in which he makes fun of the illusionism of monitor images, or emphasizes the ephemeric quality of pre-recorded or live-transmitted voices. If he engages in such activities as long distance transmissions, it is not to extol the media or to analyze their "grammar" but to express his distrust of means and his faith in the subject matter which the viewer will continue to develop all by himself. "Does anybody listen to me?" — Davis asks in the course of his performances. Davis' views are incompatible with McLuhan's watchword "the medium is the message"; Davis defies all comparisons between himself and the so-called "media" art, superficially derived from McLuhan's writings. When interviewed by Peter Frank, he said, among others:

"The problem with the most of the video art that I see is that it is inhuman, feeding in on itself, and painfully attempting to declare that it is video. I'm much more interested in seeing a mind or aesthetic at work than a tool. (...) I don't like the term "video art", nor I do like the continued obsession with tape-monitor-and-telecast as ends in themselves. It's impossible to break the work through that hard shell of misunderstanding. I have recently found

3. „Ostatnie 9 minut” (The Last Nine Minutes), 1977
performance na żywo do międzynarodowej
transmisji przez satelitę, Foto. Quesada/Burke



myself returning to more traditional grounds — drawing, printmaking, and performance, because they are less visible and obstructive as channels. The message is received rather than the means alone. ("Chelsea", 1977).

Language plays an important role in works and essays by Douglas Davis. He observes the language in action: its interrelations and emotionality which a dialogue creates. These interests liken Davis to Roland Barthes who wrote a book on the lovers' hermetic language throbbing with emotions. Davis often used language in his works e.g. to talk with himself (when embodying both "Mr. Left" and his "Mr. Right" opponent), or to arrange a conversation between his own "live" person and his own "pre-recorded" self (a ghost). Then, in 1981, he carried out a "long-distance" dialogue with a woman partner (the one in Whitney Museum in New York, the other in the Pompidou Centre in Paris) plying with the duality of sexes and sites, with difference between French and English, and between radio and TV, and with living persons. The power of these dialogues consists in paradoxes, invectives and longing expressions, in the search for one's uncertain identity, and in the two persons' feeling of achieving unity in spite of the distance — all of which reveals the dynamic quality of language. This is what differs Davis' works of this type from the Conceptualists have made of the language treating it as a closed, self-referential system. Davis also calls attention to expressive qualities of the radio, i.e. of the voice undisturbed by what is seen which also fascinated some artists of the interwar period including Brecht and Polish artist and filmmaker Stefan Themerson.

Special mention is due in this context of cable television which is so far unknown in Poland. Davis

expects this medium to play an important role in "artculture" since it is able to combine an intimate dialogue with the viewer with content different from stereotype and predetermined patterns of mass broadcasts. Being "invited" to take part and display his own initiative, the viewer is thus freed from stresses which mass broadcasts create by their arbitrariness. Cable television also offers new possibilities to artists who shun the closed, commercial system of galleries trading in tapes and arranging exclusive video installations to be viewed at the spot. According to Davis, this new set-up is able to give rise to an entirely new type of "democracy" in art. This democracy, however, has nothing to do with simple-minded and mostly utopian democratization of art, it is based on realization that basically elitarian, positive endeavours of avant-garde artists can be addressed to an individual man, active in culture, treated neither as a passive cog nor as member of an exclusive camp society.

Urszula Czartoryska

4. „Ostatnie 9 minut“ (The Last Nine Minutes), 1977
Foto. Quesada/Burke



Rysunki Douglasa Davisa

Douglas Davis: The Drawings

Irving Sandler

„Trzeba całkowicie obalić słownikową ideę skali, aby pojąć cały zakres jej nowoczesnego sensu w sztuce. Zależnie od użytych środków wyrazu i strategii, dzieło sztuki może dziś funkcjonować w wielu różnych skalach: czasu (film, taśma video, opowiadanie); szybkości i łatwości rozpowszechniania (powielanie, broszurowanie, reprodukcje fotograficzne, obieg pocztowy); wielkości i typu wybranej widowni; cyklu ekologicznego; oraz stopnia w jakim dzieło sztuki przenika do społeczno-politycznego środowiska, w którym powstało. Innymi słowy, skalę dzieła sztuki można mierzyć jego oddziaływaniem na całokształt kultury“.

Douglas Davis, „The Size of Non-Size“ („Artforum“ 1976).

Korzystanie z różnych mediów dla formułowania idei funkcjonujących zarówno w wymiarze przestrzennym jak czasowym — lub przestrzenno-czasowym — stanowi u Douglasa Davisa naturalną konsekwencję wyrażonej w powyższym tekście koncepcji skali. Interesują go przede wszystkim tego typu idee, których obfitość uniemożliwia wyczerpujące ich omówienie w niniejszym wstępie. W dodatku każda taka koncepcja jest w miarę swego rozwoju, rozbudowywania się i wzbogacania, podejmowana przez artystę w dowolnych, odpowiednich do tego celu mediach, czy będzie to rysunek, grafika, taśma video, film, przedmioty trójwymiarowe, działania, czy cokolwiek innego. Nawiasem mówiąc, owa niezgoda na zamknięcie idei w ramach jednego medium — czego domagają się od artysty „modernistyczni“ polemici — pozwala uważać Davisa za „postmodernistę“. Jednakże u podłoża różnorodności stosowanych przez Davisa środków leży jego zaabsorbowanie tradycyjnymi elementami sztuki, w szczególności rysunkiem. Można wręcz powiedzieć, że niezależnie od innych zamierzonych treści, jego sztuka zwraca także uwagę na estetyczne problemy sztuki dwuwymiarowej, włączając je w swą treść.

Takie, na przykład, dzieło jak „Nowy Jork Moskwa Nowy Jork Moskwa“ (1976), będące na pozór komentarzem politycznym, zawiera również refleksje na temat natury rysunku zarówno w jego wymiarze czasowym jak przestrzennym, Davis w Ameryce, zaś Aleksander Melamid i Witali Komar — w Związku Radzieckim, postanowili zbadać dzielącą ich granicę — geograficzną, ludzko-polityczną i estetyczną. Ich współpraca polegała na zrealizowaniu i sfotografowaniu serii performance odbywających się w tym samym momencie w Moskwie i Nowym Jorku. Fotografie miały być następnie wymienione pocztą i połączone ze sobą. Miejsce złączenia miało postać zwykłej, pojedynczej linii pionowej, ale linia ta wyrażała zarazem różne treści o wielkim znaczeniu, podkreślała bowiem swą funkcję zarówno w kategoriach społecznych, jak w kategoriach sztuki jako rysunku.

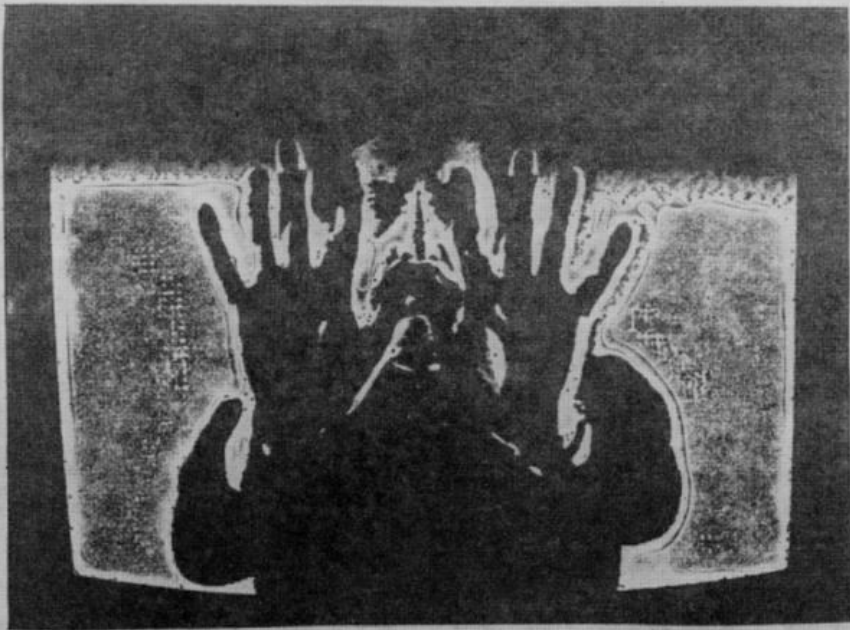
Współpraca Davisa z Melamidem i Komarem odbywała się głównie przez telefon, dzięki czemu stawiane w czaso-przestrzennym rysunku problemy nabrały szczególnej ostrości. Przestrzeń „drogi porozumienia się“, jak to kiedyś określił John Russell, można pojmować w kategoriach geograficznej odległości dzielącej konkretne aparaty

telefoniczne, mierzonej, na przykład, długością drutów. Ten ogromny odstęp można jednak przekroczyć w krótkim momencie, jakiego potrzebują fale dźwiękowe, by przekazać rozmowę. Takie sprzężenie transnarodowej przestrzeni przez czas znajduje swe odbicie w fotografiach łączących odległe zdarzenia w jeden obraz.

Idea podziału przestrzennego obalonego przez czas pojawia się również w satelitarnych pracach Davisa. Pierwsza jego praca tego typu, przekazany w kosmos komunikat „Siedem myśli“, miała miejsce 29 grudnia 1976 roku w wyrzutni kosmicznej w Houston w Teksasie. Komunikat był w chwili nadawania słyszalny dla każdego, czyj odbiornik był akurat nastawiony na właściwą długość fali, ale został jednocześnie skierowany w przestrzeń kosmiczną, którą będzie prawdopodobnie przemierzał w nieskończoność, a może nawet dotrze kiedyś do innych odbiorców. Międzynarodowe performance pod nazwą „Objawienia“ (Revelations) nadawane za pośrednictwem satelitarnej sieci radio-telewizyjnej, nad którym Davis obecnie pracuje, zapowiada się jako dzieło znacznie bardziej złożone i wielozjawiskowe. Składa się ono z rozciągających się w przestrzeni ciągów słów i obrazów nadawanych na żywo przez radio i telewizję i przebiegających tam i z powrotem między uczestniczącymi w przedsięwzięciu, rozrzuconymi na dużej przestrzeni miejscowościami, przy czym ciągi te mają być odbierane w tym samym momencie przez widzów reprezentujących różne narodowości, kultury i języki. Jest to dzieło bardzo ambitne, ale, jak powiedział Davis: „Przesłanka estetyczna tkwi w założeniu, że nawet przedsięwzięcie na tak wielką skalę może być shumanizowane dzięki intymnej, osobistej skali prywatnego odbiornika telewizyjnego czy radiowego, przed którym ostatecznie się zrealizuje — w domach widzów na całym świecie, zarówno w Stanach Zjednoczonych jak za granicą“. W „Objawieniach“, podobnie jak w wielu innych pracach Davisa, czasoprzestrzeń istnieje w wielu wymiarach jednocześnie — na przykład, w wymiarze ponadosobistym i intymnym.

Davis wyobraża na ogół czasoprzestrzeń w dwóch wymiarach, często posługując się w tym celu materiałami z różnych okresów, które w obrazie fizycznie ucieleśniają swoje epoki. W „Rysunkach widmowych“ (1977—1978) zestawiał ze sobą, na przykład, fotografie wyjęte z taśm video przedstawiających jedno z jego performance („Cztery

5. Monoprint w/g „Taśm austriackich”,
(Monoprint based on „The Austrian Tapes” 1976
Foto. Quesada/Burke



miejsca, dwie postacie, jeden duch" gdzie przypominający Davisa „duch" mimo swego milczenia potężnie oddziaływał swą wizualną obecnością), wydarte i opatrzone adnotacjami anonimowych osób z różnych epok fragmenty starych ksiąg sięgających XV wieku (które otrzymał od berlińskiego antykwariusza), stare papiery pokryte plamami służącymi za podstawę rysunku, linijkę napisanego wstecz maszynopisu (metafora pisma-widma) oraz opatrzone zegarową pieczęcią zapis chwili dokonania rysunku-collage'u. Wszystkie te różnorodne materiały, pochodzące z różnych epok i charakteryzujące się różnego typu rysunkami, a więc ryciny z najdawniejszych ksiąg wydanych w czasach przednowożytnych, zapisy poczynione na nich przez właścicieli, druki wykonane przy pomocy nowoczesnych maszyn, dokumenty sprzed wielu stuleci oraz przedwczorajsze fotografie — zostały użyte przez Davisa do stworzenia własnego rysunku. (Warto zauważyć, że zainteresowanie Davisa epoką przednowożytną jest oznaką jego postmodernizmu). Pokrewne „Rysunkom widmowym" są jego „Rysunki filmowe" z 1980 roku. Davis posłużył się tutaj zdjęciami hollywoodzkich gwiazd filmowych z lat dwudziestych i trzydziestych, które rozmieścił na arkuszu papieru. Dla wprowadzenia innych wymiarów czasowych autor i tym razem posłużył się zegarową pieczęcią oraz linijką napisanego wstecz maszynopisu. Oznaczenie czasu nadaje rycinie charakter unikalny, a ponadto zaprzecza statyczności sztuki dwuwymiarowej, zwraca bowiem uwagę na wpływ czasu, na czasowe usytuowanie poszczególnych rycin — z których każda została wykonana w innym czasie — w obrębie cyklu. Podczas realizowania „Austriackich taśm" (1974) Davis zwrócił się do widzów (między innymi) z następującą prośbą: „Zbliź się do telewizora. Przyłóż dłonie do moich dłoni. Myśl o ich wzajemnym dotykaniu się". Następnie prosił widzów, by w podobny sposób przykładali policzki, wargi i tak dalej. A ponieważ zdarzenia te odbywały się przy ekranie i na ekranie, było rzeczą naturalną, że Davis przeniósł je z płaskiego ekranu na płaski arkusz papieru.

