

"Information Withheld" - Juan Downey.

ENTREVISTA A JUAN DOWNEY

R. Naranjo – V. Briceño

Me fui de Chile en 1962 a Barcelona. Terminé en la Escuela de Arquitectura, pintaba, había hecho exposiciones y estudié grabado en el Taller 99, y atraído por la escuela española de pintura de ese momento, específicamente por Tapies, me fui a Barcelona y de allí a París, donde estudié grabado. Estuve 3 años en París. Gané en La Habana el Primer Premio del Festival Latinoamericano de Grabado en el 65, lo que motivó que me invitaran a exponer

en La Habana y en Washington simultáneamente.

Y así me quedé en Nueva York, porque me di cuenta que habían posibilidades técnicas y de expresión que me interesaban. Cuando yo vivía en

París estaba pintando energía, movimiento, muy influido por el futurismo y el surrealismo. Pintaba máquinas. Al llegar a los EE.UU., a Nueva York específicamente (EE.UU. no me interesa), comencé a usar luz y sonido, en

vez de representarlos. Y empecé a hacer ambientaciones audiovisuales. En el año 67 me di cuenta de las posibilidades del video, comencé a hacer dibujos sobre ambientaciones usando el video. Todavía me tomó otro año conseguir una cámara, porque casi no existían y yo no conocía a nadie que las tuviera. Las propiedades específicas que me interesaron del video y la razón por la cual lo usé fueron primero, su capacidad de retroalimentación. En otras palabras, se puede volver la imagen en el momento en que se está tomando. La otra propiedad del video que me interesó es el "delay" o retraso. Esa misma retroalimentación se puede retrasar en el tiempo. De manera que un gesto, por ejemplo, se puede devolver atrás, uno, dos, cinco segundos. Es una posibilidad de manipular el tiempo y el espacio. En el cerebro existen ciertos circuitos que reaccionan biológicamente a la retroalimentación, sobre todo si ésta es atrasada. Y eso me intriga mucho. Poniendo un ejemplo específico, si tú hablas a un micrófono conectado a un amplificador y te pones audífonos, electrónicamente puedes atrasar lo que escuchas respecto de lo que estás diciendo. Si, poco a poco, lo empiezas a atrasar más y más, llega un momento en que se cancela el proceso cerebral. De modo que hay una cancelación de la inteligencia natural a través de un proceso de máquinas. Eso, inspirado por lecturas de cibernética, por Marshall Mc Luhan, me llevaron a formular trabajos de video.

Eso ocurrió más o menos al mismo tiempo que Nam J. Palk empezó a usar el video.

Más o menos. Conocí a N.J. Paik en esa época. En 1968 expusimos juntos en una exposición que se llamaba "El juego cibernético". El exponía robots Y yo exponía unas máquinas que detectaban energía invisible y la convertían en música. De manera que él ya hacía video, y si hubo una influencia en mí fue la suya. Lo que hay que entender es que YO llegué al video por una necesidad expresiva. Yo tenía ideas sobre el tiempo y el espacio que quena expresar y el video me permitía hacerlo. No empecé diciendo: "Voy a hacer video", sino que el video apareció como solución a un problema de expresión de un mensaje específico.

¿La Idea de hacer la serie "Trans América surgió de esa preocupación por trabajar el tiempo y el espacio?

Eso sucedió más exactamente por una crisis cultural de cambiar de España a Francia y de allí a EE.UU. Me di cuenta que ese choque cultural que yo sufría era posiblemente la semilla de una obra artística. Entonces comencé a cultivar ese choque cultural y entendí que era importante volver a mis raíces, a lo específicamente latinoamericano. Allí nació "Video Trans América". Lo empecé en realidad en Chile en 1971 con cine, porque no pude conseguir video. Filmé los murales que se pintaban en las murallas de Santiago. Después traspase esa película a video. Ese fue el comienzo de la serie. En 1973 partí desde Nueva York en auto con un equipo de video y con la intención de llegar hasta Tierra del Fuego. En Guatemala tuve noticias del golpe y me devolví a Nueva York.

La técnica de utilizar indistintamente cine y video la he seguido utilizando hasta ahora. En la actualidad hay una moda de ser puristas (en Francia y en Norteamérica) y de excluir lo que no sea video. Se habla de la especificidad del medio. Yo siempre trabajé con ambos. Me interesa más la ambigüedad. Me parece mucho más contemporáneo trascender ese estudio de la especificidad de una herramienta, cuestión que me parece más propia del modernismo. No creo que un medio sea superior al otro.

