

VIDEO

En Enfoque Nº 7 de diciembre de 1986

Juan Downey Tiempo, espacio, abstracción

Durante el mes de agosto estuvo en Santiago Juan Downey, el videista chileno más importante y el que mayor notoriedad internacional ha alcanzado. En esta oportunidad, el motivo de su visita fue la presentación en nuestro país de su obra J.S. Bach, cuarto capítulo de la serie El ojo pensante, que ya incluía los videos El espejo, Información retenida y Shifters. El estreno de J.S. Bach, en un programa que también comprendió la exhibición de Shifters, tuvo lugar en la Casa de Canadá con una concurrencia masiva de público que repletó la sala en las dos funciones que se realizaron. Downey aprovechó asimismo su estadía en Chile para ver los resultados de un taller que había coordinado en su venida anterior y que comprendía la ejecución de varios videos a partir de un único material rodado en marzo de 1985. El trabajo final de este taller, en el que participaron, entre otros, Jaime Muñoz, Magali Meneses Sergio Requena y Francisco Brugnoli, se pudo ver en el Encuentro Franco-Chileno de Video.

Egresado de Arquitectura, Juan Downey emigró a Barcelona en 1962 para trasladarse posteriormente a París, donde completó sus estudios de grabado ya iniciados en Chile. A raíz de haber obtenido el Primer Premio del Festival Latinoamericano de Grabado de La Habana en 1965, Downey recibió una invitación para exponer sus obras en Estados Unidos y “me quedé en Nueva York, porque me di cuenta que allí había posibilidades técnicas y de expresión que me interesaban”.

Cuando vivía en París estaba pintando energía, movimiento, muy influenciado por el futurismo y el surrealismo. Al llegar a los Estados Unidos, a Nueva York específicamente, empecé a usar estéticamente la luz y el sonido, en vez de representarlos. En 1967 me di cuenta de las posibilidades del video y comencé a hacer dibujos sobre ambientaciones empleando el video. Todavía me tomó otro año conseguir una cámara, porque casi no existían. Las propiedades específicas que me interesaron del video fueron su capacidad de retroalimentación y el “delay” o retraso. La retroalimentación se puede retrasar en el tiempo, de manera que un gesto, por ejemplo, se puede devolver atrasado en uno, dos o cinco segundos. Es una posibilidad de manipular el tiempo y el espacio. Fue así como yo llegué al video por una necesidad expresiva. Yo tenía ideas sobre el tiempo y el

espacio que quería transmitir y el video apareció como la solución a un problema de expresión de un mensaje específico.

- ¿De dónde surgió la idea de realizar la serie *Trans-América*?

Eso nació de una crisis cultural que me produjo el cambiar de España a Francia y de allí a Estados Unidos. Me di cuenta que ese choque cultural que yo sufría era posiblemente la semilla de una obra artística y entendí que era importante volver a mis raíces, a lo estrictamente latinoamericano. Allí surgió *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 paredes de Santiago. Después traspasé la película a video.



J.S. Bach (1986)

Lo técnico de utilizar indistintamente cine y video la he seguido practicando 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 en ambos materiales. Me interesa mucho más la ambigüedad. Me parece mucho más contemporáneo trascender ese estudio de la especificidad de una herramienta, cuestión que me parece propia del modernismo. No creo que un medio sea superior al otro. Es como comparar el fresco con la escultura en madera. Son dos cosas distintas. El cine, por ejemplo, tiene una definición mucho mayor, tiene una escala imponente, una capacidad de distancia y de ángulos abiertos que el video no tiene. Ahora, el video posee esa capacidad de retroalimentación que es una maravilla y tiene una especial calidad para el tratamiento de los primeros planos y de las entrevistas. No hace ruido y a menudo el entrevistado logra olvidarse de la presencia de la cámara. Ambos medios tienen propiedades inherentes que el artista debe combinar.

Volviendo a 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-Chleno de Video se mostró una de sus sesiones chamánicas. Eso no podría 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. Así, 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. Al poco tiempo me dijeron "Pero esto no es peligroso. Lo que tú tienes es simplemente un espejo para distancia y ángulo variable". Bonita definición del video. Se dieron cuenta que no era cine o "norchitouai" como ellos lo llaman, palabra que significa "tratarse una parte del espíritu". Por eso creo que la especificidad como tal ya no interesa. Lo que tenga que decir va ligado a las herramientas necesarias para transmitir ese mensaje. La especificidad me parece una obsesión reduccionista que angosta el universo a la materialidad del medio. Al hacer eso, se poda la capacidad de abstracción y simbolización de la mente humana, que es lo que a mí me interesa.