Większość prac video istotnie zdradza zafascynowanie autora powierzchnią telewizyjnego ekranu — jego dwuwymiarowością. Można się w tym dopatrywać związku z wczesną malarską działalnością Davisa, ale będzie to tylko częściowe wyjaśnienie, gdyż ekran interesuje Davisa przede wszystkim jako bariera między nim a widzem, między obrazem istniejącym w przestrzeni telewizyjnej, a widzem znajdującym się we własnej przestrzeni przed ekranem telewizora. Davis chciałby tę barierę przełamać. Artysta często podejmuje temat przeszkody do pokonania, którą może być ekran telewizora, żelazna kurtyna, albo przestrzeń kosmiczna. Bywa nią niekiedy sama trudność porozumienia. Ważniejszą jednak rolę odgrywa, jak sądzę, jego potrzeba korzystania z różnych mediów w celu wiązania z sobą, splatania, zestawiania i przeciwstawiania sobie różnych przestrzeni z różnych momentów czasowych.

W swych wieloprzestrzennych pracach Davis nieodmiennie ujawnia niejednoznaczność przestrzeni i czasoprzestrzeni. I stara się ją przeniknąć, stawiając najrozmaitsze pytania. Czym jest przestrzeń filmowa w zestawieniu z przestrzenią taśmy video, fotografii lub czarno-białego rysunku? Czym jest przestrzeń obrazu filmowego, obrazu video, obrazu działań odbywających się na żywo, fotografii?

A także, czym we wszystkich tych mediach jest przestrzeń rzeczy oraz jej cienia lub widma? Czym jest góra, a czym dół? Czym zachód różni się od wschodu, Zachód od Wschodu, strona prawa od lewej, prawa półkula mózgu od lewej, prawica od lewicy, prawość od nieprawości? I jak by nie doszło mu było tych trudności Davis pyta uporczywie: czym jest przestrzeń, czym jest czas?

W pracach Davisa kreską może być miejsce złączenia fotografii, linijka druku (pisana normalnie lub wstecz) albo sekwencja słowna wypowiedziana podczas takich performance jak „Siedem myśli" lub dzieł trójwymiarowych w rodzaju „Klatek dźwiękowych" (1980). W pracach tych tworzywem rysunku jest język mówiony, odbierany jako kreska, choć kreska odcieleśniona, trochę tak jak w „Twittering Machine" Paula Klee, gdzie krzyk ptaka jest, w odwrotny sposób, odbierany jako dźwięk. Zabieg taki robi niesamowite wrażenie, a w przypadku dzieł typu video, w których ekran staje się barierą, działa wręcz frustrująco. W jednym z dzieł Davisa z pudełka raz po raz wydobywa się uwięzione w nim zdanie (wyjęte ze ścieżki dźwiękowej filmu Davisa „Czasy postmodernistyczne", 1980): „Jestem wolny; mówię". Z innej klatki dochodzi pomruk: „Nie wiedziałem, która godzina".

Spoglądamy w przestrzeń i zastanawiamy się nad czasem.

W najnowszej i najambitniejszej pracy Davisa „Double entendre: dwa miejsca, dwa czasy, dwie strony" (poświęconej Rolandowi Barthesowi), która jest zarejestrowanym na taśmie performance, odbytym równocześnie w Stanach Zjednoczonych i Francji, głównym środkiem wyrazu jest rysunek mówiony, przy czym rolę ołówka lub węgla odgrywa komunikacja satelitarna. Chodzi tu przede wszystkim o niejednoznaczność żywego czasu, o to, że w różnych miejscach i dla różnych widzów oraz wykonawców czas jest w tym samym momencie taki sam, a zarazem inny. Różne są także języki użyte do opisanie tych samych pojęć. W pewnym jednak momencie dwie główne postacie zlewają się w jedno gdy on/ona mówi: „mężczyzna i kobieta, strona lewa i strona prawa, Nowy Jork i Paryż stały się jakby jedną postacią, jedną linią". Dla zademonstrowania tej fuzji on/ona przedstawia języki i konkluduje: „Oto czas przedstawień, czas dwuznaczników, a stopienie się, którego byliście świadkami, to dopiero początek". Do chwili, gdy piszę te słowa, Davis nie przełożył idei zawartych w „Double entendre" na obrazy dwuwymiarowe, ale opierając się na jego dotychczasowej twórczości można z dużą dozą pewności oczekiwać, iż tak właśnie postąpi.

Irving Sandler

"THE DICTIONARY IDEA of scale has to be exploded entirely, in order to understand the full range of its modern redefinition in art. Depending on the medium and the strategy employed, a work of art can now act in any one of several kinds of scale — time (as in film, videotape, and story); rapidity and ease of dissemination (as in printmaking, pamphleteering, photographic reproduction, and circulation through the mails); the size and nature of the chosen audience; the ecological cycle; and the extent to which the work penetrates the socio-political context in which it is created. In other words, the scale of the work of art can be measured by its effect upon the whole culture".

Douglas Davis, "The Size of Non-Size" (Artforum, 1976).

Given Douglas Davis's conception of scale in the above text, it is natural for him to formulate ideas that possess both spatial and temporal dimensions — or space-time — in a variety of media. His essential concern is with ideas of this kind, and they have been so abundant that it is not possible to deal with them all in this short introduction.

Moreover, each conception as it develops, ramifies, and unfolds will be treated by him in any medium that seems appropriate, be it drawing, graphics, video, film, three-dimensional objects, live performance, or what have you. Incidentally, because Davis refuses to strait-jacket an idea into one medium, as modernist polemics dictate an artist must, he can be considered a post-modernist. However, underlying the diversity of his means, there is a preoccupation with the traditional elements of art, particularly drawing. Indeed, whatever else his art aims to communicate, it also calls attention to aesthetic issues associated with two-dimensional art, these becoming part of its content.

For example, "New York Moscow New York Moscow", 1976, is ostensibly a political commentary, but it also ruminates on the nature of drawing in time as well as in space. Davis in America and Alexander Melamid and Vitaly Komar in Russia decided to investigate the line — geographic, human political, and aesthetic — that separated them. The collaboration was conceived of as a series of performances enacted and photographed in Moscow and New York precisely at the same moment. The photographs would then be exchanged through the mails and spliced together. The line that joined them was at once a simple, single vertical and yet it embodied a content of manifold and great importance, pointing simultaneously to its function in both social and art-as-drawing terms. The collaboration of Davis and Melamid and Komar was advanced in large part through telephone conversations, and it was in this medium that the issues raised by drawing in space and time come into sharpest focus. The space of a "line of communication", as John Russell once described it, can be thought of as the geographic distance between actual telephones, measured by, say, wire. However, this vast interval is transversed in the instant of time it takes the soundwaves of the conversation to be transmitted. The compression by time of transnational space is evoked in the photographs through the splicing together of distant events in a single image.

The idea of a line in space collapsed by time is a recurring one in Davis's satellite pieces. The first of these, titled "Seven Thoughts", a message spoken into space, took place at the Astrodome in Houston, Texas on December 29, 1976. The message could be heard at the time of transmission by anybody who happened to be tuned in, but it was also aimed into outer space and will presumably travel indefinitely and may even find other audiences. "Revelations", an international satellite radio-television performance that Davis is now formulating, promises to be

a much more complex and multifaceted work. It consists of lines of words and images in live video and radio transmission strung out in space, moving back and forth between widely dispersed localities being participated in and perceived at one and the same time by viewers of different nationalities, cultures, and languages. It is a very ambitious work, and yet, as Davis has remarked: "*The aesthetic premise is that even so large-scale a project can be humanized, thanks to the intimate, personal scale of the private television screen and home radio set, which is where the work will end — in homes of viewers everywhere, in the United States and abroad*". In "Revelations", as in many other of Davis's works, time-space exists simultaneously in different dimensions, for example, the suprapersonal and the intimate.

Davis generally conceptualizes space-time in two dimensions, often using flat materials from different time periods, materials that physically embody their different times, in the same picture. For example, in the "Ghost Drawings", 1977—78, he juxtaposed hand-transferred photographs from one of his live performances in which video was used ("Four Places, Two Figures, One Ghost" — the "ghost", who resembled Davis, was a silent but powerful visual presence there); discarded fragments from old books dating back to the fifteenth century and annotated by anonymous persons over the years (given him by a rare-book dealer in Berlin); antique papers with blemishes that became the basis of drawing; a line of print typed backwards (a metaphor for ghost writing); and the record of the time of making the collage-drawing, marked by a time-clock stamp. All of these varied materials of diverse time periods are distinguished by different kinds of drawing, including print from the earliest of pre-modern published books; marks made upon them by their owners, print from modern machines; centuries-old-papers; and day-before-yesterday photographs — all of which Davis employs for the purpose of his own drawing. (It is noteworthy that Davis's interest in the pre-modern is a sign of his post-modernism).

The "Movie Drawings", 1980, are related to the "Ghost Drawings". Davis took photographs of Hollywood heroines of the twenties and thirties (found in an old scrapbook acquired in an antique store) and arranged them on sheets of paper. Again, to introduce other time dimensions, he used a time-clock stamp and a line of print typed backwards. Recording the time on a print makes it unique; it also contradicts the static quality of two-dimensional art by calling attention to the movement of time, to a print's temporal position in a sequence of prints, each one completed at a different moment.

In the "Austrian Tapes", 1974, Davis asked each viewer (among other requests): "*Please come to the television set in front of you. Place your hands against my hands. Think about our touching each other*". He then asked the spectator to touch cheeks, lips, and so on. Because these events took place at

and on the screen, it was natural for Davis to translate them from the flat screen to flat paper.

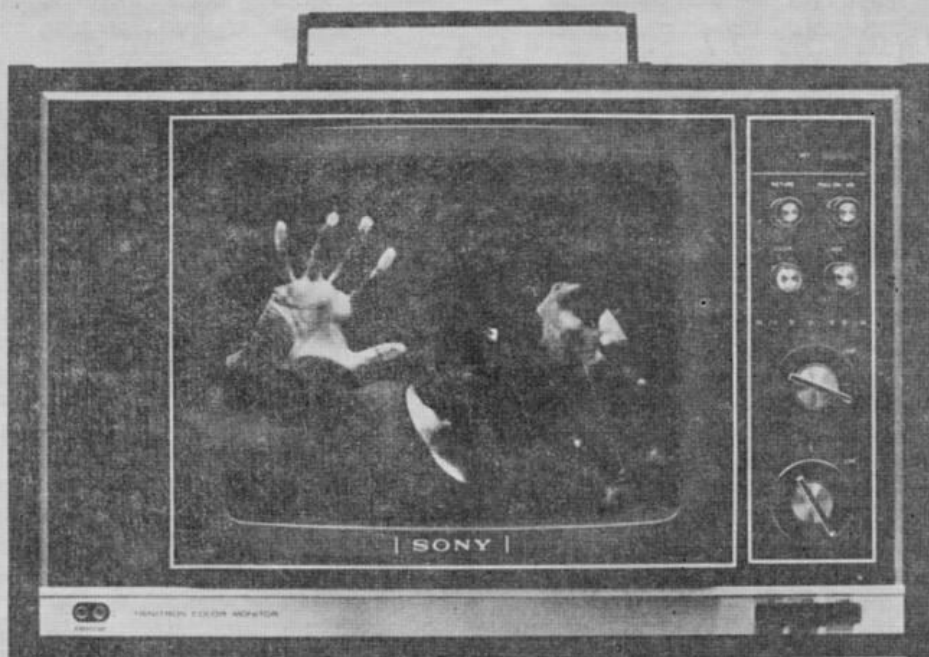
In fact, in much of his video work, Davis is literally drawn to the surface of the vision screen — as a two-dimensional object. It would seem that his early career as a painter continues to exert its influence and it does, but only in part, since what interests Davis about the screen is that it constitutes a barrier between him and the viewer, between his image in the television space and the viewer back in his or her space in front of the screen; Davis would like to break through that barrier. The obstacle-to-overcome is a recurring theme in Davis's work, whether it be the television screen, the Iron Curtain, or Outer Space. Sometimes, the barrier is the difficulty of communication itself. But more important, it seems to me, is Davis's desire to relate, interpenetrate, juxtapose, and oppose different spaces at different times in different media.

In each of his multiple-spaces works, Davis reveals the ambiguity of space and space-time. Indeed, he has investigated this ambiguity by asking a variety of questions. What is the space of film in contrast to that of video or of a photograph or of a black-and-white drawing? What is the space of a film image, of a video-image, of a live performance, of a photograph? Moreover, in all of these media, what is the space of a thing and its shadow or ghost? What is up and what is down? How does west differ from east, the West from the East, right from left,

right brain from left brain, Right from Left, right from wrong? And as if these questions were not difficult enough, Davis asks persistently: What is space? What is time?

The line in Davis's works may be where photographs meet or a line of print (forwards or backwards) or a sequence of spoken words in such performances as "Seven Thoughts" or such three-dimensional works as the "Sound Boxes", 1980. Drawing in these works occurs in the medium of oral language, and it is experienced as a line, even if disembodied, somewhat as, in a reverse manner, the bird call in Paul Klee's "Twittering Machine" is experienced as sound. The sensation is uncanny and, like Davis's video pieces, in which the screen becomes a barrier, frustrating. In one work, the spoken sentence (taken from the soundtrack of Davis's film, "Post-Modern Times", 1980) calls repeatedly from within the box that traps it: "I'm free; I'm talking". The voice in another cube hums: "I didn't know what time it was". We look into its space and wonder about the time.