Hoy existen muchas discusiones sobre cual medio es mejor. Eso es ridículo. Es como comparar el fresco con la escultura en madera. No se puede decir cual es mejor. Son dos cosas distintas. Por ejemplo, el cine tiene una definición mucho mayor, tiene una escala imponente, tiene una capacidad de distancia y de ángulos abiertos que el video no tiene. Ahora, el video tiene esta capacidad de retroalimentación, que es una maravilla, tiene una especial calidad para el tratamiento de los primeros planos, de entrevistas. El video no hace ruido y a menudo el entrevistado logra olvidarse de la cámara. En el cine eso es imposible. Ambos tienen propiedades inherentes que el artista debe combinar.

Durante la serie "Trans América" ¿con quién trabajabas?

Trabajaba básicamente con mi mujer y con su hijo -mi hijastro- que se llama Juan y que era mi técnico con sólo 15 años. En esa época se convirtió en uno de los mejores editores de video. Luego el me acompañó a Perú y a Bolivia, y los otros viajes de Trans América los hice solo.

A nosotros nos gustó especialmente "Zapotecas"....

"Zapotecas" tiene otro elemento que no aparece explícito en la cinta y es que hay un intento de recrear el uso de alucinógenos. Ese pueblo esta completamente dedicado al consumo del hongo alucinógeno.

¿Por qué no lo hiciste explícito?

Por respeto. Pero la gente que toca música está toda alucinada. De cierta manera, con la cámara, como se toma hacia la luz, eso es típico del hongo. Había un intento de recrear eso. No me parecía necesario poner el acento sobre la droga porque podía ser malentendido. Es una investigación y pasa a ser entendido como una fuga, como un desprecio hacia el indígena. Lo que es anormal en nuestra cultura, es corriente en la cultura de ellos.

Me gustaría volver sobre aquello de la ambigüedad...

En cintas más recientes he explorado esa idea de la ambigüedad de una manera más racional. Por ejemplo, en "Shifters" y en mi nueva cinta "J. S. Bach". Ambas trabajan con la idea de varias narraciones paralelas, varios hilos. Narrativas paralelas que se van entrecortando y que van más allá de esa idea de que, los signos pueden significar distintos niveles, dependiendo de la interpretación que se les da. "Shifters" es la continuación de "Información retenida". Explota la misma idea de que en el arte los signos trabajan lentamente en el observador y que poseen muchos niveles. Ambigüedad no significa "vaguedad" sino "niveles de significado".

¿Hay en tu trabajo un intento por crear códigos nuevos?

Yo diría que sí, pero me pregunto si es "crear códigos" o "descerrajar códigos". Se crean nuevos códigos en cada persona que lo ve. Yo no propongo un dogma específico ni una manera de interpretarlo. Hay algo claro. Los signos del mundo cotidiano que aparecen en las cintas trabajan rápido y con un signo preciso. Esa es la diferencia con el arte. Esa es la idea de "Información retenida" y "Shifters".

¿Cuál es tu relación con el video chileno?

He tratado de participar. Desde el año 74 he estado promoviendo, mostrando, enseñando video (en ARCIS, por ejemplo), participé en "Satelitenis" con dos videístas chilenos. Mantengo el diálogo constante, haciendo muestras, participando en foros, etc.

¿En qué medida te sientes ligado a lo que se ve acá como el uso del video?

Me interesa más lo que se refiere al video como arte y al documental. Me interesa menos lo que hacen aquellas personas que usan el video como una manera de hacer cine barato. Eso me parece una traición total tanto al cine como al video y a sí mismos, a las personas que lo hacen. Como si alguien dijera: "En vez de hacer un avión, porque no tengo plata, voy a hacer una acuarela". Te quedas sin avión y sin acuarela.

¿Cómo asumiste tu participación en "Satelitenis"?

Allí hubo una intención muy clara de mi parte en un sentido casi educativo. Me parecía que en Chile se estaba usando el video como cine barato. Entonces los capítulos que yo

hice fueron precisamente para mostrar las propiedades del video. No obstante, eso fue muy malentendido. Hubo muchas críticas.

Pero tu primer envío es una maravilla, una pequeña obra maestra...

Es un reeditado de los envíos chilenos. A Carlos Flores lo edité al ritmo de mi respiración. Allí había también una muestra de retroalimentación, de qué es lo que pasa cuando uno pone la cámara frente al monitor y el micrófono está creando una retroalimentación sonora...

Esa es la imagen que condensa todo el sentido de intercambio que está en el fondo de "Satelitenis"...

Sí. Yo no sé por qué lo entenderán tan mal. Hubo una crítica muy negativa porque no entendieron lo que yo estaba tratando de decir. Lo tomaron como un juego. Y los envíos posteriores me confirmaron esa incompreensión.