- Me gustaría que nos remitiéramos al inicio de la serie *El ojo pensante*, con *El espejo* y ese análisis de *Las Meninas...*

Yo analicé *Las Meninas* de dos formas: hay un análisis subjetivo y después uno intelectual, teórico. Ambos aparecen con la misma validez, pero incluso en ese análisis teórico se le da una importancia enorme a la psicología del observador. 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 acerca de “la fase del espejo”, que es un principio psicológico. Pero ahí existen sin duda las distintas maneras de presentar cultura a través de los medios de comunicación. En cada uno de los módulos aparece un estilo de presentación de alta cultura. Primero aparece un director de museo que hace una presentación bastante formal, luego una guía turística, etc. Los parlamentos de ella están copiados directamente de la *Guide Michelin* de turismo. Todos mis videos están marcados por esas ideas de

“Ambos medios –cine y video- tienen propiedades inherentes que el artista debe combinar”

reflectividad. En este sentido, el documental objetivo no existe, es una mentira. Cuando uno ubica la cámara ya adulteró la realidad, de manera que un documental es válido cuando quien lo hace dice “yo estuve ahí”. Eso es lo que le da autoridad.

-La imagen que contiene muy bien tu preocupación por la reflectividad es aquella en que Narciso se ahoga mirando su propia figura en el agua...

Lo fascinación que tuve por *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, pues 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 Latino-américa, no existe la idea de representar el mundo de una manera retinal, realista. 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.



Shifters (1984)

Narciso fue el primero en separar una persona de su imagen y por eso es el inventor de la pintura occidental. Eso me pareció bastante subversivo. Y 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 espectador está proyectando un orden y, en cierta forma, interpretándolo. Esta idea se ha llevado a distintos niveles de sutileza en *El ojo Pensante* y en esta misma línea, estoy terminando actualmente un video-disc. Este es un disco para imagen y sonido que permite al espectador rehacer el montaje a medida que va viendo el programa. Para ser más exactos, estoy haciendo una fuga a tres voces, la última de "El clavecín bien temperado", de J.S Bach El espectador

va a ver en el programa, al empezar, la fuga interpretada por una 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), comprimirla, extenderla, etc. 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 posibilidades sonoras, el espectador va a tener diferentes posibilidades de imagen. Puede ver las manos de la clavecinista, paisajes y edificios de Alemania, la partitura, sin que la fuga se interrumpa. Me interesaba desarmar una fuga, separarla. Es una fuga separada. Así se llama el trabajo.

- ¿Viste el filme *Crónica de Anna Magdalena Bach* de Jean-Marie Straub?

Sí, y me gustó mucho.

- ¿Hay alguna influencia de ese filme en este video-disc? En eso de ilustrar la música...

Sí, sin duda, en lo de documentar el contrapunto de una manera cinematográfica. A mí me gustó 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. En mi documental sobre Bach no hay una intención de recrear su época. Al contrario. Aunque fui a Alemania Oriental y estuve exactamente en los sitios donde él nació, trabajó, se casó, creó música. Todo es como es. Y eso es lo que a mí me interesa del video. Que las cosas son como están o como son, que no hay un elemento de ficción. En este caso, la estructura ya estaba dada por Bach. Su música está construida de tal manera que el auditor tiene que elegir y pasar de una voz a otra. Bach ya exigía una voz y una mente activa. El juego de la

música de Bach a partir de un tema que luego se invierte, se extiende o se comprime, es un juego de la inteligencia. Yo he elegido entonces, para el video-disc, un tema cuya estructura se presta a esa herramienta. El video-disc se parece más a un libro, que se puede leer en cualquier orden. Esta noción

del acceso aleatorio que permite el video-disc yo la había empezado a trabajar hace tiempo influenciado por *Rayuela*, de Cortázar y por esa película extraordinaria de Kurosawa que es *Rashomon*, que ofrece la misma idea de posibles interpretaciones de una historia similar. Cada persona, entonces, va a ver. un video distinto que además nunca va a existir.

Hay un detalle, sin embargo, que me horroriza. Y es que el video-disc va a durar para siempre. La permanencia no es algo propio del cine ni del video. Las películas, al igual que las cintas, se destruyen. Los conceptos de permanencia y monumentalidad están conectados al Estado Coercitivo. Las sociedades que fueron coercitivas en el poder, como el Imperio Egipcio o el Azteca, dejaron rastros monumentales y eternos como las pirámides. Eso es lo que me asusta del video-disc, pese a este aspecto democrático de participación donde cada individuo hace lo que quiere.



Información retenida (1983)