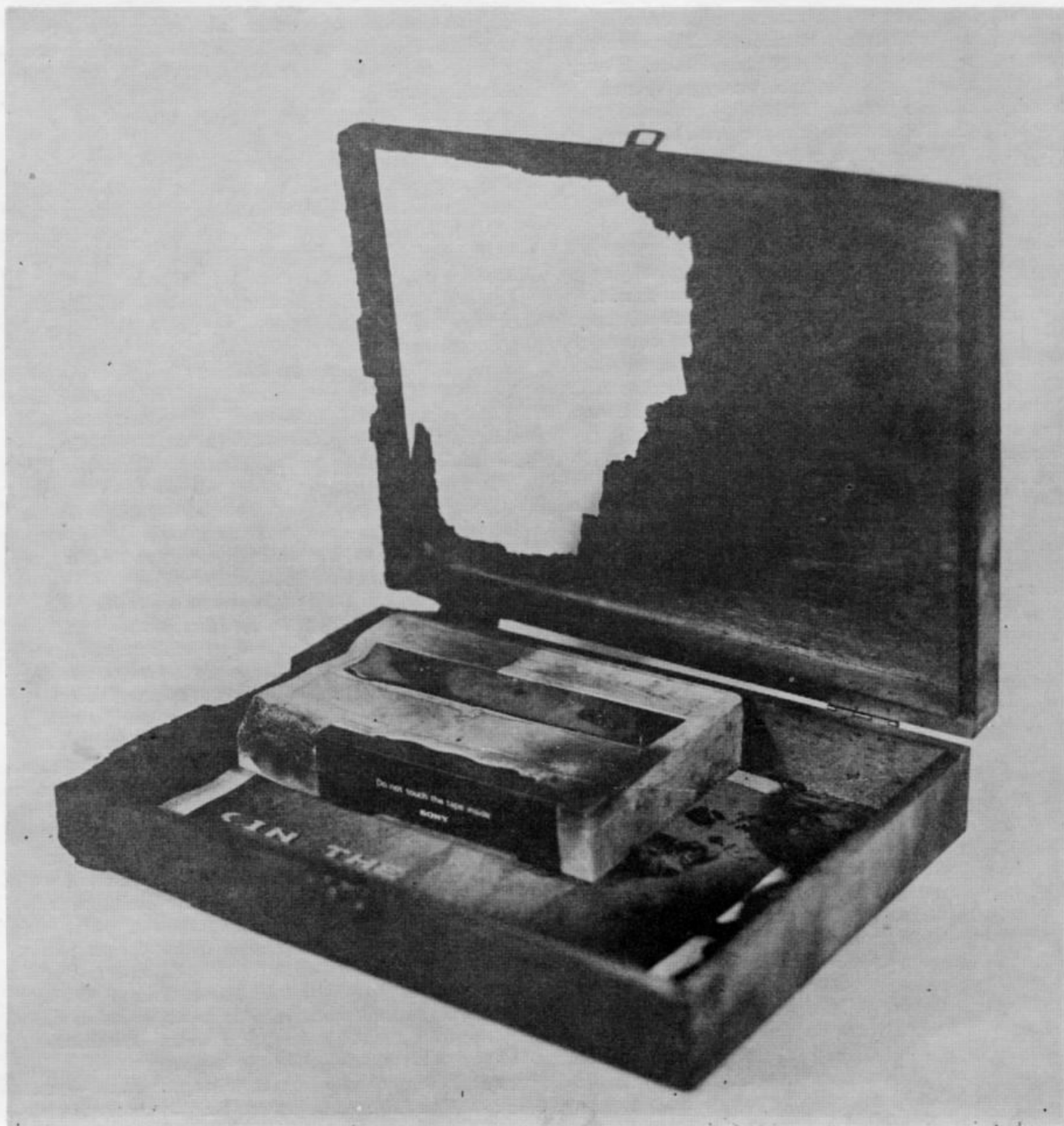
Oral drawing using the satellite as a kind of pencil or charcoal is the primary expressive means in Davis's most recent and ambitious work, "Double Entendre: Two Sites, Two Times, Two Sides (for Roland Barthes)", 1981, which is an actual and taped performance, taking place simultaneously in the United States and France. The central concern is with the ambiguity of live time, the fact that it is the same and different at the same moment in



6. Bez tytułu z serii „Keeping Time”
(from the series „Keeping Time”), 1976—1977
serigrafia. Foto. Jolanta Sadowska

different places for different performers and audiences. And the languages used to describe the same concepts are also different. But at one point the two leading figures merge as one; as he/she say/says, *"Male and female, left and right, New York and Paris seem to have become one figure, one line"*. To exemplify this fusion, he/she reverses languages and concludes: *"This is a time of reversals, of double meanings and the mating you have witnessed is only the beginning"*. At the time of this writing, Davis has not translated the ideas in *"Double Entendre"* into flat images, but if his earlier work is any indication, he surely will.

Irving Sandler



7. „Ostatnia taśma video (na świecie)”,
(The Last Videotape in the World Box), 1978
assemblage. Foto. Jolanta Sadowska

Douglas Davis: Video/Radio

John G. Hanhardt

Obecna niemal w każdym amerykańskim domu telewizja jest najpotężniejszym środkiem przekazu naszych czasów i głównym znakiem naszej kultury. O powodzeniu telewizji decyduje jej dostępność. (Program pojawia się za naciśnięciem guzika). Wszechobecność tego elektronicznego przekaznika przywołuje na myśl nadzieje związane ze „złotym wiekiem” telewizji komercyjnej, kiedy to programy sieciowe, w głównej mierze nadawane na żywo wobec widowni w studio i telewidzów całego kraju, sprawiły, że telewizja stała się krzewicielem kultury ludowej i areną występów kabaretowych. W tym wczesnym okresie przewagi transmisji bezpośrednich telewizja ujawniła ponadto swe potencjalne możliwości oddziaływania na politykę i opinię publiczną, na przykład transmitując przesłuchania w sprawie, kiedy armia wystąpiła przeciw McCarthy'emu.

Telewizją rządzi przemysł rozrywkowy, opanowany przez wielkie sieci komercyjne, których głównym celem, wyrażającym się w strukturze i zawartości programów, jest stworzenie kanału umożliwiającego zbyt nowych artykułów konsumpcyjnych. Poczynając od końca lat czterdziestych telewizja stała się narzędziem krzewienia optymistycznej wiary nowego konsumpcyjnego kapitalizmu. W miarę jak telewizja programowa rozrastała się i rosła w siłę, a konkurencyjność stwarzała potrzebę mnożenia programów, produkcja ulegała postępującej standaryzacji; zabiegi stylizacyjne ograniczały się do powierzchownych modyfikacji dla przyciągnięcia jak najliczniejszej widowni. Reklama stała się nieodłącznym i decydującym składnikiem programu telewizyjnego. W tym też czasie film, a następnie taśma video zajęły w dużej mierze miejsce transmisji bezpośrednich, które stały się w tym kontekście zjawiskiem wyjątkowym. Ujednolicenie telewizyjnej narracji oraz ideologicznie motywowane dążenie do tego, by audycje programowe nie odróżniały się od transmisji bezpośrednich, stworzyły konieczność identyfikowania tych ostatnich jako audycji nadawanych na żywo.

Grupy i jednostki szukające alternatywy dla komercyjnej telewizji programowej zwróciły uwagę na wysnioną przez wizjonerów taśmy video telewizję kablową. Telewizja kablowa udostępnia liczne kanały, które potencjalnie mogłyby odpowiadać potrzebom poszczególnych typów odbiorców i spraw publicznych. Telewizja kablowa nie jest wprawdzie darmowa (trzeba ponieść koszt założenia kabla i uiszczać miesięczną opłatę), ale nie nadaje reklam i nie zbiera funduszy. Telewizja kablowa też działa pod wpływem mitu „złotego wieku” telewizji, powstałego w czasach, gdy jej potencjalne wartości nie były jeszcze zaprzepaszczone. Już sam nieprofesjonalny, niestandardowy charakter większości widowisk kablowych nadaje im charakter transmisji bezpośrednich, mimo iż program telewizji kablowej jest w przeważającej części odtwarzany z taśmy. Atrakcyjność telewizji kablowej tkwi w jej,

jeszcze nie w pełni wykorzystanej, zdolności przywrócenia telewizji bezpośredniej tego, czego nigdy jeszcze nie zdołała osiągnąć: a mianowicie poczucia, że jest przekaznikiem stwarzającym nieograniczone możliwości zarówno indywidualnej jak zbiorowej twórczości.

Wizjonierskie wysiłki artyści współpracującego z zespołem technicznym sprawiły, że zamknięte pojęcie telewizyjnego widowiska poszerzyło się o możliwość nawiązania bezpośredniego kontaktu z tym, co Davis nazywa „prywatnym umysłem” widza. Davis praktycznie wypróbował różne możliwości taśmy video: jednokanałowej taśmy video; instalacji — na przykład w nadanych w 1971 roku „Obrazach z czasu teraźniejszego I” (gdzie włączony monitor telewizyjny stoi frontem do ściany, przy czym kształt odbiornika i padające z ekranu na ścianę światło tworzą formę rzeźbiarską); projekcji video (Davis był jednym z pierwszych artystów, którzy do eksponowania swych taśm użyli projektora Advent Videobeam); oraz programów, takich jak w ostatnich czasach powstałe jego „Austriackie taśmy” (1974), „Trzy milczące, tajemne akty” (1976), „Cztery miejsca, dwie postacie, jeden duch” (1977 — zainscenizowana w Whitney Museum audycja transmitowana przez nowojorską stację Manhattan Cable), „Ostatnie dziewięć minut” (1977 — audycja nadana z Documenta w Kassel w RFN przez międzynarodową sieć telewizji satelitarnej) i „Double Entendre” (międzynarodowy performance nadany przez radio i satelitarną telewizję, dokonany w 1981 roku między Whitney Museum w Nowym Jorku i Centrum Pompidou w Paryżu). Rozmieszczając akcję tych widowisk w różnych miejscowościach i manipulując czasem magazynowanym (na taśmie) i czasem realnym (aktualnie nadawanym) Davis bada iluzjotwórcze właściwości przestrzeni i czasu video. Nadaje procesowi nadawania i odbioru charakter dotykającego, wizualnego i słuchowego przeżycia, które widz uzupełnia aktem percepcji. Posługując się tekstami (wystukuje litery na czytniku by natychmiast zademonstrować tekst wydrukowany w realnym czasie), instrukcjami (widz ma dotknąć ekranu, aby sobie uświadomić jego fizyczność i istniejącą za ekranem iluzyjną przestrzeń) oraz materiałami (traktuje przedmioty fizyczne jako metaforyczne odpowiedniki działań) — Davis zmusza widza do traktowania telewizora jako umownego przekaznika samoświadomości. Poszerzając pojęcie telewizji jako przekaznika i jako wypowiedzi estetycznej, badając złożoność i wieloznaczność transmisji nadawanej w realnym czasie, i wciągając widza do udziału w tworzeniu dzieła, odwołuje się wprost do podstawowego mitu telewizji programowej — mitu audycji nadawanej na żywo. Dzięki warstwowemu nakładaniu się obrazów i ścieżki dźwiękowej dzieło staje się wieloplanowym dyskursem — dynamicznie rozwijającą się narracją, podczas której, w obecności kolektywnego widza, rozbudowuje się artystyczne

8. „Cztery miejsca, dwie postacie, jeden duch”
(Four Places, Two Figures, One Ghost), 1977
Performance na żywo przekazywany telewizją
kablową. Foto. Quesada/Burke



„ja” autora. Dzieło Davisa tworzy postmodernistyczną estetykę wywodzącą się bardziej z mitów i realiów elektronicznej transmisji niż z tradycyjnych przepisów narracji i modernistycznego formalizmu.

W swych przedsięwzięciach radiowych Davis stosuje podobne zabiegi do badania ikonografii radiowej narracji i geografii sieci radiofonicznych. W „Cieniu idącym w ślad za cieniem” (National Public Radio, 1980) uświadamia nam fizyczne usytuowanie nadawcy i odbiorcy, tworząc w ten sposób radio „wizualne”, będące metadyskusją na temat radiowych mitów i struktur programowych. Problem ten został wyrażony w udratyzowanej formie w „Double Entendre, dwa miejsca dwa czasy dwie strony” (1981), ostatniej radiowo-telewizyjnej pracy Davisa, nadanej przez sieć satelitarną. Ten odbywający się w dwóch miejscach performance, obejmujący materiały zarówno z taśmy jak nadawane na żywo, rozgrywał się pomiędzy Douglasem Davisem obecnym w Whitney Museum i jego partnerką obecną w Centrum Pompidou w Paryżu. Badając mity związane z transmisją bezpośrednią oraz wieloznaczność nadawanego na żywo realnego czasu, widowisko to poruszało problem publicznej percepcji i odbioru. Przy jego realizacji Davis skorzystał z udogodnień narodowej sieci radiowej i sieci satelitarnej, co pozwoliło mu wprowadzić techniczne poprawki dostosowujące telewizyjne

„medium” do własnych indywidualnych potrzeb. Można więc powiedzieć, że publiczne udostępnienie możliwości nadawania programów zmienia ten przekaznik w instrument indywidualnych działań i decyzji.