Volviendo a "Video Trans América", sin duda que la parte más importante de la serie es la experiencia con los indígenas del Alto Orinoco, los Yanomami con los cuales viví un año.

En el último Encuentro Franco-Chileno de Video, se mostró una sesión chamánica (50 minutos). Eso no podía haberse hecho con cine, porque los indígenas nunca hubieran confiado a no ser que hubiesen visto lo que yo estaba haciendo. Tuve que dedicar un tiempo de tres meses para la desmitificación del equipo para que ellos pudieran estar relajados. De modo que, todos los días, yo les prestaba el equipo de video sin grabar, porque para ellos el capturar una imagen

puede hacer daño espiritual a la persona. Entonces, empezaron a jugar y al poco tiempo me dijeron: "pero esto no es peligroso. Lo que tu tienes es simplemente un espejo para distancia y ángulo variable". Así definieron el video. Bonita definición. "No es 'no echitovai' ", como llaman al cine. Eso significa "tragarse una parte del espíritu".

Esa grabación del ritual hubiese sido imposible de hacer con cine, porque ellos jamás hubieran tenido la confianza necesaria. Además está el hecho de que el video no hace ruido y no exige una iluminación especial.

Esa, más que una experiencia de video, es una experiencia de vida...

Sí. Es que el video debe ser la vida. Por esa misma razón me interesa tan poco la ficción. No me interesan las novelas ni el cine de ficción.

¿Y tú vas al cine?

Sí, a ver películas muy buenas. Muy rara vez. Ahora último he visto "El techo de la ballena", de Ruiz (que es una maravilla); vi "Je vous salue Marie", de Godard. Es extraordinaria. Pero son películas que yo no llamaría ficción. Están tan cerca de cosas reales que yo no podría llamar a eso "novela", sino más bien "ensayo".

Luego de "Trans América", está la serie "El espejo", que contiene ese extraordinario análisis de "Las Meninas".

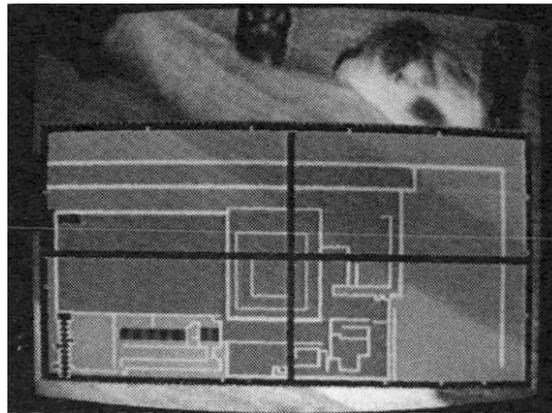
Yo analicé "Las Meninas" de dos formas. Hay un análisis subjetivo y después uno intelectual, teórico. Y ambos aparecen con la misma validez. Pero incluso en ese análisis

teórico se le da una importancia enorme a la psicología del observador. No es un análisis formal. Más bien se trata de un análisis marcado por desarrollos recientes en la psicología, como Lacan, por ejemplo. Y toda la idea de hacer un programa sobre los espejos viene en parte de lecturas de Lacan sobre la "fase del espejo", que es un principio psicológico. Pero ahí existen sin duda las distintas maneras de presentar cultura a través de la comunicación masiva. Es casi una parodia. En cada uno de los módulos aparece un estilo de presentación distinto de alta cultura. Primero aparece un director de museo que hace una presentación bastante formal; luego una guía turística, etc. Los parlamentos de ella son tornados del "Guide Michelin" de turismo. Son copiosos exactos. Todos mis videos están marcados por esa idea de la reflectividad. El documental objetivo no existe, es una mentira. Cuando uno ubica la cámara, ya adultera la realidad. De manera que un documental es válido cuando el que lo hace dice "yo estuve ahí". Eso es lo que le da autoridad.

La imagen que contiene esta idea de la reflectividad es aquella de "El espejo", en que Narciso se ahoga mirando su propia figura en el agua...