„W pracy tej — powiedział Davis — wszystko wiąże się z parami: miast, języków, czasów, płci (...). „Tekst”, na którym się opiera, pochodzi z „Union”, jednego z rozdziałów ostatniej, poststrukturalistycznej książki Barthesa „Dialog kochanków”. „Double Entendre” jest nie tylko śmiałą osobistą wypowiedzią estetyczną, ale ponadto mówi o indywidualnej raczej niż statystycznych możliwościach dotarcia do odbiorców programów radiowo-telewizyjnych, a także stanowi symbol aktualnej sytuacji w tej dziedzinie, która dzięki postępom technicznym udostępniającym mnogość kanałów umożliwia nawiązanie osobistego, bezpośredniego kontaktu.

W wywiadzie udzielonym niedawno Peterowi Frankowi Davis tak wyjaśnia swoje stanowisko:

„Douglas Davis: Powiedziałbym, że video pociąga mnie, między innymi dlatego, że przenosi przekaz z jednego punktu w inny.

Peter Frank: Z jednego określonego punktu, w inny określony punkt i — potencjalnie — w realnym czasie.

D.D.: Tak.

P.F.: I w czasie zarejestrowanym.

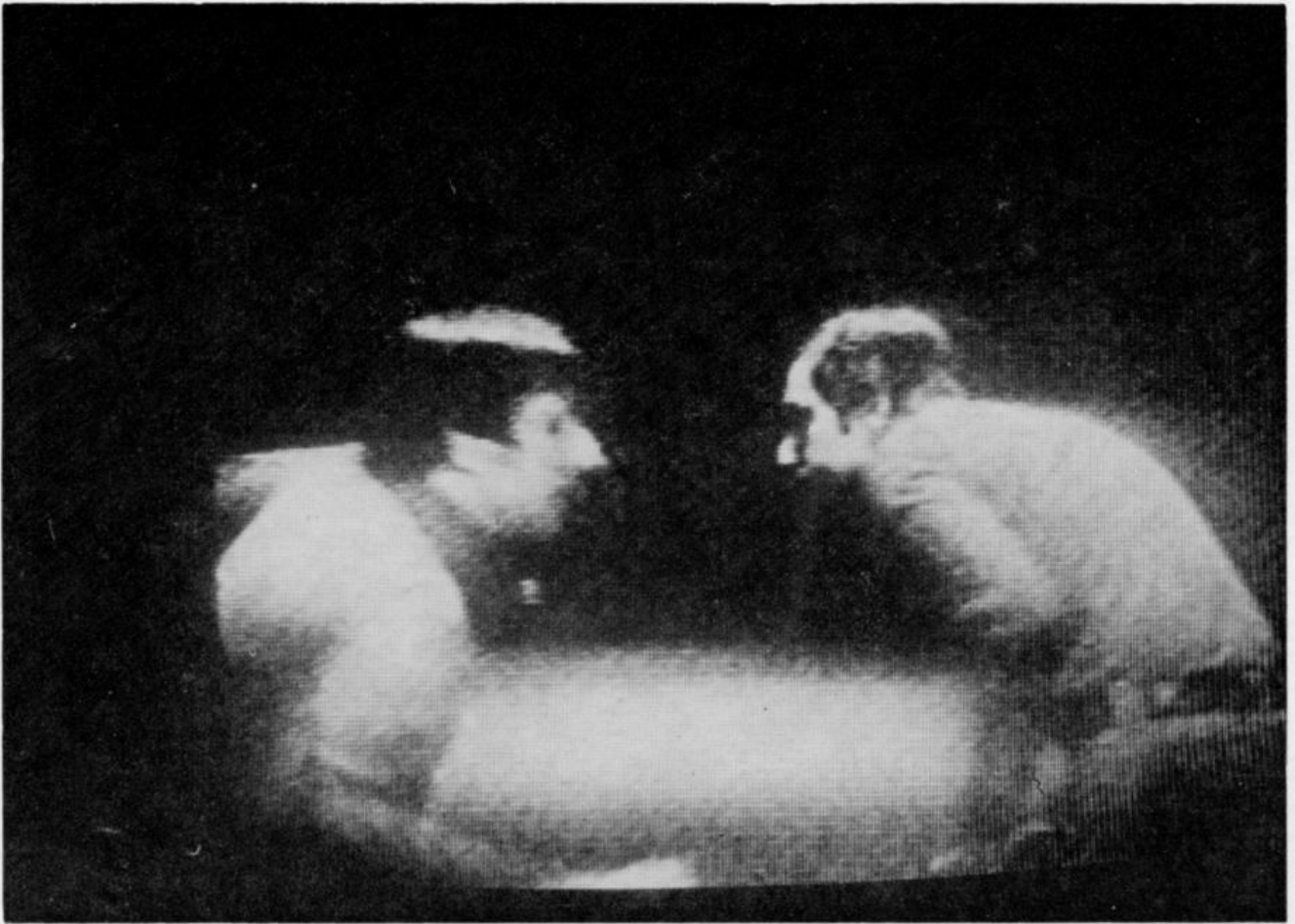
D.D.: Który jest przybliżeniem czasu realnego.



Przypomina ołówek, albo kartkę papieru, książkę czy cokolwiek. Niczym się od nich nie różni. Nie jest lepsze. Ani gorsze. Słowo „przekaznik” — zanim zostało zniekształcone przez McLuhana — oznaczało tyle, co „środek”: neutralny, obojętny środek służący przenoszeniu obrazu/idei z miejsca na miejsce. Do tego właśnie służy mi video — zarówno w działaniach na żywo jak nagrywanych, w transmisjach telewizyjnych oraz wtedy, gdy ustawiam w galerii pojedynczy monitor. Jest łącznikiem między moim umysłem a umysłem widza. Jest to coś, co jest dane, fait accompli, i przestało mnie to zupełnie interesować. Co mnie pasjonuje, to treść nawiązanego z tobą kontaktu. Chcę sprawić, byś na pewne obrazy patrzył w bardzo specjalny sposób, a także byś myślał o nich w bardzo specjalny sposób. Chcę przypomnieć umysłowi, że on istnieje, że działa, że jego działanie jest przyjemnością, i że jest on odpowiedzialny za siebie i za ciebie”.

John G. Hanhardt

TELEVISION, present in virtually every American home, is the most influential mass medium of our time and a major icon of our culture. Television's accessibility has been the key to its success. (The set has simply to be plugged in and turned on to receive the broadcast). The pervasive presence of this electronic medium recalls the promise of the "Golden Age" of commercial television, when network programs, largely produced live before studio and national audiences, introduced television as the promoter of popular culture and the playground of antic comedians. During these early years of live broadcast, television also demonstrated its potential as a social force in its direct influence on public policy and opinion through coverage of such events as the Army-McCarthy hearings. Television is controlled by an entertainment industry dominated by large commercial networks whose primary purpose, as articulated by the structure and content of its programming, is to provide a conduit for the marketing of new consumer products. Starting in the late 1940's, television became the medium promoting the optimism of a new consumer capitalism. As broadcast television rapidly increased in influence and power, and as a competitive need for more programs developed, the product became standardized; the stylization of its structure was superficially modified only to attract ratings. The commercial has become the integral and determining component of television programming. During this period the use of film, and later, videotape largely replaced live broadcast, which thus became a special event within the context of mostly pre-recorded



programming. Because of the standardization of television narrative and the ideological claim of regular programs to be indistinguishable from the live broadcast, live transmission had to be identified as such.

Those groups and individuals seeking an alternative to commercial broadcast television have turned to the video visionary's dream of cable broadcast. Cable television offers an abundance of channels with the potential of each being responsive to specific constituencies and public issues. While cable is not free (one has to pay to have it installed, and a monthly service fee is charged), there is no advertising or fundraising. Cable television also takes its cue from the myth of the „Golden Age” of television, the era before the potential qualities of the medium were abandoned. Even the non-professional, non-standardized look of most cable shows has provided cable television with the look and feel of live broadcast, although it is largely pretaped. The appeal of cable lies in its potential, as yet unrealized, for restoring to live television what it never achieved: as awareness of itself as a medium of infinite possibilities and individual and collective production.

The visionary efforts of the artist collaborating with the production team have opened up the closed definition of broadcast to engage what Douglas Davis calls the „private mind” of the viewer. Davis has actively explored video's many facets. These include single-channel videotapes: installations such as „Images from the Present Tense”, 1971, (in which a television set is turned on and placed

facing a wall, creating a sculptural object from the shape of the set and the light of the screen cast on the wall); projected video; Davis was one of the first artists to employ the Advent videobeam projector to display his tapes; and broadcast, works which include „The Austrian Tapes” (1974), „Three Silent and Secret Acts” (1976), „Four Places Two Figures One Ghost”, (1977, created for telecast on New York's Manhattan Cable and performed at the Whitney Museum), „The Last Nine Minutes” (1977, performed for international satellite telecast from Documenta in Kassel, Germany), and „Double Entendre”, an international satellite telecast and radio performance between the Whitney Museum in New York and the Centre Pompidou in Paris (1981). Davis' performances explore the illusionistic properties of video space and time through the strategic deployment of actions in different locations and through the manipulation of stored (taped) and real (live) time. In these projects Davis offers the process of broadcast and reception as a tactile, visual and aural experience that the viewer completes before his own television set in the perception of the work. Through the use of texts (Davis typing at the character generator and immediately displaying a printed real-time text), instructions (the viewer is asked to touch the screen to become aware of its surface and the illusionistic space behind it), and materials (directly addressing physical objects as metaphors for action) Davis makes the viewer conscious of the television set as a transactional medium of self-awareness. By extending television as a medium and aesthetic

text, by exploring the ambiguity and complexity of real-time transmission, and by actively engaging the viewer in the completion of the work, Davis radically addresses the most profound myth of broadcast television, the live transmission. Through the layering of image and sound tracks, the work becomes a multiple discourse, and unfolding narrative in which the self of the artist is expanded in the collective presence of the viewers. Davis's work established a post-modern aesthetic drawn from the myths and realities of electronic transmission rather than from the traditional discourses of story telling and modernist formalism. In his radio projects Douglas Davis has followed similar strategies in exploring the iconography of radio narrative and the geography of radio networking. In such works as „The Shadow Shadowed“ (1980, broadcast on National Public Radio) he makes us aware of the physical locations of sender and listener and creates a visual radio that elaborates a meta-discourse on radio's myths and broadcast structures. This issue has been dramatically addressed in Davis' latest international video and radio satellite project „Double Entendre, Two Sites Two Times Two Sides, (For Roland Barthes“), 1981.

This two-way performance incorporated live and taped audio and video linked by satellite between Douglas Davis at the Whitney Museum and a female performer at the Centre Pompidou. The performance treated the public perception of broadcast and reception by exploring the myths of live broadcasting and the ambiguity of real time transmission. In this project Davis employed the facilities of National Public Radio and the Satellite Distribution Service to make the technological changes that are reshaping the television medium to work for him as an individual. Thus in the process public access to broadcasting transforms the television medium into an instrument of individual choice and action.

According to Davis, „Everything about the work is linked to doubles — of cities, languages, times, sex.. the "text" that inspired the work, (is) drawn from „Union“, one of the chapters in Barthes' last, Post-Structuralist book „A Lover's Discourse“.“ „Double Entendre“, in addition to being a bold, personal aesthetic statement, is concerned with the possibilities open to an individuals rather than statistics comprise the broadcast audience, as well as a metaphor for the current situation in broadcasting that allows for person-to-person communication through the multitude of open channels made possible through advanced technology. A recent interview with art critic Peter Frank clarifies these issues:

„Douglas Davis: I would say that video is mostly appealing to me — although there are many appealing things about it — in that it carries the message or the meaning from point to point.

Peter Frank: From specific point to specific point and potentially in real time.

DD: Yes.

PF: And in recorded time.

DD: Which approximates real time. It's like a pencil, or a piece of paper, or a book or anything. No different. No better. No worse. The old meaning of the word "medium" — before McLuhan polluted it — described it as the means, bland and neutral, of getting an image-idea from one place to the next. That is how I use video, whether live or taped, telecast or single-monitor in a gallery. It takes me

from my mind to your mind. That's a given, a fait accompli: and by now it is totally without interest to me. What I am obsessed about is the content of the contact I make with you. I'm trying to make you see certain images in a highly specific way, and to think about them, also in specific ways. I'm trying to remind the mind that it is there, that it works, that it is a pleasure when it works, and that it is responsible for itself and for you“.

John G. Hanhardt

Błoga anarchia - deklaracja post-modernizmu

Sweet Anarchy: A Post-Modern Statement

Douglas Davis

Podczas gdy sztuka, podobnie jak nauka i ludzki intelekt jako taki, rozkwita w stanie wolności dopuszczającej wszelkie możliwe opcje (co nie znaczy bym nie doceniać związanych z nią udręk), zawodowi krytycy i teoretycy zmierzają na ogół w przeciwnym kierunku: starają się zaprowadzić ład w miejsce chaosu. Nie sposób przewidzieć, która z tych tendencji weźmie górę w końcu lat siedemdziesiątych: dalsza wspaniała anarchia, czy jasno określony i uporządkowany krytycyzm. Wprawdzie sztuka współczesna rozszerza obecnie pole swego działania, ale to samo dzieje się w sferze krytyki. Jestem oczywiście za wolnością, zdaję sobie jednak sprawę, że dla większości teoretyków jest ona irytująca. Ich pragnienie, by jasno zdefiniować istniejące tendencje i określić rodowody liderów sztuki, jest niemal równie silne, jak chęć ustabilizowania rynku.

„Mnie nie interesują działania. Interesują mnie gwiazdy”, powiedział rok temu w Nowym Jorku Castelli. Nie jestem w stanie wpłynąć na rynek. Mogę jedynie liczyć na zrozumienie u krytyków, których nieprzejednana postawa jest w dużej mierze sprawą gustu. Ale gust można zmienić. Można was nakłaniać abyście zamiast rzeczy uznanych zaczęli oceniać różnorodność. Złożę więc teraz hołd błogiej anarchii artystycznej, czyniąc to chyba po raz pierwszy wobec takiego audytorium.

Zacznę od wyjaśnienia, że błoga anarchia nie ma nic wspólnego z zawziętością, gwałtem czy samowolą. Anarchia w moim ujęciu to taki stan, który każdemu człowiekowi — w tym wypadku artyście — zostawia swobodę wyrażania swej myśli dowolnymi środkami i w dowolnym stylu. Zamiast być po prostu grafikiem, rzeźbiarzem, fotografem, artystą uprawiającym sztukę video, pop, socrealizm czy nową filozofię, staje się kimś więcej, a mianowicie — sobą. Oznacza to, jeśli można się tak wyrazić, podniesienie czarnej flagi umysłu, tego cudownego organu, który do każdego zadania zmierza własnymi drogami i przy wykonywaniu każdego zadania korzysta z całego zasobu swoich możliwości. Nie istnieją dla niego specjalności ani gatunki artystyczne — umysł wie tylko to, co wie, jako całościowe *Gestalt*. W takiej sytuacji prawo staje się nie tyle nakazem, co odkryciem. Anarchiczny jest wynik, który jest nie do przewidzenia. Anarchia w moim ujęciu to taki stan, w którym pochodzenie sztuki można porównać do białego pokoju — pustej strony. Wolno mi ją jednak pokryć innym kolorem — czernią, purpurą czy zielenią, na pewno — czerwienią, i na pewno — błękitem. Biel jest kontekstem — a nie celem. Modernizm zaczyna się i kończy na białym pokoju. Sprowadza się do białego pokoju, czyli — formy. Mówiąc o funkcji, modernizm ma na myśli proces, którego jedynym efektem jest forma. Modernizm miał od początku wyrobione zdanie na każdy temat, od polityki aż po psychologię. Przestrzeń modernistyczna — czy to w malarstwie, czy architekturze — jest zamknięta i dosłowna. Nie

dopuszcza iluzji. Biały pokój, który jest białym pokojem, jest białym pokojem. Widzisz tylko to, co widzisz. Co więcej, biały pokój istnieje poza czasem; miałoby się ochotę powiedzieć, — że jest ponadczasowy. Gropius i Van der Rohe zrobili to, co Mondrian i Malewicz — odrzucili przeszłość, by budować utopijną przyszłość. Mistrzom modernizmu zawadzała teraźniejszość. Pollock zaczął wracać do teraźniejszości, do dotknięcia pędzla traktowanego jako czynność odbywająca się teraz (jak wszystkie inne działania, nawet u Mondriana) poprzez idee wschodu. Modernizm liczy na swoją publiczność, która jest szeroka, bezosobowa i nie ma oblicza. Mistrzowie Bauhausu wiedzieli, jakiego będą wzrostu i ile będą ważyć mieszkańcy projektowanych przez nich budynków, ale nie dbali o to, jak będą się nazywać.

Istnieje jednak przestrzeń nie objęta modernizmem. Nie ma ona z góry określonej formy i choć forma oczywiście powstaje, celem jest przestrzeń. Jest to przestrzeń zarazem symboliczna i dosłowna, nadająca się zarówno do zamieszkania jak do tego, by być przedmiotem refleksji i poddająca się interpretacji. Objęte tą przestrzenią „ja” istnieje teraz, jest nierozdzielnie związane z chwilą. Wyłania się oczywiście z przeszłości, którą każdy musi przejść. W przypadku takiego dzieła publicznością jest jedna osoba. Wiążę między nią/nim a artystą-architektem jest absolutnie osobista i równoprawna.

O ostatecznym kolorze białego pokoju, a właściwie o tym, czy w ogóle będzie to pokój, w istocie rzeczy decyduje publiczność. Żadne prawo, żaden rząd nie krępuje tej osoby (publiczności), która widzi/myśli, to co on/ona chce. Na całym świecie nie ma drugiej podobnej do niej osoby.

Opisaną powyżej sytuację można by również opisać powszechnie używanym językiem. Powiedziałbym że ta anarchiczna w swej istocie koncepcja lepiej oddaje prawdę o obecnym stanie sztuki, nauki i polityki niż usystematyzowane formuły zawarte w podręcznikach i katalogach. Znany naukowiec nazwał współczesną naukę „zbiorem nakładających się na siebie, faktycznie słusznych lecz wzajemnie sprzecznych teorii.” Nie ulega wątpliwości, że na Zachodzie nie ma zgodności poglądów na temat właściwej drogi kapitalizmu i demokracji, a na Wschodzie — na temat Marksizmu-Leninizmu. Eurokomunizm jest w swych implikacjach anarchiczny; to samo można powiedzieć o afrykańskim nacjonalizmie. Dzisiejszy socrealizm różne ma oblicza i aspekty. Kult abstrakcji znalazł się pod ostrzałem tendencji realistycznych i silnego pragnienia, by wyjść poza dwuwymiarową płaszczyznę płótna w przestrzeń performance, języka i sztuki video.

Na Zachodzie przyjęło się uważać, że lata sześćdziesiąte były porą wrzenia i eksperymentowania, natomiast lata siedemdziesiąte znamionuje spokój, zarówno w sferze polityki, jak i sztuki. Ostro przeciwstawiam się takiemu

poglądowi. Zmiany następujące w latach sześćdziesiątych były łatwo widoczne i spektakularne — wymarzone dla publicysty. Zmiany lat siedemdziesiątych przebiegają pod osłoną nocy, w czasie naszego snu. Zastanówmy się przez chwilę nad kryzysem energetycznym. Wywołał on znacznie szersze reperkusje niż wojna w Wietnamie zarówno w sferze skutków geopolitycznych (osłabienie potęgi Europy i Japonii na rzecz Bliskiego Wschodu — proces nie przewidziany przez Hermana Khana w jego „Roku 2000” — futurystycznej biblii lat sześćdziesiątych), jak w życiu codziennym. Jednocześnie przyspieszenie tempa dialogu między Wschodem i Zachodem osiągnęło nieoczekiwany poziom, przynosząc skutki zarówno pozytywne jak negatywne. Rośnie agresywność kobiet w dziedzinie seksu, polityki i biznesu, zaś przyrost naturalny gwałtownie spada (co nie znaczy, że między tymi dwoma zjawiskami musi istnieć bezpośredni związek przyczynowy). Podobną prawidłowość obserwuje się w dziedzinie sztuki. Nie można już obecnie mówić o czysto stylistycznej przemianie formy (zastąpienie form mniej lub bardziej abstrakcyjnych — formami mniej lub bardziej figuratywnymi) na danej powierzchni (płótna). Musimy bowiem mówić o rzeźbieniu w globie ziemskim, o performance jako głównym (a nie ubocznym) gatunku sztuki, o artystach działających w telewizji, a nawet usiłujących założyć (w nowojorskiej dzielnicy Soho) własną stację telewizji kablowej, i wreszcie — o strukturalnym systemie popierania tego rodzaju działalności, nie ograniczającym się do kilku galerii i kilku zbieraczy, lecz zaczynającym obejmować całą, niekoneserską publiczność, a nawet rząd. Porządkowanie i organizowanie tego fizycznego i stylistycznego dynamizmu jest przedsięwzięciem ryzykownym. Jego oszałamiająca różnorodność kryje w sobie niezwykle spójne i konkretne idee. Nie miałbym nic przeciwko monografii definiującej znaczenia, jakie występują w owej sztuce. Ale nie spodziewam się, aby taka monografia kiedykolwiek się pojawiła.

Podczas wieczoru inaugurującego Documenta VI miałem występować wspólnie z Josephem Beuysem i Nam June Paikiem w bezpośredniej audycji telewizyjnej, transmitowanej do różnych części świata. Na dwa dni przed jej nadaniem dowiedzieliśmy się, że Moskwa niespodziewanie przyłączyła się do odbioru. Natychmiast postanowiłem włączyć do mego performance rosyjskie słowo — już wcześniej miałem w planie zwrócić się do widza po niemiecku, po angielsku i po hiszpańsku, prosząc go, aby wraz ze mną starał się obalić dzielącą nas barierę (telewizyjnego ekranu). Wreszcie wybrałem rosyjskie słowo „ty”, które wykrzyknąłem zwracając się wprost do kamery.

Ale przyjaciel wypomnił mi później, że rzuciłem słowo na marne, gdyż widowisko na pewno nie zostało przedstawione publiczności. Nie miałem dotąd okazji, by mu odpowiedzieć — powiedziałem swoje, natychmiast się ode mnie odwróciłem, a było to w zatłoczonym pokoju — więc odpowiadałem wam: publicznością jest (zawsze) jeden umysł.

Estetyka anarchistyczna (w przeciwieństwie do anarchii politycznej) ma, między innymi, tę wielką zaletę, że dopuszcza wszystkie możliwe opcje. Jest więc w pewnym sensie ostrożniejsza niż mogłoby się wydawać: nie zdajemy się na jedną tylko metodę szukania prawdy. Zawsze mnie dziwi ufność z jaką ludzie odnoszą się do współczesnej nauki, na

przykład, przyjmując jej wizję wszechświata jako ostateczną, a w każdym razie poprawną. A przecież nie wiemy, czym jest wszechświat ani dlaczego istnieje. Nawet nasz słuch i wzrok nie są zbyt ostre. W kategoriach bezwzględnych nasze teleskopy, mikroskopy i anteny są z pewnością słabe, pomimo ogromnych postępów, poczynionych w ostatnim pięćdziesięcioleciu. Nasza umiejętność interpretowania tego, co widzialne i słyszalne, daleka jest od doskonałości. Współczesna nauka oparta na złudnej wierze w abstrakcyjną, akademicką matematykę jest mitem, który publiczność przyjęła dosłownie, bez żadnych zastrzeżeń. Nauka, jak każdy inny mit, nie lubi dociekać zasadności sprzecznych z nią teorii, zarówno dawnych (takich, jak starożytna chińska medycyna, przede wszystkim akupunktura) jak i nowych (na przykład istnienia życia na Marsie). Natomiast nauka anarchistyczna — podobnie jak anarchistyczna sztuka — byłaby skłonna każdą rzecz potraktować na serio — przez pięć minut.

Nauka żyje w czasie teraźniejszym, choć się tego wypiera (tak jak modernistyczna sztuka). Nauka jest formą kultury, uczuloną na potrzeby i wierzenia swojej epoki. Teoria względności mogła się pojawić tylko w kontekście sceptycyzmu. Biologia nazistowska dowodziła niższości Żydów, natomiast biologia amerykańska (również z przyczyn ideologicznych) niweluje różnice między rasami. Poszukiwanie doskonałości formalnej miało ponadto uchronić modernizm przed utożsamieniem się z własną epoką, co musiałoby za sobą pociągnąć wzięcie odpowiedzialności za tę epokę. Zegar, wynalazek tworzący rozwój maszyn i przemysłu, w paradoksalny sposób podbudowuje ideał ponadczasowości. Bowiem licząc i odmierzając jednakowe jednostki czasowe zegar wpaja nam fałszywe przekonanie, że czas jest obiektywny. Ale czas obiektywny nie ma nic wspólnego z czasem ludzkim, który jest subiektywny, namacalny i rzeczywisty, a każda chwila różni się od poprzedniej. Czas prawidłowo wykorzystany jest czasem anarchicznym i nieprzewidywalnym. Minuta może być wiekiem, a rok — chwilą.

Co można zarzucić Nowoczesności? Wychowano nas w przekonaniu, że nasza epoka jest wyjątkowo udana, nie mająca sobie równej w całej ewolucji człowieka. Zwłaszcza architektura obecnego stulecia domagała się stworzenia całkowicie nowej struktury, nie skalanej odniesieniami do przeszłości; zapomniano, że nowość jest nowością tylko przez chwilę, po czym staje się historią. Z perspektywy czasu nic nie jest nowoczesne na zawsze. Nowoczesność należy do swojej epoki, odznaczającej się (między innymi) zdolnością niszczenia i rabowania. W okresie tym unicestwiono całe rasy ludzkie, a całe połacie morza zanieczyszczono naftą. Brudne, zanieczyszczone, rakotwórcze powietrze, którym oddychamy, urąga czystej twierdzy ponadczasowości, którą przekazała nam w spadku Nowoczesność, i która stanowi obecnie punkt odniesienia dla architektury post-modernistycznej. Jedno i drugie odbywało się w tym samym czasie. Oba zjawiska — brud i śmierć, czystość i świeżość — są ze sobą związane. Nowoczesność nie należy do teraźniejszości. Była specyficznym stylem swego czasu, mającym w kalendarzu ściśle określone miejsce.