Esa imagen fue copiada de una pintura renacentista en cada detalle. Incluso en la camisa que lleva el actor. La fascinación que yo tuve por el Narciso viene un poco de un historiador del arte que se llama Leo Steinberg. El ofrece la idea de que Narciso inventó la pintura occidental, porque es el primero en separar su propia imagen de sí mismo. Narciso nunca creyó que se estaba

dando un beso a sí mismo. El creyó que era otro. En Oriente, como en África y en Latinoamérica, no existe la idea de representar la realidad de una manera retinal, realista. No existe la idea de realismo. El arte oriental, el africano o el precolombino siempre trata de presentar un estado psicológico o una idea espiritual, pero no busca representar la realidad. En ese



"Shifters" - Juan Downey.

sentido, Narciso fue el primero en separar una persona de su imagen y por eso es el inventor de la pintura occidental. Esa idea me pareció bastante subversiva. Así el espectador debería poder ver su subjetividad en una obra. Esa es una idea central de mi trabajo: la participación de la audiencia. En un museo, el público no está presenciando obras muertas sino que está participando activamente con materiales. El pensamiento del espectador está afectando el espacio. El espectador está proyectando un orden y, de cierta forma, interpretándolo. Mis primeras ambientaciones audiovisuales eran hechas

para la participación de la audiencia. Esta idea se ha llevado a distintos niveles de sutileza en los trabajos de "El ojo pensante", pero ahora estoy terminando un video-disc. Se trata de un disco para imagen y sonido que permite al espectador rehacer el montaje a medida que va viendo el programa.

Estoy haciendo una fuga a tres voces para clavecín de J. S. Bach. Para ser más exactos, se trata de la última fuga de "El clavecín bien temperado". El espectador va a ver en el programa, al empezar, la fuga interpretada por un clavecinista. Luego, va a aparecer un "menú" -como se llama en lenguaje computacional- en la pantalla que va a explicar que esa fuga tiene tres voces y que, a partir de ese momento, puede elegir cada una de las voces o cualquier combinación entre ellas. El espectador también puede invertir una voz (tocarla al revés) o comprimirla o extenderla, tocándola más lentamente. En todo caso, lo importante es que la inteligencia natural del espectador se une a una inteligencia artificial (el computador) para producir un resultado único, que para cada individuo va a ser diferente. Fuera de esas distintas posibilidades de sonido, el espectador va a tener diferentes posibilidades de imágenes. Puede ver las manos de la clavecinista, paisajes y edificios de Alemania, la partitura. La fuga no se interrumpe. Todo puede suceder sin interrupción. Esto es algo que a mí me interesaba hacer. Desarmar una fuga, separarla. Es una fuga separada. Así se llama el trabajo.

¿Tú viste "Crónica de Anna Magdalena Bach" de J. M. Straub?

Sí. Me gusto mucho.

¿Hay alguna influencia de ese film en tu video?

Pero allí no hay participación de la audiencia en ningún nivel.

Pero en aquello del modo de ilustrar la música...

Sí, sin duda en eso de documentar el contrapunto de una manera cinematográfica. A mí me gustó mucho esa película, pero me molestó el hecho de que los ángulos no corresponden al barroco. Todo es exacta réplica de la época en que vivió Bach, pero los ángulos son drásticamente opuestos al barroco. Aún hay una inconsistencia. En mi documental sobre Bach no hay una intención de recrear su época ni nada por el estilo. Al contrario. Aunque fui a Alemania Oriental y estuve exactamente en los sitios donde el nació, trabajó, se casó, creó música. Todo es como es. Y eso es lo que a mí me interesa en el video. Que las cosas son como están o están como son, que no hay un elemento de ficción.

¿Qué opinas de los planteamientos que buscan determinar la especificidad del video?

Me parecen obsesiones reduccionistas, que angostan el universo a la materialidad del medio. A mí me interesa un poco más lo opuesto: expandirlo. No veo por qué reducirlo. Son intereses modernistas. Me parece más contemporáneo abrir el campo de visión. ¿Por qué crear formas en relación a una herramienta? Me parece mejor crear formas que estén más allá de la herramienta, para que expandan el conocimiento. Esa

reducción a la materialidad es modernista, es pasado.

Esto de la especificidad me parece muy curioso. Me escribió hace poco un amigo de J. P. F. que también escribe en "Cahiers du cinéma" y me dice en esa carta que no le gusta mi video sobre Bach porque parece cine. En cambio le gusta mucho "El espejo", porque, según él, ahí finalmente he usado el



medio en toda su potencialidad. Pero "El espejo" lo hice con cine. Así que le escribí de vuelta diciéndole que esa era la muerte de su argumento, porque me estaba dando como propiamente video algo que estaba realizado en cine. Eso demuestra la angostura del argumento. Esos son postulados de Bauhaus. Si las obras más maravillosas de la arquitectura son justamente transposiciones de una forma de un material a otro. ¿Qué son las columnas sino tallos amarrados? De ahí vienen las estrías, que fueron simbólicamente talladas en piedra. Cuando uno se sale de esa angostura reduccionista es justamente cuando entramos en la

capacidad simbólica de la mente humana y eso es lo que me interesa. La capacidad simbólica está precisamente en la trascendencia de la materialidad.