Anarchista intelektu nie jest wrogiem nauki czy modernizmu. Jest gotów zaakceptować ich poczynania — nawet nieudane. Sprzeciwia się

jedynie całkowitemu opowiadaniu się za jedną tylko tradycją. Nie ma nawet powyższym tradycjom za złe ich urzeczienia fizycznością, które prowadzi do cynicznego dogmatu, że *środek jest przekazem* (a zatem Duane Michals jest fotografem, a nie zespołem mistycznych idei; Pollock — abstrakcyjnym ekspresjonistą, a nie hedonistą czasu; ja zaś jestem artystą uprawiającym sztukę video, a nie tym, w co wierzę). Anarchista intelektu jest zwolennikiem Gestalt, które obejmuje wszystkie powyższe rzeczy, jak również magię, nekromancję, filozofię i czwarty wymiar. Zwiększona swoboda daje mu możliwość przyszłych działań, które dziś są niewyobrażalne. I wreszcie anarchista intelektualny chce, by teoria krytyczna odpowiadała realiom bieżącego dziesięciolecia w całym ich bogactwie

· sprzecznościach, a nie rzekomemu porządkowi wcześniejszej, mniej skomplikowanej epoki (...). Dosyć mieliśmy utopii. Chciałbym zaproponować nową formułę idealnego stanu rzeczy, gdyż ideały są nam potrzebne jako miernik. Dawny mit „Złotego Wieku” był zawsze mitem łagodnym. Nie wywołuje on w wyobraźni wizji zaprogramowanych, człekopodobnych robotów, lecz obraz nagich roześmianych kochanków w słońcu (obok innych par, z których każda ma inny powód do zawsze życzliwego śmiechu). Złoty wiek stracił atrakcyjność, ponieważ był umieszczony za nami, a nie przed nami. Odwrócenie tego procesu — czy to w sztuce czy w polityce — ma podstawowe znaczenie, zarówno dla Wschodu jak dla Zachodu. Nieodłącznym składnikiem owego mitu jest element zaufania, którego tak bardzo brakuje autorytarnym utopiom i autorytarnej estetyce. Zaufanie to można odnieść zarówno do przyszłości, jak do teraźniejszości czy

przyszłości. Można się pogodzić z tym, by anarchiczna samowola charakteryzująca sztukę lat siedemdziesiątych nadal trwała, dopóki jej implikacje nie zostaną zbadane i rozważone. Można zaakceptować złożoność nowej architektury z jej — potępionym przez modernizm — upodobaniem do motywów wziętych z przeszłości. Można rozwijać właściwą nowym środkom przekazu zdolność poszerzania, a nie zawężania kręgu ludzi biorących udział w podejmowaniu decyzji. I czyniąc to wszystko można jednocześnie zapewnić jednostkowemu umysłowi jego tajemniczość i godność. Chodzi po prostu o zmianę widzenia, o zgodę na współlistnienie wielu różnych stylów i systemów, o zastąpienie ugrzecznionego ideału porządku błogim ideałem anarchii. Dopóki nie poznamy prawdy, która byłaby pewna, nie będzie innego wyboru.

Douglas Davis

Referat wygłoszony na 12 Kongresie AICA, Kolonia, wrzesień 1977.



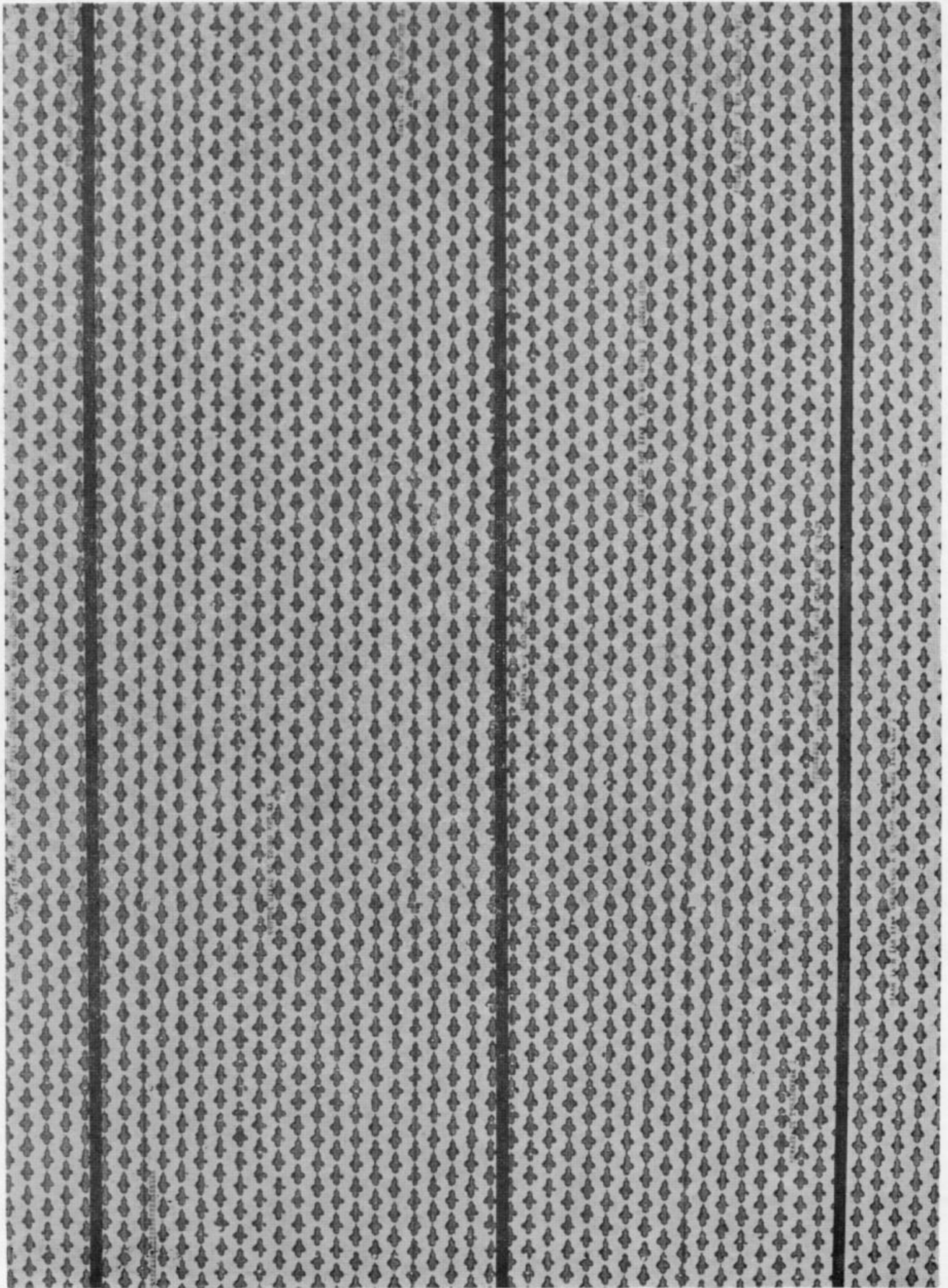
9. „Cień idący w ślad za cieniem”,
(The Shadow Shadowed), 1980
performance radiowy. Foto. Quesada/Burke

WHILE ART LIKE SCIENCE and the human intellect itself thrives in a state of freedom where all options are open (I do not underestimate the pain that attends this freedom) — the critical and theoretical professions are normally set on an opposite course: to bring order into chaos. It is impossible to say which condition will survive at the end of the 70's whether a continuing and glorious anarchy or a clear and well-ordered criticism. If the boundaries of contemporary art are expanding now, so is the province of criticism. I am of course on the side of freedom, but I realize that it irritates most theorists. They thirst to define movements and establish the lineage of leaders almost as much as the market itself ("*I am not interested in activity*", Leo Castelli said in New York last year, "*I am interested in stars*"). I cannot dissuade the market. I hope only to reach the theorists, whose intransigence is largely a matter of taste. That taste could be reversed. You might be induced to relish variety of vintage rather than stability. I come then to solute the sweetness of aesthetic anarchy, perhaps for the first time at such a gathering. I begin by saying right away that sweet anarchy has nothing to do with sour, with violence or with lawlessness. My anarchy is a condition on which man — in this case the artist — is free to use any means or style to effect his thought. No longer a printmaker, a sculptor, a photographer, a video artist, a Pop Artist, a Social Realist, a "Nouveau Philosophe", he is something far greater: he is himself. This is to raise the Black Flag of the mind, if you will, that marvelous human organ that comes to each task with its own means, and acts on each task with all of its accumulated powers. This mind knows no specialization or genre: it only knows what it knows, as a gestalt whole. The law in this condition is found rather than imposed. What is anarchic is the result, which is unpredictable. My anarchy is a condition in which the origin of art can be equated with a white room — the blank page. But I am free to cover it with another color, whether black or purple or green or certainly red or certainly blue. White is a context, not an end. Modernism begins and ends with a white room. The white room — as form — is modernism. When modernism speaks of function, it speaks of a process that leads only to form. From the beginning, modernism had its mind made up about everything, from politics to psychology. Modernist space — in painting, in architecture — is closed and literal. It allows no illusions. The white room is the white room is the white room. What you see is what you see. Further, the white room exists beyond time. I am tempted to say it is timeless. Gropius and Mies rejected the past and built for the Utopian future, as did Mondrian and Malevich. The present has been an inconvenience for the masters of modernism, Pollock began to find his way back to the present, through Eastern ideas, back to the stroke as an action performed now (in company with all actions, even Mondrian's). Modernism is sure of its audience, which is large, faceless, impersonal. The Bauhaus masters knew how tall the inhabitants of their buildings would be, how much they would weigh, and their economic class. Curiously, they neither knew or cared about their names. But there is the space beyond modernism. It is without a predetermined physical form, this space though of course a form is found, in the end. The

space is symbolic as well as literal, to be inhabited and to be thought about as well, not resisting interpretation. The time occupied by this space is now, inseparable from the moment. It emerges of course from the past, through which everyone must pass. The audience for a work of this kind is one person. The link between him/her and the artist architect is entirely personal and equal. In fact in the end it is the audience that decides what the color of the white room is, and indeed if it is a room at all. No law, no theory, no government binds this person, who sees /thinks what he/ she wishes. There is no resemblance between this person and any one else, in the world.

The condition I am describing is one way could be described in another, closer to the language of the world. I could say that this fundamentally anarchic concept more closely approximates the truth of the present, in art, science, and politics, than the orderly schemes offered us in textbooks and catalogues. A well-known scientist describes the state of contemporary science as "*a whole set of overlapping, factually adequate, but mutually inconsistent theories*". There is obviously no agreement in the West as to the proper conduct of capitalism and social democracy or in the East as to Marxism-Leninism. Eurocommunism is anarchic in its implications; so is Africa nationalism. Social realism now has many faces and sides. The cult of abstraction has been battered by realistic tendencies and by the strong desire to act in spaces beyond the flat plane of the canvas, in performance, language, and video.

We seem to have accepted the notion in the West that the 60's were filled with tumult and experimentation, while the 70's are quiet, in both politics and art. I strongly question this view. Change in the 60's was more visible and spectacular — a publicist's dream. Change in the 70's takes place under cover of night, while we are sleeping. Think about energy for just a minute. The ramifications of this crisis far surpass the consequences of the war in Vietnam, from its geopolitical effects (shifting power away from Europe and Japan toward the Middle East — a development unforeseen in Herman Khan's "Year 2000", the futurist bible of the 60's) to its social consequences in daily life. Meanwhile, East and West have accelerated their dialogue to an unforeseen level, with positive and negative results. Women are aggressive in sex, in politics, in business, and the birth rate is declining precipitously (the one is not necessarily a consequence of the other). In the arts, there is a similar pattern. Now we can no longer speak simply of stylistic changes, from one kind of form (more or less abstract) to another form (more or less figurative) on a given surface (canvas). We have to speak of sculpture in the Earth, of performance as a major (not a supplementary) genre, of artists working in television and even (in the Soho district in New York) attempting to establish their own cable station, and finally of a support structure system for this work that spreads out beyond a few galleries and a few star collectors to include the non-collecting public and the government itself. We order and organize this physical and stylistic vigor at our peril. Beneath its bewildering variety there are remarkably consistent and coherent ideas. I would not object to a monograph that defined the



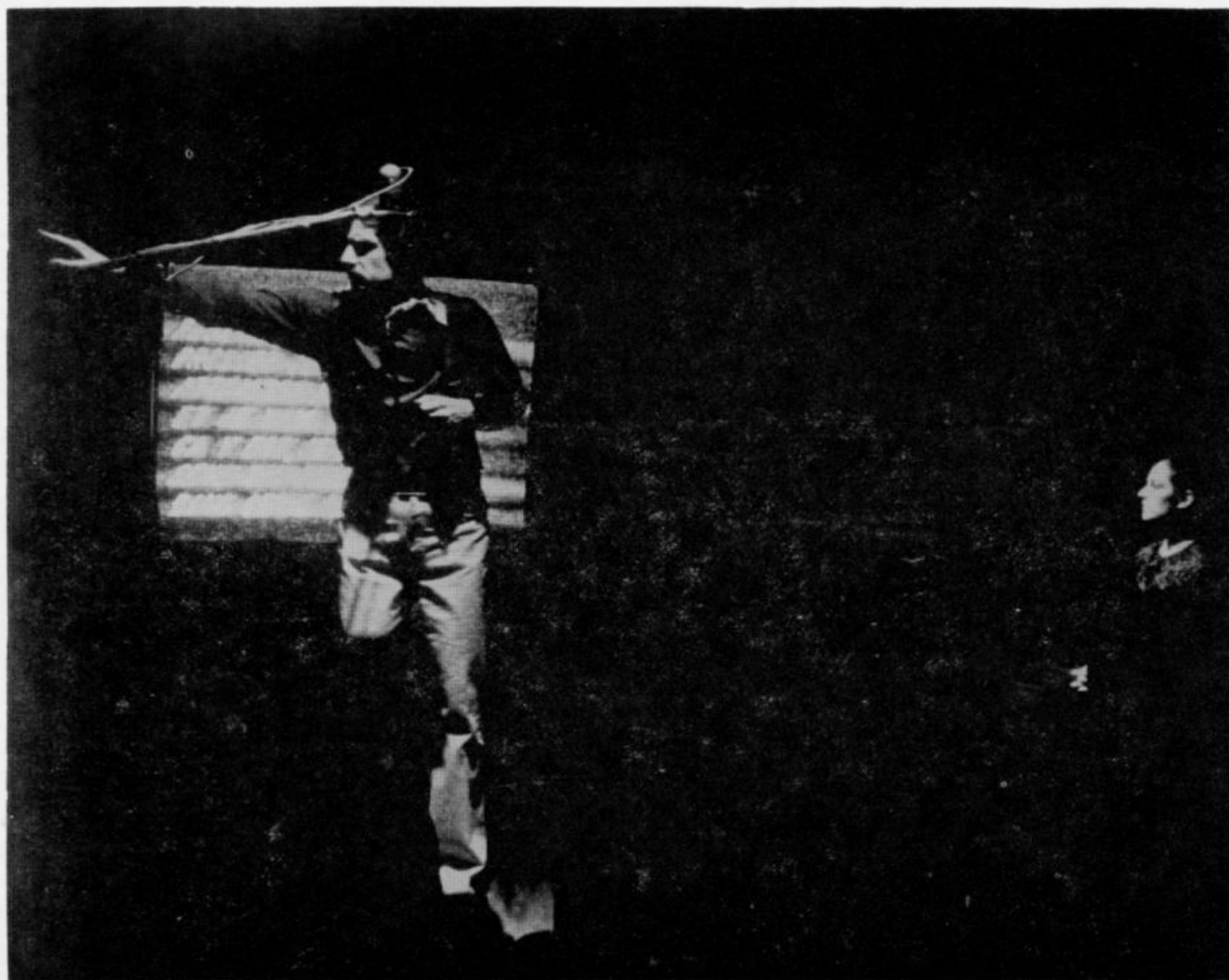
meanings in the new art. But I don't expect to see this monograph. Ever.

On the opening night of Documenta VI, I performed with Joseph Beuys and Nam June Paik on a live transmitted to several different parts of the earth. Two days before we went on the air we learned that Moscow had unexpectedly signed up to receive the signal. I decided immediately to incorporate a Russian word into my performance — I had already planned to call out to the viewer in German, English, and Spanish, asking him to join with me in breaking the barrier between us (the television screen). The word I finally chose was "Tiul" — Russian for "You!" — called out as I pointed directly into the camera. But a friend later complained that I had wasted the word, since certainly the performance was not shown to the public. I never got a chance to answer him — he turned away as soon as he spoke, in a crowded room — but I answer to you: the audience is (always) one mind.

One of the great advantages of anarchist aesthetics (as opposed to anarchic politics) is that it keeps all options open. In this sense, it is more cautious than it appears to be: we don't gamble on one approach to truth. I am always surprised that people stake so much in modern science, for example, accepting its view of the universe as final, or at least as accurate. Of course we don't know what the universe is or why it is there. We can't even see or hear very clearly. Certainly our telescopes,

microscopes and antennae are, in an absolute sense, weak, despite the immense improvements of the past 50 years. Our ability to interpret what is seen and heard is far from infallible. Established modern science — with its vain belief in abstract blackboard mathematics — is a myth by now accepted virtually without reservation by the public. Like any other myth, science is unwilling to consider the validity of theories that contradict it, whether old (ancient Chinese medicine, most specifically acupuncture) or new (the existence of life on Mars). But an anarchist science — like an anarchist art — would be willing to take anything seriously, for five minutes.

Science lives in the present tense, too, though (like modernist art) it tries to deny this. Science is a form of culture, responsive to the needs and beliefs of its time. The theory of relativity required the sceptical context in which it appeared. Nazi biology produced proof that Jews were inferior, as American biology (for equally ideological reasons) levels out distinctions between races. By seeking formal perfection, modernism also tried to avoid identification with its own moment, which implies responsibility for that moment. The ideal of timelessness is reinforced (paradoxically) by the clock, an invention that accompanied the rise of the machine, and industrialization. The clock perpetrates the lie that time is objective by counting and measuring it in identical units. But objective time has no relationship at all to human time, which is



11. „Double Entendre“, 1981
satelitarny performance radiowo-telewizyjny,
New York — Paryż Foto. Nicki McNeill

subjective, palpable, real, no minute like the last. Properly enjoyed, time is anarchic and unpredictable. One minute can be a life-time and one year an instant.

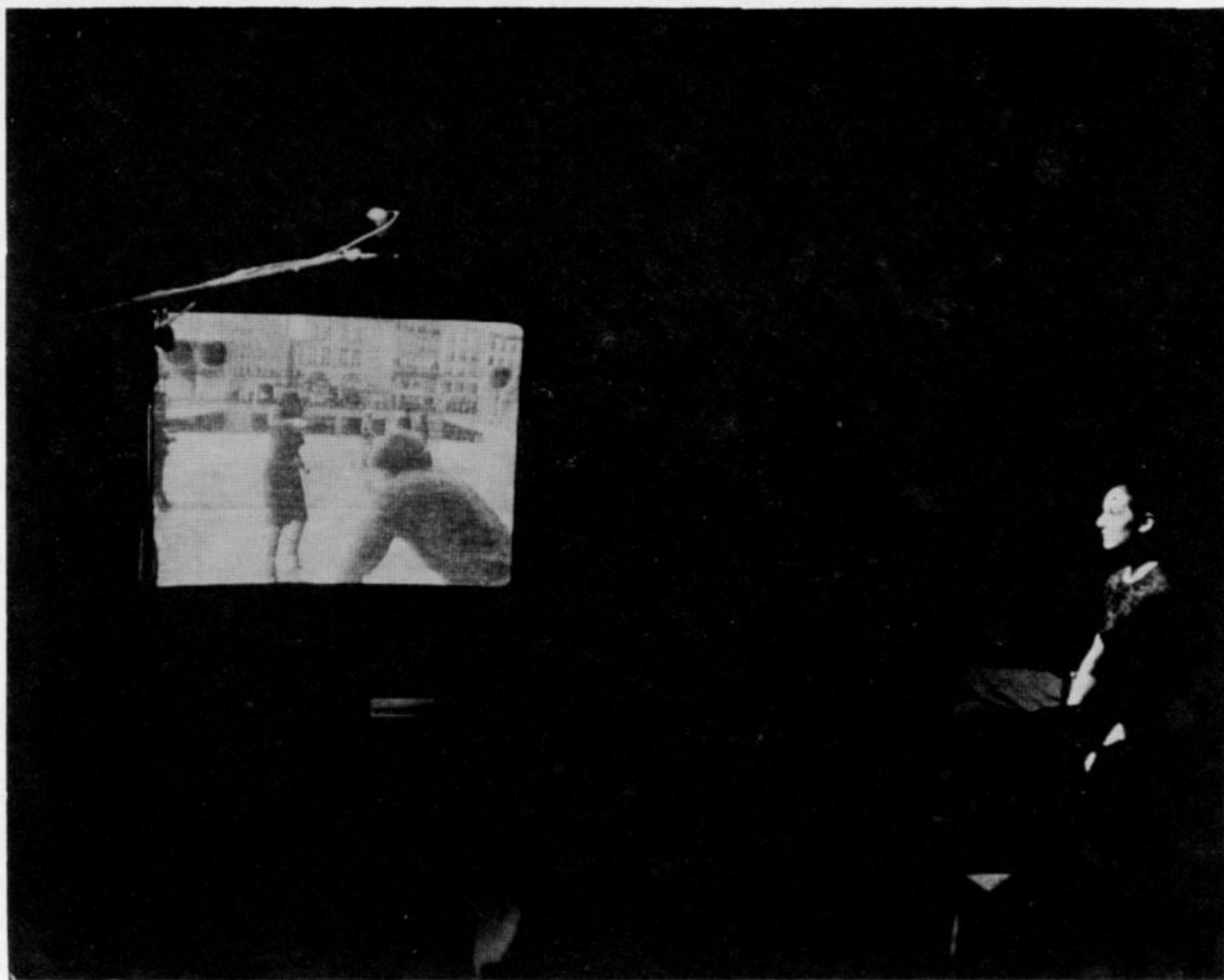
What is wrong with Modern? We have all been raised to think of our own time as a particularly successful one, unique in the evolution of man. In architecture above all we have called out in this century for a totally new structure, untainted with references to the past, forgetting that what is new is new only for a moment, and then becomes history. Seen in the perspective of time, modern is not forever.

Modern is a period piece, distinguished (among other qualities) by its capacity for pillage and destruction. It is a time when whole races were annihilated and entire oceans fouled with oil. The air we breathe — foul, dirty, cancerous — is an ironic foil to the clean, timeless tower bequeathed us by Modern (now the standard against which a post-modern architecture works). In fact, both of these phenomena occurred at the same moment. They are related, the dirt and the death with the pure and pristine. Modern is not now. Modern was then, a specific style, marked off on the calendar.

The anarchist of the intellect is not against science or modernism. He is perfectly prepared to accept what they do, even when they fail. He is only against exclusive loyalty to either tradition. He is not even against their obsession with physicality, which ends in the cynical dogma, *the medium is the*

message (thus Duane Michals is a photographer, not a body of mystical ideas; Pollock is an abstract expressionist, not a hedonist of time; I am a video artist, not what I believe). He is for a gestalt, that includes all of these things, as well as magic, necromancy, philosophy, the fourth dimension. He finds in this loosened situation the possibility for future action that we cannot dream of, today. And he asks for a critical theory that responds to the reality of the decade, in all its conflicting varieties, not to the supposed order of an earlier, simpler time. He remembers Galileo, who wrote: „...I do not regard it as a fault to talk about many and diverse things, even in those treatises which have only a single topic ... for I believe that what gives grandeur, nobility, and excellence to our deeds and inventions does not lie in what is necessary — though the absence of it would be a great mistake — but in what is not...”

We have had enough of utopias. I would like to encourage the use of another metaphor for an ideal state, since we need ideals as a tool for measurement. The myth of a “Golden Age” in the past has always been a quiet myth. It summons in the mind not the image of programmed humanoid robots but of naked lovers, laughing in the sun (near a number of other naked couples, each one laughing for a different, always amicable, reason). The Golden Age fell from favor because it was placed behind instead of in front of us. To reverse that process — in art, in politics — is a matter of



11a. „Double Entendre“, 1981
satelitarny performance radiowo-telewizyjny,
New York — Paryż. Foto. Nicki McNeill

the highest importance, for West and East alike. Inherent in this myth is an element of trust that is utterly lacking in authoritarian Utopias, or in authoritarian aesthetics. This trust can be applied as well to the future as to the present and the past. The anarchic lawlessness of art in the 70's can be permitted to go on, while its implications are studied and considered. The complexity of the new architecture, with its devotion to old motifs, rejected by modernism, can be welcomed. The capacity of the new media to involve more people in decision-making rather than less can be extended. The mystery and dignity of the private mind can simultaneously be preserved. It is simply a matter of reversing images, of allowing many styles and systems to exist, side by side, contradicting each other, of replacing the bland ideal of order with sweet ideal of anarchy. Until we know the truth *for sure*, there is no alternative.

Douglas Davis

Lecture presented on the occasion of the 12th Congress of AICA, Cologne, September 1977.

12. Rysunek filmowy „Brzdać”
(Movie „Gamin of the Streets”), 1981
collage dwustronny. Foto. Jolanta Sadowska



Biografia

Biography

Douglas Davis urodził się w 1933 w Waszyngtonie. Studiował w Rutgers University w Waszyngtonie na przełomie lat 50-tych i 60-tych.

Jest artystą, teoretykiem sztuki, wykładowcą i pisarzem.

Jego artykuł, „Video Obscura” („Artforum”, 1972), był jednym z pierwszych pogłębionych artykułów na temat natury i implikacji działalności video pojętej jako dzieło sztuki. Książkę „Art and the Future” opublikował w USA i Europie w 1973; zapis swego tekstu wchodzącego w skład instalacji „Fragments for a New Art of the Seventies” oraz „Flying” (dialog z G. Battcockiem), wydał w 1975; książkę „Artculture: Essays on the Post-Modern”, w 1977. W 1981 zebrał eseje, ukazujące się wcześniej m. in. w „Village Voice”. Pisał i wykladał wielokrotnie o architekturze, fotografii, telewizji, polityce, problemach społecznych i teorii sztuki. Wielokrotnie był doradcą Kongresu USA w zakresie praw artystów i problematyki kulturalnej i oświatowej. Jest tzw. seniorem-pisarzem pisma „Newsweek”, pisze również dla „Artforum” i „Village Voice”. Jest dyrektorem artystycznym akcji „International Network for the Arts”, finansowanej w części przez Fundację Rockefellera i kierowanej przez nowojorską Cultural Council Foundation. Był wykładowcą problemów video w wielu uczelniach Nowego Jorku, Kalifornii, Japonii. Był stypendystą m. in. National Endowment for the Arts i DAAD.

Jako artysta działa — od połowy lat 60-tych — w zakresie performance, rysunku, grafiki, video i tworzy obiekty przestrzenne.