¿Cómo resolviste el problema de la especificidad? ¿O simplemente lo dejaste de lado?

Me preocupa lo que tengo que decir y no tanto de las herramientas. No soy vendedor de máquinas. Soy un artista. Lo que tengo que decir va ligado a las herramientas necesarias para transmitir ese mensaje.

¿Por qué elegiste a Bach para trabajar en video-disc?

Al público se le invita a participar, pero soy yo el que invita. En este caso, la estructura fue dada por Bach. La música de Bach está construida de tal manera que el auditor al escucharla tiene que elegir y pasar de una voz a otra. Bach ya exigía un oído y una mente activa. No se puede oír como se oye, por ejemplo, a Chopin, que es una melodía que te lleva. La música romántica es prácticamente una historia, una narrativa. La música de Bach exige la actividad del pensamiento proyectando ciertas órdenes interiores del espectador. El juego de la música de Bach a partir de un tema específico que luego se invierte o se extiende o se comprime, es un juego de la inteligencia. Yo he elegido un tema entonces para el video-disc cuya estructura se presta a esa herramienta.

El video-disc se parece en realidad más a un libro, que se puede leer en cualquier orden. Esta idea del video-disc (acceso aleatorio) yo lo empecé a trabajar hace mucho tiempo,

influido por "Rayuela" de Cortázar y por una película extraordinaria que se llama "Rashomon", que ofrece la misma idea de posibles interpretaciones de una historia similar. En la literatura esa es una idea muy antigua. Cada persona va a ver un video distinto que además nunca va a existir.

Otra cosa interesante que tiene el video-disc es que va a durar para siempre y eso me horroriza. Porque la permanencia no es algo propio del cine ni del video. Las películas se destruyen. La idea de la permanencia, a mi juicio, está conectada al concepto de un Estado centrado y coercitivo. Eso es lo que me horroriza, pese a este aspecto democrático de participación donde el individuo hace lo que quiere. El hecho de que eso va a durar para siempre.

A mí me interesan más las sociedades que están tejidas de una manera más suelta, donde la noción de Estado no existe. Y ahí estoy tomando una idea de un antropólogo francés que se llama Pierre Clastres.

Pierre Clastres escribió un libro que se llama "La sociedad contra el Estado". En este libro, él propone un modelo anárquico de sociedad. Específicamente se refiere a las sociedades amazónicas que rechazan sistemáticamente la política porque allí ven el mal. En estas sociedades, el que manda es el que trabaja más. De manera que, en cierto sentido, es lo inverso de nuestra sociedad, donde los que mandan son quienes acumulan bienes y trabajan menos. El esclavo es el que trabaja. En las sociedades que analiza Clastres, él dice que el esclavo es el flojo, porque nadie lo respeta. Porque esas sociedades están regidas de tal manera

que siempre hay que trabajar para otro. El cazador, el carnicero y el que cocina trabajan para los demás. Tienen una prohibición ritual de comer, a menos que otro les regale el alimento. Con eso ya se invierte completamente la economía y el siervo pasa a ser el que manda. Basado en ese modelo y pensando en la comunicación, me parece que la comunicación humana más fuerte puede suceder de una manera más libre, más suelta, evadiéndose de la monumentalidad. Un largometraje me parece monumental y si está en video-disc para siempre, ya es la permanencia y la monumentalidad total. Es la represión. De modo que ahí tengo un problema con el video-disc.

Pero tu video ya está en video-disc.

Sí, pero además tuve enormes problemas tecnológicos, con la sincronización entre el sonido y la imagen, porque el sonido es digital y la imagen es analógica. En eso perdí como un año, porque lo hago sin plata.

¿A qué te dedicas aparte del video en U.S.A.?

Soy profesor y hago dibujos que se venden. Con eso me sostengo económicamente. Nunca he vivido del video. Ahí pierdo lo que gano. Hay un cierto idealismo al hacer video, un idealismo de comunicación.

¿Tus trabajos han tenido cabida en la TV?

He mostrado videos en la TV educativa de Estados Unidos y en Europa, muchas veces. Claro que son estaciones con un interés cultural y no económico. O probablemente tienen un interés económico pero no hacia mí. En U.S.A. es prácticamente imposible entrar a la TV comercial. Creo que es mucho

más difícil hacer video-arte en Nueva York que en Santiago de Chile, porque hay una mayor competencia. Es cierto que hay más posibilidades, pero hay gente de todo el mundo tratando de hacer lo mismo que uno.