Ważniejsze realizacje i taśmy video oraz filmy:

1. „Studies in Myself II”, 1973, akcja odkrywania samego siebie — zapisywanie na monitorze spontanicznych nachodzących artystę myśli (Everson Museum, Syracuse; kolor, dźwięk, 30 min.).
2. „The Austrian Tapes”, 1974, dialog artysty z widzem, przez sugestię wzajemnych dotknięć ciała przez ekran telewizyjny (ORF, Graz, telewizja Austriacka; kolor, dźwięk, 15 min.).
3. „The Florence Tapes”, 1974, dialog oparty na podobnej zasadzie (Art-Tapes, Florencja, czarno-biały, dźwięk, 24 min.).
4. „Douglas Davis: Video Against Video”, 1975, rozmowa przerywana fragmentami wcześniejszych taśm (WNET, Nowy Jork, kolor, dźwięk, 30 min.).
5. „Fragments for a New Art”, 1975, artysta pisze na czytniku manifest, przy odmierzającym czas zegarze, (kolor, dźwięk, 35 min.).
6. „The Last Videotape (in the World)”, 1975, nieruchoma kamera skierowana na refleksy upadających ciał, w warstwie dźwięku, szum, szczekanie, dzwiczący telefon (kolor, dźwięk, 5 min.).
7. „Three Silent and Secret Acts”, 1976, pierwszy performance w zasięgu telewizji kablowej na Soho w Nowym Jorku, zestawienie

obrazu i dźwięku z taśmy i na żywo (Public Access Division of Manhattan Cable TV, Kitchen Center; kolor, 35 min.).

8. „Seven Thoughts”, 1976, performance w pustej hali Houston Astrodome, artysta wymawia 7 prywatnych myśli, pierwsze zastosowanie całkowicie prywatnego systemu satelitarnej komunikacji o zasięgu globalnym (Contemporary Arts Museum, Houston; kolor, dźwięk, 30 min.).
9. „Four Places Two Figures One Ghost”, 1977, artysta w akcji wspólnej ze swoimi sobowtórami na taśmie (Whitney Museum, Nowy Jork, Manhattan CATV; kolor, dźwięk, 35 min.).
10. „The Last Nine Minutes”, 1977, monolog artysty, program satelitarny na otwarcie Documenta VI, Kassel (Hessischer Rundfunk, kolor, dźwięk, 9 min.).
11. „How To Make Love to Your Television Set”, 1979, zaproszenie widza do pozorowanej pieśnyczoty (Quebe, Columbus, Ohio, ATN, Nowy Jork, kolor, dźwięk, 10 min.).
12. „Left Center Right”, 1979, dialog artysty ze sobą, z jednego monitora ku drugiemu (kolor, dźwięk, 15 min.).
13. „Silver Screen”, 1979, niemy film, walka artysty ze swymi sobowtórami (11 min.).
14. „Post-Modern Times”, 1980, zakłócony przez ingerencję artysty film Chaplina (film, 16 min.).
15. „The Shadow Shadowed”, 1980, radiowy performance złożony z głosów żywych i odtworzonych (National Public Radio; 30 min.).
16. „Night Voices”, 1980, dialog głosów żywych i nagranych, Chomeini, Blondie, dzieci, pierwsze nagranie z 1920 r. (Franklin Furnace, Nowy Jork, 30 min.).
17. „Double Entendre, Two Sites, Two Times, Two Sides”, 1981, satelitarny performance radiowy, telewizyjny, z żywymi partnerami (Whitney Museum, Nowy Jork, Centre Pompidou, Paryż).

Opracowano na podstawie materiałów z Ronald Feldman Fine Arts, Nowy Jork).

Douglas Davis was born in Washington, 1933.

Studied at Rutgers University, Washington.

Douglas Davis is active as an artist, a theorist in art, a teacher and a writer.

His essay, "Video Obscura", published in

"Artforum" in 1972, was one of the first

comprehensive statements about the nature and implications of video as an art form. His book, "Art and the Future", was published in the US, in London and Cologne, in 1973; his text: "Fragments for a New Art of the 70's" and "Flying" (dialogue with G. Battcock), in 1975; his book "Artculture: Essays on the Post-Modern", in 1975; recently he published his new essays in a new book, "Post Post-Art". Douglas Davis has written and lectured extensively about architecture, photography, television, politics, social issues, and art theory. He has testified often before the U.S. Congress in behalf of artist's rights and cultural-educational legislation. Senior-writer for "Newsweek" Magazine, specializing in architecture, photography, and contemporary ideas; among the other periodicals in which Douglas Davis regularly appears are "Artforum" and the "Village Voice". He is Artistic Director of the International Network for the Arts, which is partly funded by the Rockefeller Foundation and administered by the Cultural Council Foundation in New York. He has taught at many universities (New York, California, Osaka). In 1977 he was an Artist-Fellow at D.A.A.D in West Berlin and he has received artist's fellowships from National Endowment for the Arts, and others.

As an artist, he has worked intensively in video, performance, printmaking, objects, and drawing since the mid-60's.

Videotapes, films, performances:

1. "Studies in Myself II", 1973, real-time exploration of the self, the artist typing out spontaneous thoughts (Everson Museum, Syracuse; color, sound, 30 min).
2. "The Austrian Tapes", 1974, body-to-body dialogue between artist and viewer (ORF, Graz; color, sound, 15 min).
3. "The Florence Tapes", 1974, even closer dialogue between artist and viewer, nude (ART/Tapes, Florence, Italy; black and white, sound, 24 min).
4. "Douglas Davis: Video Against Video", 1975, a running conversation with the artist interspersed with excerpts from his work in video, 1970—75 (WNET, New York; color, sound, 30 min).
5. "Fragments for a New Art", 1975, the artist types out a manifesto for the 70's in real time, while the clock moves in front of him (color, sound, 35 min).
6. "The Last Videotape (in the World)", 1975, the camera is still, watching an image of two fallen bodies apparently seen through reflection; sound: the rush of wind, the barking of dogs, a ringing telephone (color, sound, 5 min).
7. "Three Silent and Secret Acts", 1976, the first cablecast-performance to originate in Soho, both images and sounds are taped and live (Public Access Division of Manhattan Cable TV, the Kitchen Center; color, 35 min).
8. "Seven Thoughts", 1976, performance in the empty Houston Astrodome, artist speaks up, through the satellite, transmitting seven private thoughts to listeners in every nation on the

Earth (Contemporary Arts Museum, Houston, color, sound, 30 min).

9. "Four Places Two Figures One Ghost", 1977, the artist collaborates with himself — live and taped figures (Whitney Museum, New York, Manhattan CATV, color, sound, 35 min).
10. "The Last Nine Minutes", 1977, a monologue of the artist, international satellite telecast for the opening of Documenta VI, Kassel (Hessischer Rundfunk, color, sound, 9 min).
11. "How to Make Love to Your Television Set", 1979, artist asks the viewer to join with him in a unique consummation, through the TV screen itself (Quebe, Columbus, Ohio, ATN, New York, color, sound, 10 min).
12. "Left Center Right", 1979, the artist dialogues with himself, from monitor to monitor (color, sound, 15 min).
13. "Silver Screen", 1979, a soundless movie in which artist struggles with his two doubles (11 min).
14. "Post-Modern Times", 1980, a sound and silent movie in which Chaplin appears but a figure brandish a provocative "post" (film, 16 min).
15. "The Shadow Shadowed", 1980, live plus tape performance and radio broadcasting, (National Public Radio; 30 min).
16. "Night Voices", 1980, a live and taped dialogue between two voices (Ayatollah, Blondie, children, the earliest sound of broadcast radio, 1920), (Franklin Furnace, New York, 30 min).
17. "Double Entendre, Two Sites, Two Times, Two Sides", 1981, a satellite video and radio transmission between two partners, in Whitney Museum, New York and Centre Pompidou, Paris.

(received from Ronald Feldman Fine Arts, Inc, New York).

Ważniejsze wystawy indywidualne:

- 1972 — Everson Museum, Syracuse,
- 1975 — San Francisco Museum of Modern Art,
- 1977 — The Whitney Museum, Nowy Jork,
- 1978 — Neuer Berliner Kunstverein,
- 1979 — Folkwang Museum, Essen,
- 1981 — The Whitney Museum, Nowy Jork

Ważniejsze wystawy zbiorowe:

- 1971 — Videotape Art, Whitney Museum, Nowy Jork,
 - 1974 — Art/Video Confrontation, Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż
— Project 74', Kunstverein, Kunsthalle, Kolonia
 - 1975 — Projected Video, Whitney Museum, Nowy Jork
— Biennale, Sao Paulo
 - 1976 — Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków
— Art Fair, Bolonia
— Biennale, Wenecja
 - 1977 — Documenta VI, Kassel
 - 1978 — Biennale, Wenecja
 - 1981 — Alternatives in Retrospect, Nowy Jork
- Artykuł Douglasa Davisa „Fotografia jako kultura” ukazał się w „Fotografii”, nr 2. 1980.

Katalog

Prace graficzne:

1. „24 : 59, 1973
serigrafia 57,5×73,5 MS/SN/GR/961
2. „Kamera, która puszcza w niepamięć”
(Burying Camera II), 1974
serigrafia 72×96 MS/SN/GR/962
3. „Monoprint”, 1974
serigrafia 86×114 MS/SN/GR/963
4. Seria „Keeping Time”, 1976—1977
 - a. „Czytanie Brechta w 3/4”
(Reading Brecht in 3/4)
światłodruk, fotografia 76,5×56,3
 - b. „Czytanie Marksa” (Reading Marx)
druk faksymilowy 76,8×56
 - c. „Trzy milczące, tajemne akty”
(Three Silent and Secret Acts)
technika mieszana 76,5×56,5
 - d. „Taśmy florenckie” (The Florence Tapes)
serigrafia 76,7×65,7
 - e. „Taśmy austriackie” (The Austrian Tapes)
technika mieszana 57×76,5
 - f. Bez tytułu (No title)
serigrafia 57×76,5
 - g. Komentarz Arturo Schwarz
odbitka kserograficzna 76,5×56,7
5. „Siedem myśli” (Seven Thoughts), 1977, 1981
litografia 84,5×57
6. „Ostatnia sekunda”
(The Last Second), 1978—1979
litografia 99,5×69,5
7. Rysunek filmowy „Brzdąc”
(Movie Drawing „Gamin of the Streets”), 1980
collage dwustronny 51×38,3
8. Rysunek filmowy „Post”
(Movie Drawing „Post”), 1980
collage dwustronny 50,8×38
9. Rysunek radiowy (Radio Drawing), 1980
technika mieszana 70,2×50
10. Rysunek radiowy (Radio Drawing), 1980
technika mieszana 70,2×50
10. Rysunek radiowy (Radio Drawing), 1980
technika mieszana 70×50
11. Rysunek radiowy (Radio Drawing), 1980
technika mieszana 69,8×50,3

Druki, dokumentacja:

12. Telegram z akcji „Siedem myśli”, 1976
(Telegram from Seven Thoughts)
fotografia 27,8×34,3
13. Plakat z wystawy indywidualnej
„Zasłonięte, odsłonięte” w The Warehouse, 1975
(Poster from an exhibition „Veiled, Unveiled”
in The Warehouse)
druk 46,3×31,8
14. Plakat z wystawy „Nowe taśmy”, 1975
(Poster from Stefanotty Show „New Tapes”)
druk 53×40,6

15. „Jak kochać się z własnym telewizorem”, 1979
Text from „How to Make Love to Your TV Set”
tekst, odbitka kserograficzna 61,2×46
16. Dokumentacja z performance'ów Douglasa
Davisa z lat 1976—1980
(Documentation from Douglas Davis's
performances)
42 kolorowe odbitki kserograficzne 21,8×28

Obiekty:

17. „Ostatnia taśma video na świecie”, 1978
(The Last Videotape in the World Box)
Spalone pudełko drewniane, taśma video,
fotografia 22,5×29,5×6,5
18. „Głosy nocy”, 1980
(Night Voices Box)
skrzynka drewniana, taśmy magnetofonowe,
woreczki aksamitne, kawałki łańcucha,
tekst-maszynopis 22,5×29,8×6,5
19. „Rysunek przestrzelony”, 1980
(Bullet Drawing)
przestrzelone dwie litografie, pocisk 50×61
20. Głośnik z magnetofonem kasetowym, 1981
(„Sound Box” with cassette recorder)
magnetofon kasetowy, głośnik

Taśmy video:

21. „Ostatnia taśma video (na świecie)”, 1975
(The Last Videotape (in the World))
kolor, dźwięk, 10 min.
22. „Fragmenty do Nowej sztuki lat 70-tych”, 1975
(Fragments for New Art of the 70's)
kolor, dźwięk, 30 min.
23. „Video przeciw video”, 1975
(Video against Video)
kolor, dźwięk, 30 min.
prod. WNET-TV
24. „Ostatnie 9 minut”, 1977
(The Last 9 Minutes)
kolor, dźwięk, 30 min.
25. „Srebrny ekran”, 1979
(Silver Screen)
czarno-biały, dźwięk, 17 min.
26. „Jak kochać się z własnym telewizorem”, 1979
(How to Make Love to Your TV Set)
kolor, dźwięk, 30 min.
prod. Artists Television Network,
Automation House
27. „Cień idący w ślad za cieniem”, 1980
(Shadow Shadowed)
kolor, dźwięk, 30 min.
prod. The Kitchen Center for Video and Music
in Soho

Wszystkie eksponaty są własnością artysty
z wyjątkiem poz. 1, 2, 3, które należą do zbiorów
Muzeum Sztuki w Łodzi

BIBLIOTEKA
MUZEUM SZTUKI
W ŁÓDZI

G-325/85